

Un dì all'azzurro spazio di Michele Girardi*

I.

Andrea Chénier di Umberto Giordano fu rappresentato alla Scala di Milano il 28 marzo 1896. Il librettista era Luigi Illica, fresco reduce da *La bohème* (data meno di due mesi prima a Torino), che segna la nascita del sodalizio con Giuseppe Giacosa: insieme avrebbero prodotto i tre migliori libretti di cui dispose Puccini. Quando lavorava da solo, tuttavia, Illica era altra persona: al gusto per il dramma storico, dettato da una 'coscienza sociale' perlomeno ambigua, univa un'autentica passione per l'effettaccio e il bozzettismo. Giordano, dal canto suo, sarebbe divenuto uno dei massimi portabandiera del Verismo italiano, anche se reduce da un successo appena tiepido (*Regina Diaz*, rappresentata a Napoli nel 1894). Per il musicista, segnalatosi al concorso Sonzogno nello stesso anno di *Cavalleria Rusticana* (1890), *Andrea Chénier* era l'ultima occasione per cogliere la celebrità appena intravista nel 1892 con *Malavita*. E ci riuscì ben al di là delle sue stesse aspettative, tanto che la popolarità del lavoro è tuttora indiscussa.

È sempre difficile scrivere 'criticamente' di un'opera così amata, ma credo che la sua valutazione debba partire dall'Improvviso, il primo assolo del poeta, che è particolarmente riuscito sotto il profilo emotivo, ed essenziale per cogliere la vicenda, più di altri brani simili, dove il pubblico fa la conoscenza del protagonista. Quando è stato esposto il conflitto di base, quasi alla fine del primo quadro, Chénier prende la parola con veemenza, provocato dalla giovane nobildonna Maddalena de Coigny.

Riepiloghiamo la situazione: dopo la presa della Bastiglia, nel luglio, siamo in piena Rivoluzione francese, «sul finire di una giornata dell'inverno del 1789», precisa Illica nel libretto originale (le didascalie, lunghissime al suo solito, furono sfoltite dal compositore, come capitava spesso allo scrittore arquatense). Una classe nobile oramai in seria difficoltà (molti hanno già lasciato la Francia, o stanno per farlo) danza minuetti e gavotte nel Castello dei Coigny, mentre un abatino (il diritto ecclesiastico alla decima era appena stato abolito) pontifica sdegnosetto sulla nascita del cosiddetto «terzo stato». Gli ideali rivoluzionari sono rappresentati dal servo Carlo Gérard, che scaglia, in un breve assolo, la sua maledizione ai padroni («È giunta l'ora della Morte!»). Illica conosceva bene, dall'esperienza dei minuetti nel second'atto di *Manon Lescaut* (1893), i vantaggi di creare un colore locale storico: uno spruzzo di danze leziose, le 'maniere' esangui dell'alta società – segno di corruzione –, e qualcuno che non le sopporti erano sempre soluzioni sicure nel teatro *fin-de-siècle*.

In questo caso è Maddalena che sdegnava i costumi della sua classe, e viene notata sia dal poeta, che s'annoia in quel salotto, sia dall'infiammato Gérard, che l'ama da sempre e sfoggia subito subito una massima di cui dovremmo ricordarci, nel prosieguo:

Anche l'idea muor, tu non muori giammai,
tu, l'Eterna canzon!

Lo spunto per l'Improvvisto nasce da una leggerezza di lei che, vedendo Chénier restio a esaudire la voglia di poesia espressa dalla madre («La vostra musa tace? – È una ritrosa che di tacer desia.»), scommette con le amiche che riuscirà a farlo «poetare», e prontamente motteggia sulla parola amore, rinfacciando ad alcuni bravi signori dell'alta società le dichiarazioni testé ricevute. La reazione di Andrea andrà valutata nel contesto di scelte drammaturgiche che sanciranno nel prosieguo la sconfitta degli ideali di giustizia sociale, ma non, sia pure in modo assai doloroso, di quelli della passione: «Or vedrete, fanciulla, qual poema / è la parola "Amor", qui causa di scherno!» postula, per l'appunto, un'improvvisazione poetica sul sentimento sbeffeggiato. Ma quali direzioni prenderà?

