

# Wagner en travesti: *La fanciulla del West*

Michele Girardi

Negli anni spesi alla ricerca di un nuovo soggetto, dopo il tonfo e la ripresa di *Madama Butterfly* (1904-1906), l'epistolario di Puccini strabocca di titoli di *pièces* teatrali e di romanzi provenienti da ogni parte del mondo, discussi con amici e collaboratori fino all'ultimo dettaglio in un quadro di crescente nevrosi, come se l'ispirazione lo avesse abbandonato d'un tratto. L'opera *western* si fece strada lentamente, quasi a scoppio ritardato, cinque mesi dopo una visita a New York nel gennaio-febbraio del 1907, fra temi che vennero scartati e altri che restarono momentaneamente abbozzati, per essere musicati molto tempo dopo (*La rondine* e *Il trittico*).

Puccini privilegiò la linea della continuità di una tipologia operistica inaugurata con *Tosca*, *pièce* di Sardou per la prima donna Sarah Bernhardt (al quadrato, perché Floria è cantante lirica di richiamo e si esibisce anche nella vita fittizia) e proseguita con *Butterfly* del geniale e incontenibile David Belasco, allora sovrano dei teatri a Broadway: volle lo stesso drammaturgo, mediato dalla medesima diva quale interprete del lavoro, Blanche Bates. Quando l'aveva vista come Cio-Cio-San a Londra nel 1900 Puccini si era commosso: colpito dall'evidenza scenica, soprattutto della veglia della *geisha* in attesa di Pinkerton, decise quasi al volo di musicare la tragedia giapponese. Ora invece la soluzione era venuta a scoppio ritardato e senza l'entusiasmo del primo impatto. Il compositore si era recato a New York, come riferì «The Sun» (19.I.1907), non solo per assistere a un piccolo festival dei suoi titoli al Metropolitan, ma per scrivere un'opera americana su soggetto di Belasco. Non esistono, tuttavia, cronache dirette dell'impressione che gli fece *The Girl of the Golden West* – sempre che l'avesse vista, dato che non ci sono documenti che attestino la sua presenza nell'Academy of Music dove il *play* andava in scena in quel tempo.

Strano che Puccini non fosse rimasto colpito dall'allestimento, perché l'azione architettata da Belasco ha il suo punto di forza nell'evidenza e nella varietà delle situazioni spettacolari, in sintonia con gli sviluppi del cinematografo, genere con il quale interagisce – anche *The Girl of Montana* (1907) di Gilbert M. 'Broncho Billy' Anderson, ad esempio, propone una trama in cui la protagonista salva il suo uomo da un'ingiusta impiccagione. Scrive David Winter, biografo dello scrittore nel 1918, che

l'allestimento della *Ragazza dell'occidente d'oro* di Belasco [nel 1905] fu un capolavoro genuino di scenotecnica, e lo si ricorda come perfetto esempio di uso corretto del 'realismo' in teatro – l'impiego, in questo caso, di una perfet-

ta sembianza di natura ricreata ad arte in una delle sue più selvagge manifestazioni, come sfondo, sempre sentito ma in nessun momento strabordante, di un'azione drammatica il cui effetto cresce progressivamente e si rinforza.

Non fu l'eccellenza dello spettacolo, dunque, a convincere il musicista: in procinto di tornare in Europa, egli constatò che il suo scopo era stato disatteso – «l'ambiente del West mi piace», scrisse a Tito Ricordi, «ma in tutte le *pièces* che ho visto ho trovato solo qualche scena qua e là. Mai una linea semplice, tutta farragine e, a volte, cattivo gusto e vecchio gioco» (18.II. 1907).

Questa dichiarazione è una buona base di partenza per calibrare una ricognizione sulla collocazione estetica della *Fanciulla del West* nel panorama culturale del suo tempo e nel repertorio internazionale. Se un compositore non certo di gusti facili come Anton Webern la giudicò, nel 1918, «una partitura che suona in modo del tutto *originale*», dove «non c'è ombra di Kitsch», occorre ripensare a quanto conti il genere *Western* per la sua ricezione, anche in rapporto alle dimensioni stilistiche di quest'opera, che suscitarono impressioni diverse nella critica al suo debutto. A New York nel dicembre 1910, in un Met oramai 'italianizzato' dalla coppia di vertice Gatti-Casazza e Toscanini, Robert Aldrich, critico del «New York Times» e grande esperto di Wagner, aveva notato in particolare la nuova maniera di Puccini («c'è da domandarsi se uno che conosceva il compositore soltanto attraverso *La bohème* lo riconoscerebbe in questa nuova opera, tanto egli è andato lontano in tredici anni»), mentre Lawrence Gilman («Harper's Weekly»), pur lodando una partitura notevolmente avanzata dal punto di vista linguistico, in linea con le conquiste dell'Europa musicale del tempo, e in particolare con l'arte di Debussy, aveva messo l'accento sull'inverosimiglianza della situazione:

Sono senza dubbio degli americani latinizzati quelli che Puccini ci mostra; tuttavia è piuttosto sconcertante per chi ricerca la verità drammatica vedere una scena piena di minatori in camicia rossa in atteggiamento di lacrimoso abbandono sotto un albero, o piangenti uno sulla spalla dell'altro.

«Verità drammatica» che venne dunque percepita come un problema, rilevato anche dai critici italiani presenti alla prima europea nel 1911 a Roma, a cominciare da Primo Levi, direttore dell'«Italice»:

L'esagerazione delle voci e ancor più degli strumenti, è in troppi punti di questa *Fanciulla* tale e tanta da dar l'impressione che il maestro abbia voluto porre in scena non già così umili personaggi, in casi che, dopo tutto, non riguardano che essi, ma figure ed eventi d'importanza mondiale, leggendari o storici.

Indubbiamente Puccini si decise a imboccare una strada grandiosa e inusuale, scrivendo una musica che sembra alludere sempre a qualcosa che vada

ben oltre la scena di genere, animata da banditi sceriffi minatori indiani cavalli, e dominata da una ragazza esuberante à la Calamity Jane, ma vergine. Lo attesta il denso preludio, in cui l'orchestra, sin dall'inizio protagonista, si lancia a ranghi completi in un mare di passione e scolpisce per grandi blocchi d'accordi il concetto dell'opera. L'ampia sequenza a carattere tematico intende simboleggiare l'amore sia in quanto tale sia come forza redentrice: la mimesi viene ottenuta facendo seguire alle due frasi d'accordi nei due modi della gamma per toni interi, latrici di un indefinibile rovello dell'animo, una breve progressione diatonica che da esse trae maggior impeto, caricandosi di forza simbolica positiva proprio perché risolve l'indeterminatezza degli intervalli aumentati.

La novità di questo preludio che bombarda d'emozioni lo spettatore a sipario chiuso sta nella sua chiara funzione formale di prologo al dramma: nelle precedenti opere di Puccini o il sipario si levava subito (come nella *Bohème*), o dopo tre battute (*Tosca*) oppure, come in *Manon Lescaut* e *Madama Butterfly*, l'azione prendeva le mosse dal preludio senza soluzione di continuità. Lo stacco che viene imposto nella *Fanciulla del West* rivendica la forza retorica della sequenza, matrice dei punti nodali dell'azione. L'identità semantica di questa musica, tutt'altro che univoca, verrà stabilita più oltre ma intanto, in coda, compare anche un breve frammento a ritmo di *Cake-Walk*: la popolare danza afro-americana imprime in apparenza un tocco 'esotico' all'affermazione della tonica di Do maggiore, e il passo verrà impiegato quale sigla di un Johnson esuberante e positivo, pur se individuato come il bandito Ramerrez (qual egli è prima di presentarsi a Minnie). Anche qui, peraltro, il riferimento intertestuale allude a qualcosa che trascende la funzione narrativa vera e propria; Puccini chiama in causa nuovamente Debussy, che già faceva capolino dietro la scala per toni interi, ricordando il *Golliwogg's Cake-Walk*, ultimo brano del *Children's Corner* (raccolta pianistica del 1908). Più che un tocco di colore locale il frammento pare dunque una sorta di omaggio a un artista consentaneo, nel segno della modernità.