Nella prima parte («Un dì, all'azzurro spazio») il poeta affronta il tema dell'amore offerto dalla natura, che converte in amor di patria nella sezione seguente («Su dalla terra alla mia fronte» è il novenario musicato – «Dal cuore de la Terra a la mia fronte» l'*illicasillabo* del libretto, cioè la versione 'illichiana' dell'endecasillabo). L'amore lo spinge poi alla preghiera nella seconda parte («Varcai d'una chiesa la soglia»), ma solo per constatare che i preti e l'erario fanno i loro interessi mentre i poveri non hanno di che vivere (e a turno si scandalizzano prima gli abati e poi i cassieri). Un interrogativo retorico dà luogo a una breve interpolazione recitativa («In cotanta miseria / la patrizia prole che fa?») che riporta l'artista nel salone per l'ultima sezione ariosa, rivolta a colei che è «la bellezza della vita», e incarna quell'«Eterna canzon» cui prima aveva accennato, a parte, anche Gérard. Da una grande aspettativa nasce dunque una delusione altrettanto grande, che sfocia nel monito conclusivo, carico di attese: «amor, divino dono, non lo schernir, / del mondo anima e vita è l'Amor!».

Giordano intervenne pesantemente anche sui versi di Illica, tanto che della forma poetica originale (leggibile sui libretti stampati da Sonzogno almeno sino al 1916) ben poco è rimasto. Il musicista sintetizzò il contenuto, tenendo in scarso conto la struttura metrica: ne risultano sezioni polimetre (a rimpiazzare orde di *illicasillabi*), che gli consentirono di articolare una forma musicale più libera, tanto da dare l'impressione di una vera improvvisazione. Si guardi alla prima sezione: Chénier inizia in Si bemolle maggiore, per chiudere con molta enfasi in Do maggiore sulla parola «firmamento»; riparte, nella successiva, da Mi bemolle maggiore («Su dalla terra») per arrivare con passione crescente al Si bemolle acuto che rappresenta l'altezza del concetto cui è ispirato il

componimento («T'amo, / tu che mi baci, divinamente / bella, o patria mia!»). L'espressione si fa caratteristica quando inizia la seconda parte: una cantilena melliflua (accompagnata da un corale dei legni) suggerisce la falsità dei preti, ma è un'immagine fuggitiva che lascia subito spazio alla concitazione, fomentata dallo stile recitativo (*Allegro agitato*). A mano a mano l'orchestra interviene con esplosioni nervose, brevi stacchi di forza sempre maggiore, mentre l'invettiva giunge all'apice quando il tenore evoca le «lagrime dei figli» scagliate contro Dio e gli uomini. Gradatamente il tessuto si distende, e il poeta torna nel salone e alla sua interlocutrice («Non conoscete Amore»), fino alla chiusa, nuovamente sul Si bemolle, e ancora sul sostantivo chiave: «Amor!», che ora sembra aggettivo per un nome proprio alluso.

Le soluzioni adottate per piegare i versi all'espressione musicale, indicano che Giordano inseguisse, forse inconsciamente, l'idea di una forma-monologo, che trova nell'opera *fin-de-siècle* altri possibili esempi in *Falstaff* (in particolare «L'onore! / Ladri!» del protagonista, e «È sogno? o realtà ...» di Ford), come in *Manon Lescaut* – «Sola, perduta, abbandonata» nell'atto IV (una struttura definita progressivamente come tale, tuttavia, dalla creazione sino al 1923) –, piuttosto che nell'assolo del protagonista nel *Guglielmo Ratcliff* di Mascagni («Vecchia volpe è quest'uom!», Quadro I, scena III), fresco di debutto alla Scala (1895). Nel teatro musicale, a differenza di quello di prosa dove poteva vantare una lunga tradizione, il monologo non viene considerato come una forma precisa, anche perché molte arie e/o assoli hanno qualità monologiche. Tuttavia le rare definizioni del sostantivo date nella trattatistica, da Rousseau *in primis* (nel *Dictionnaire de Musique*, 1768) e in seguito da Pietro Liechtenthal (nel *Dizionario e Bibliografia della Musica*, 1836), dove si legge che il cantante «investito de' sentimenti in essa [nella scena] compresi, li esprime colla maggior verità ed espressione», prevedono che il monologo si sviluppi su un «Recitativo obbligato». Adattando queste precisazioni all'attualità formale della fine secolo si può constatare come, a parte la condizione di solitudine in scena dell'attore, tutto le altre caratteristiche siano soddisfatte, visto che il brano di Giordano è assai sfaccettato, che esibisce una sintassi irta di punti fermi a suggellare parti del discorso (il firmamento, l'amore e via dicendo), e viene sempre trattato come un recitativo-arioso. La scelta è ulteriormente giustificata dalla sua natura di improvvisazione poetica, che lo iscrive nel rango della musica di scena, cioè del teatro al quadrato.

Giordano soddisfa qui, con una certa originalità e molta ispirazione genuina, uno dei principi cardine del Verismo, quello di 'fotografare' musicalmente la realtà, cogliendola in pose naturali. Che cosa c'è di più vero, infatti, di un autentico poeta che declama i suoi versi? Ma non basta: in armonia con una dichiarazione posta in nota al nome del protagonista nell'elenco dei personaggi («Da H. de Latouche, Gauthier, e J. ed E. de Goncourt» l'autore del libretto «attinse dettagli di verità d'epoca») Illica volle echeggiare tratti del vero André Chénier (1762-1794). Riprese perciò alcuni spunti legati alla tematica del sociale

dall'Inno *À la France*, che si apre con una lunga descrizione dei pregi del suolo transalpino, ma racchiude nel cuore il seguente proclama:

J'ai vu dans tes hameaux la plaintive misère,
 La mendicité blême et la douleur amère.
 Je t'ai vu dans tes biens, indigent laboureur,
 D'un fisc avare et dur maudissant la rigueur,
 Versant aux pieds des grands des larmes inutiles,
 Tout trempé de sueurs pour toi-même infertiles,
 Découragé de vivre, et plein d'un juste effroi
 De mettre au jour des fils malheureux comme toi.
 Tu vois sous les soldats les villes gémissantes;
 Corvée, impôts rongeurs, tributs, taxes pesantes,
 Le sel, fils de la terre, ou même l'eau des mers,
 Sources d'oppression et de fléaux divers;
 Vingt brigands, revêtus du nom sacré de prince,
 S'unir à déchirer une triste province,
 Et courir à l'envi, de son sang altérés,
 Se partager entre eux ses membres déchirés.

La vena politica dello scrittore, inizialmente in sintonia con le idee rivoluzionarie, come si può leggere tra queste linee, mutò con l'avvento del Terrore, che egli condannò apertamente (basti ricordare l'*Ode à Marie-Anne-Charlotte Corday*), giocandosi la testa. (Tuttavia bisogna rammentare che Chénier era, come i suoi avversari, un cultore della classicità, e 'poetava' di Zefiri, come gli altri nel salone di Giordano sdilinguiscono per Dafne e gli amori pastorali.)

Quando il pubblico dell'opera sarà proiettato, a partire dal Quadro II, cinque anni dopo, nell'era di Robespierre (1794) le motivazioni 'politiche' di questo brano non entreranno mai veramente in gioco (e quindi a che sono serviti gli scrupoli di Illica di rifarsi allo storico Chénier?). Tuttavia in questo salone brulicante di nobiltà e clero l'Improvviso fa effetto, perché dà una motivazione di 'alto profilo' alla causa del popolo oppresso e affamato, il cui anèlito era stato espresso all'inizio da Carlo Gérard. Compiangendo il vecchio padre («Son sessant'anni, o vecchio, che tu servi»: una melodia che lascerà traccia nel finale di *Butterfly*) il baritono concludeva con un auspicio che è al tempo stesso presagio:

Fissa è la vostra sorte!
 Razza leggiadra e rea,
 figlio di servi e servo,
 qui – giudice in livrea –
 ti grido: – È giunta l'ora della Morte! –

Una tale dichiarazione suscita la simpatia del pubblico, poiché il punto di vista di librettista e musicista è dichiaratamente favorevole al protagonista a

Gérard e alla rivoluzione, e li porta a calcare la mano, disegnando con tratti di ipocrisia gli antipatici invitati alla festa.