Sin dall'inizio, dunque, allegoria sonora e intertestualità sembrano proporsi come una cifra precipua della *Fanciulla*, a dispetto delle istanze sbandierate di realismo e verosimiglianza ereditate da Belasco, e vengono inquadrare in una narrazione prolettica che stabilisce archi di tensione fra gli atti dando in premessa i presupposti del dramma. Quando il sipario si leva sul *saloon* della *Polka*, Rance, l'indiano Billy e Larkens sono in posa a luci basse come in un *tableau vivant*, mentre una voce da fuori intona una struggente cantilena: «Là lontano quanto piangerà». Nella penombra, prima che Nick, il barista, inizi ad accendere le luci del locale avviando l'azione, nasce un altro concetto, i cui contorni verranno precisati poco dopo, quando esce in scena il *Minstrel* Jack Wallace. La sua canzone – «Che faranno i vecchi miei» – mette a fuoco la melodia udita poc'anzi fissando l'immagine sonora della nostalgia di chi, sradicato, ha preso commiato dagli affetti familiari, e

scatena la reazione disperata di Larkens, soccorso dai bravi colleghi minatori che organizzano una colletta per rimandarlo a casa. Quanto importante sia questa musica lo attestano le diverse ricorrenze nella scena della lezione e nel finale, soprattutto nelle ultime battute dell'opera proprio nel momento di tirare le somme, dove la melodia, affidata ai minatori in lacrime, s'impone nel momento in cui la coppia di amanti si allontana verso lo sfondo montano e verso la speranza: la prospettiva di una nuova vita nasce sulle ceneri del distacco dal mondo di affetti precedenti, messaggio che per metafora può valere anche per un compositore che lascia le vecchie strade in nome del nuovo, come Puccini si era proposto di fare nella *Fanciulla*.

Un altro ponte fra episodi cruciali lo butta la scena successiva, quando i ragazzi riprendono a giocare e Sid viene colto a barare, vale a dire proprio quello che farà nel finale dell'atto secondo, in uno dei momenti più drammatici dell'opera la stessa Minnie, nascondendo alcune carte nelle calze – come registrato nel *livret de mise en scène* – e scambiandole nel momento opportuno con altre che ficca nel corsetto, mettendo in mostra il lato occulto della sua femminilità. Altro che campionessa di virtù, dunque, come del resto, rivolgendosi a Rance nel momento della sfida, lei stessa aveva ammesso «Io? Padrona di bettola e di bisca | vivo sul whisky e l'oro, | il ballo e il faraone. | Tutti siam pari! | Tutti banditi e bari!».

L'ultima anticipazione si collega direttamente al preludio, e fornisce la chiave d'accesso allo scioglimento in chiave positiva della tragedia, come in una *pièce à sauvetage* (si pensi ai *Puritani*, piuttosto che al *Fidelio*). In fase di riduzione del *play* a libretto, compiuta praticamente in prima persona, Puccini decise, tra l'altro, di spostare la scena della lezione dal terzo, dove Belasco l'aveva collocata, al primo atto. Ciò gli permise di realizzare *ex novo* la scena della caccia all'uomo come un montaggio di situazioni drammatiche – spettacolari sì, ma in buona parte sottratte alla vista dello spettatore –, tradotta in un serrato *continuum* formale (quattro tempi di taglio sinfonico condotti dall'orchestra, sulla quale poggiano le voci dei minatori e dei *bounty killers*). E se la Minnie di Belasco commentava una raccolta umoristica tradizionale come *Old Joe Miller's Jokes*, quella di Puccini compie un'esegesi biblica ruspante sul salmo LI, noto come *Miserere* soprattutto ai musicisti, richiamando il concetto di amore come energia redentrice sulle frasi del preludio. Questa musica torna, suggellata dalla progressione diatonica risolutiva, quando la protagonista invoca il perdono per il bandito, che ha già il cappio al collo, e motiva la resa dei minatori. Il sottinteso è importante: se Dio poté perdonare Davide che aveva propiziato la morte di Uria per godersi la di lui moglie Betsabea, allora anche un baro o un bandito, e per giunta fedifrago in amore, poteva essere redento.