II.

Il nodo critico da sciogliere per la ricezione dell'*Andrea Chénier* viene quando il sipario si alza, nel quadro seguente, su una piazza, con sullo sfondo l'«ex "Cours-de-la-Reine"». Il passaggio da un salone aristocratico in cui l'idea della rivoluzione accendeva legittime speranze di equità sociale a una piazza dove campeggia un altare insanguinato per Marat è davvero troppo repentino. Si capovolge la situazione del Quadro I, cioè: i nobili oppressori sono ora divenuti le vittime. Ciò implica che non sia la prospettiva politica ad interessare davvero il duo Illica-Giordano.

Quale sia l'ottica reale ce lo rivela proprio la musica dell'Improvvisto, che s'incarica di creare una sorta di filo conduttore nelle mille pieghe una vicenda che si disperde in altrettanti rivoli narrativi. Essa riappare dopo il breve solo all'inizio del second'atto («Credo a una possanza arcana»), quando Chénier decide di rimanere a Parigi, sprezzando il pericolo di essere arrestato e accenna all'amico Roucher delle lettere che gli scrive una donna anonima (*Andantino*): Giordano cita il frammento che corrisponde alle parole «Ecco la bellezza della vita», e così facendo rivela al pubblico l'identità dell'incognita, Maddalena di Coigny. Inoltre, quel che più importa, afferma la priorità dell'amore nell'opera, il cui sfondo politico, pure così tormentato, non è che un pretesto.

Poco contano, allora, gli intrighi, e il colore locale profuso a piene mani, dal rullo marziale dei tamburi, alla carmagnole sino alle citazioni della *Marsigliese* e quant'altro. E il nugolo di ruoli secondari, dal sordido Incredibile, spia di Robespierre privo di ogni scrupolo, al sanculotto Mathieu, alla mulatta Bersi (l'avevamo vista in ghingheri come dama di compagnia nel quadro iniziale), che tutela la sua ex padrona esercitando, come «Meravigliosa», il mestiere più antico del mondo: tutti fantocci nella vicenda a due che domina di qui in poi.

Quando finalmente Andrea e Madalena si ricongiungono, è ancora un frammento melodico dell'Improvvisto che s'incarica di chiarire la situazione, e suona come una voce interiore: Chénier chiede l'identità della dama che gli ha dato appuntamento, mentre il clarinetto rievoca il «Non conoscete amor», reminiscenza prontamente echeggiata da Maddalena. Ma nel duetto non si realizza una vera unione tra i due, bensì il susseguirsi meccanico di due assoli: Andrea si lancia con esaltazione verso l'estasi parasensuale («Ora soave, sublime ora d'amore!...»), seguito prontamente da lei, ma entrambi intonano una melodia derivata dalla reminiscenza iniziale, che li rimanda dunque al primo incontro. Non c'è futuro per i due, almeno a seguire i richiami della musica, e prontamente ciò viene ribadito dal giuramento «Fino alla morte insieme!».

Lacerti dell'Improvvisto riemergono anche successivo Quadro III. Maddalena rifiuta le profferte amorose di Gérard, ma pur che egli salvi Andrea, arrestato nel

frattempo, è disposta a sacrificare la sua virtù (come avrebbe poi fatto Tosca, mentre Leonora del *Trovatore* preferisce avvelenarsi): è come se l'amante apparisse per un attimo, prima che subentri il ricordo della madre (l'aria «la mamma morta»), ch'è il racconto delle sue sventure. Ma non deve arrivare a tanto: non solo Gérard possiede un senso dell'onore ignoto ad altri baritoni nella sua condizione (residuo dell'idealismo iniziale?), ma intende per immediata sintonia con lei quanto esclusivo sia l'amore vero. Purtroppo a nulla serve la sua grandezza d'animo, e il giudizio viene rapidamente pronunciato, in un clima sulfureo di piena concitazione che neppure l'estrema rivendicazione eroica di Chénier («Sì, fui soldato») riesce davvero a spezzare. Merita un cenno l'atteggiamento di lei all'ingresso dell'eroe nell'aula fumosa, quando l'Improvviso compare fugacemente per l'ultima volta (ad evocare, con una punta di amarezza, il momento in cui l'artista cantava «la bellezza della vita»): «Egli non guarda!... Ah pensa a me!... ». Non si cura, cioè, del giudizio imminente: comanda il cuore.

La musica dell'intermezzo scompare del tutto nel quadro conclusivo, perchè qui la morte rappresenta il futuro e insieme l'eterno presente di bellezza, idea estetizzante affermata con enfasi sin nell'ultimo assolo del protagonista tra le sbarre («Come un bel dì di maggio»): perciò il ricordo non ha più funzioni.

III.

Per comprendere sino in fondo il messaggio che giunge dallo *Chénier* conviene guardare con attenzione al suo schema narrativo: vi si potrà scorgere un modello verdiano nell'*Aida*. Nel contesto dei soggetti trattati da Verdi nel pieno della maturità artistica, *Aida* si distingue sia per il maggior peso dell'elemento sensuale nell'amore fra Aida e Radames, sia per la netta divisione fra l'intimo delle passioni umane, che vi trova sfogo quasi cameristico, e le grandi dimensioni dell'apparato del potere retto dalla mano implacabile dei sacerdoti, in grado di schiacciare persino i sentimenti d'una principessa che rappresenta la legge.

Le analogie che *Andrea Chénier* presenta con i *tòpoi* teatrali di *Aida* sono fulminanti e vedono:

- il protagonista maschile, l'eroe, condannato ingiustamente a morte per tradimento;
- un ruolo baritonale 'vicario' di quello del mezzosoprano nell'opera verdiana (detiene il potere, ma non può salvare l'eroe, anche se lo vorrebbe);
- l'eroina femminile che sceglie di morire accanto all'eroe;
- l'idea che la morte sia l'unico modo di realizzare l'amore osteggiato dagli interessi di potere degli uomini.

Questo schema risulta indubbiamente dissimulato dalla diversità dei soggetti, ma una volta individuate queste relazioni s'impongono confronti resi più legittimi.

Mentre Verdi individuava nei «preti», in modo altrettanto convincente di come aveva fatto nel *Don Carlo*, i detentori di un potere che opprime la realizzazione delle aspirazioni umane, Illica e Giordano trasferiscono questo potere ai tribunali del terrore francese rivoluzionario, e sembra quasi che vogliano lanciare un avvertimento: l'impotenza di Amneris, provocata dai sacerdoti, è la stessa di Gérard, braccato dalla Rivoluzione. Quale la necessità di questo monito?

Ma più specifica è la distanza fra le due opere proprio nel punto in cui potrebbero essere più vicine: la morte dei due protagonisti. Verdi scrive un lungo duetto, tutto in tono sommesso, dove la scelta di Aida ha la sua chiave nella melodia che attacca con le parole «Presago il core» e culmina nella frase «e qui lontana da ogni umano sguardo». Tutto quello che segue, fino all'estremo addio alla terra sussurrato in Sol bemolle maggiore, percorre la strada di una dolcissima rassegnazione. Restano al mondo solo i sacerdoti, coi loro misteriosi riti di morte, e l'impotente principessa.

Maddalena di Coigny entra nella cella di Andrea Chénier benedicendo la morte senza un attimo di esitazione. Il loro colloquio suona come un'apologia:

MADDALENA: Ah! Chi la parola estrema
dalle labbra raccoglie,
è Lui ... l'Amor!

CHÉNIER: Tu sei la meta dell'esistenza mia!

I DUE: Il nostro è amore d'anime!

MADDALENA: Abbracciami! Baciarmi! Amante!
[...]