Il legame fra la prima uscita in scena di Minnie e l'ultima, quando piomba a cavallo nel luogo dell'esecuzione, è creato con grande enfasi dal *Leitmotiv* della protagonista: un arpeggio su un accordo di nona maggiore che risolve su una settima, ripreso in progressione con la quinta aumentata a

echeggiare quella del tema della redenzione per amore. La salvatrice è proprio lei, che nel primo atto disarmava Sonora dividendolo da Rance quasi giunto alle mani con lo sceriffo per amor suo, e nell'ultimo salva il suo uomo dal linciaggio. In ambo le circostanze, e particolarmente nell'ultima, dove il tema esplose letteralmente quando la ragazza fa scudo a Johnson col suo corpo spianando la pistola, una *grandeur* emozionante piomba in platea. Ma non è meno impressionante, per motivi opposti, la conclusione dell'atto iniziale. Lì la sonorità si rarefa mentre Minnie ripensa alle parole con cui Johnson si è congedato, fin quasi a rendersi impercettibile quando ripete trasognata «Avete un viso d'angelo». Infine, un improvviso crescendo, come un soffio, porta all'ultima ripetizione del suo tema che si coagula nell'accordo finale di settima maggiore, un solo arco per nota, sul quale il suono si spegne mentre cala il sipario. In ultimo alle prime parti degli archi si amalgamano la quinta vuota dei coristi a bocca chiusa da fuori e un tremolo straordinario d'idiofoni come il riverbero di spiritelli danzanti. L'effetto si realizza oggi con le campane tubolari azionate elettricamente, ma all'epoca si eseguiva con la fonica, un idiofono appositamente creato dall'artigiano Romeo Orsi su impulso di Puccini, alla ricerca di un impasto speciale che riflettesse lo spaesamento di Minnie in preda a un'enorme passione, completamente interiorizzata.

Nel creare effetti come quello che abbiamo appena descritto, l'orchestra risulta determinante, ma è più in generale, come aveva osservato per primo Gianandrea Gavazzeni, che assume un ruolo da autentica protagonista, oltre che raccontare con eloquenza l'ampio costruito non verbale della trama. Tutta la partitura, articolata su ritmi cangianti, è percorsa da fremiti tematici, melodie ampie, arabeschi e macchie di colore che corrono paralleli alle voci, e non sostengono o raddoppiano il canto se non in casi rari, come in «Ch'ella mi creda libero e lontano»: un'autonomia certo sconcertante per gli appassionati dell'opera italiana, che tocca il vertice nella caccia all'uomo dell'atto terzo, come abbiamo ricordato. Nel criticare una ripresa napoletana di *Salome* nel 1908, Puccini ironizzò su Strauss che, dirigendo le prove, incitava gli strumentisti a «un'esecuzione rude e violenta» esclamando «“Miei signori, qui non si tratta di musica! Questo deve essere un giardino zoologico. Forte e soffiate negli strumenti!”». Come a volte capita dietro l'ironia si cela l'ammirazione.

\*\*\*

Cosa si nasconde, invece, dietro alla *grandeur* inadeguata al soggetto, di cui ho dato sin qui qualche esempio? Chi è davvero quell'improbabile vergine salvatrice che concede il primo bacio a un bandito-gentiluomo, e che s'impegna in una sfida a poker battendo con l'inganno un biscazziere, dando vita a un quadro di formidabile potenza in cui la musica esaspera e amplifica a dismisura le sue reazioni? Non basta la sola tensione nervosa perché la posta in palio è l'uomo del futuro a spiegare il suo pianto angoscioso, che

giunge sino al parossismo. La forza evocativa della piena orchestra fa pensare che lei viva un vero istante di follia, nel momento in cui, vincitrice, possiede metaforicamente il suo amante: Puccini varca gli stretti confini di una coerente motivazione drammatica, per mettere a nudo quell'umana dimensione agitata dalle pulsioni più segrete, che nei palcoscenici europei era soggetto fra i più indagati di quegli anni.

Salvatrice, o meglio *Erlöserin*, come Senta del *Fliegende Holländer*? Se l'appassionato melomane aguzza le orecchie mentre ode il tema di Minnie avvertirà la parentela di questa 'melodia armonica' con la musica che si sente quando, in attesa dell'arrivo di Siegfried nella scena iniziale dell'atto primo di *Götterdämmerung*, Guttrune esprime la sua indegnità di fronte al «più splendido l'eroe del mondo». Ugualmente gli si drizzeranno le orecchie nel momento in cui Johnson rientra ferito nell'atto secondo e in orchestra sorge un tema che reggerà l'intera scena per esplodere nel parossistico finale di cui si è appena detto, con cadenza di marcia funebre.

Ebbene sì: stiamo ascoltando proprio il motivo cromatico che apre il *Tristan und Isolde* di Wagner, e la citazione ci mette di fronte a uno dei più classici gesti del compositore novecentesco: Puccini vuol dare allo spettatore un palese riferimento all'opera ch'era stata il punto di partenza per un nuovo modo di rappresentare l'amore in teatro. Così come in passato aveva impiegato più volte il *Tristanakkord*, anche qui il riferimento è motivato semanticamente, e attesta un modo vivo e funzionale di concepire la drammaturgia: il *Leitmotiv* suscita un parallelo psicologico fra l'ineluttabilità dell'amore di Tristano e Isotta e quello di Minnie che si appresta ad una prova tremenda per salvare la vita dell'uomo che ama e che, come Tristano, è ferito. Rinforza l'analogia il fatto che tanto Johnson, che è uscito disarmato incontro ai suoi inseguitori, quanto Tristano, che si lascia trafiggere in duello, siano stati colpiti dai loro impotenti rivali in amore, Rance e Melot.

E, sempre ripensando a Wagner, si torni alla trama iniziando dall'enunciato del preludio. Il motivo della redenzione rimanda a *Parsifal*, opera di cui Puccini era un ammiratore entusiasta, dov'è centrale. È vero che Minnie, barando, non si mostra totalmente ingenua e pura, né l'umanità di quel *Far West* si libera dalle passioni, ma solo dagli egoismi; e tuttavia, sebbene lo spunto sia calato in una realtà diversa, il legame non è meno riconoscibile. Non è tutto: Minnie, selvaggia innamorata a cavallo somiglia pure a Brünnhilde, e alla *Walküre* rinvia anche il primo bacio, là dove il vento spalanca la porta della casetta mentre i due protagonisti – come novelli Sigmund e Sieglinde – si abbracciano incuranti di tutto e tutti, nonostante la natura in tempesta sia qui nemica, mentre la primavera era entrata nella stanza dei gemelli tedeschi.

*La fanciulla del West* è dunque sorretta da solidi riferimenti intertestuali al teatro wagneriano, e ciò mostra come Puccini in quel periodo fosse decisamente orientato verso tratti di pluristilismo: la vernice del *Western* e i suoi 'realistici' corollari da un lato, e dall'altro il grande tema europeo e occiden-

tale, nonché un alone d'apologo che sovrasta il tutto, ribadiscono la sua distanza dalla materia drammatica, esercitando una lucida ironia sulla propria tradizione e sui modelli prediletti. L'intento del compositore fu sottomesso a un talento oramai divenuto infallibile nell'immaginarsi visivamente la scena. Mai prima della *Fanciulla* lo si era potuto ravvisare con tanta ampiezza, vuoi nelle proporzioni inusitate degli episodi spettacolari, vuoi nell'incalzare fremente dell'azione nei punti chiave, che trova nelle dettagliate didascalie – tratte dal *livret de mise en scène* per New York – un preciso riscontro. Il naturale impulso di Puccini a trovare un nuovo e più avanzato equilibrio tra musica e spettacolo era dunque divenuto, a Novecento inoltrato, uno tra i presupposti della sua poetica. Sotto questo aspetto egli si trovò in sintonia con l'arte cinematografica, che da pochi anni muoveva i primi passi.

Nell'idea di mescolare riferimenti al grande teatro romantico come allo spettacolo alla moda, unendolo a citazioni e a crudi elementi realistici, Puccini volle credere di aver trovato nuove prospettive per la propria drammaturgia, enfatizzate da un inusuale lieto fine, una prospettiva che perseguirà anche in *Turandot*. Secondo Puccini la via del rinnovamento non passava principalmente attraverso il soggetto, ma per l'evoluzione del linguaggio musicale. Intanto l'opera del suo tempo si avviava a essere superata come genere di spettacolo, nei favori del grande pubblico, dall'affermazione del cinema. Prima di morire Alban Berg avrebbe tentato un'utopica conciliazione fra le due arti, concependo un interludio di *Lulu* come musica da film. Giacomo Puccini non arrivò a immaginare una collaborazione tra i *media*, ma all'idea di mescolanza, con ottimismo pari a quello del compositore austriaco circa le risorse dell'opera in musica, dette con *La fanciulla del West* uno dei contributi più importanti e vitali.