I DUE: La nostra morte è il trionfo dell'amore.

CHÉNIER: Ah benedico, benedico la sorte!

MADDALENA: Nell'ora che si muor eterni diveniamo!

CHÉNIER: Morte!

MADDALENA: Infinito! Amore!

I DUE: È la morte! È la morte!

CHÉNIER: Ella vien col sole!

MADDALENA: Ella vien col mattino!
[...]

I DUE: Viva la morte! Insieme!

E salgono sulla carretta che li condurrà alla ghigliottina mentre Gérard, in modo analogo a Amneris, rimane nella prigione singhiozzando, fra gli altri prigionieri che, come lo stesso Illica ammette nella didascalia, rimangono sobriamente sbigottiti in silenzio.

In questo finale d'enfasi, che capovolge le regole del tragico trasformando la morte in lieto fine, qualsiasi motivazione politica è del tutto ininfluenza, quel che conta è la forza metafisica dell'amore. Ciò attesta come fossero ormai stati superati i valori morali che avevano reso possibile a un genio come Verdi di esserne il più grande interprete musicale. L'unità d'Italia aveva deluso le aspettative dei ceti autenticamente popolari: l'ondata reazionaria creata dai

giochi di potere dei grandi padroni delle industrie, il nascente ceto burocratico di supporto, avevano creato esigenze del tutto opposte ai grandi ideali democratici legati al Risorgimento.

Non è più tempo di eroi, dunque, ed è inutile che Illica faccia arrivare a Gérard, a cose fatte, la risposta alla sua supplica per la vita dello Chénier, firmata da Robespierre: «*Anche Platone bandiva i poeti dalla sua Repubblica*». Non solo perché l'azione si perde nella calata del sipario, ma perché mille altri poeti e giullari erano lì, pronti, ad offrire i loro servigi al prossimo padrone.

Fonti

- JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Dictionnaire de Musique*, à Paris, chez la Veuve Duchesne, MDCCLXVIII.
- PIETRO LIECHTENTAL, *Dizionario e Bibliografia della Musica*, 4 voll., Milano, presso Antonio Fontana, 1836.
- ANDRE CHÉNIER, *Œuvres complètes*, Parigi, Gallimard, 1958 (Bibliothèque de la Pléiade).
- UMBERTO GIORDANO, *Andrea Chénier*, partitura, Milano, Sonzogno, © 1896.
- ANDREA CHÉNIER / *Dramma di ambiente storico / scritto in quattro quadri da / LUIGI ILLICA e musicato da / UMBERTO GIORDANO*, Milano, Sonzogno, 1916 (libretto).
- ANDREA CHÉNIER / *Dramma di ambiente storico / in quattro quadri di / Luigi Illica – musica di / UMBERTO GIORDANO*, nuova ristampa, Milano, Sonzogno, 1944 (libretto).

* MICHELE GIRARDI, nato a Venezia il 3 maggio 1954, insegna Drammaturgia musicale nella Facoltà di musicologia dell'Università di Pavia. Le sue ricerche vertono principalmente sulla musica del secoli XIX et XX, e in particolare sul teatro musicale *fin de siècle* (saggi su Puccini, Berg, Verdi, Boito e altri). Attualmente studia il teatro di Bizet, e il rapporto fonte-libretto-opera nel periodo scapigliato. Autore di numerose voci per il *New Grove Dictionary of Opera* e il *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, la *Piper Enzyklopädie des Musiktheaters*, ha curato, in collaborazione con Franco Rossi, una *Cronologia degli spettacoli del Teatro La Fenice* (in due tomi, 1989 e 1992). La sua opera più rappresentativa è la biografia critica *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano* (Venezia, Marsilio, 1995, 2000², 512 pp.), che ha vinto il primo premio letterario «Massimo Mila» nel 1996, ed è apparsa in traduzione inglese (e in versione riveduta e ampliata) con il titolo *Puccini: His International Art* (Chicago, The University of Chicago Press, 2000, XVI - 520 pp.). È socio fondatore, membro del consiglio direttivo e del comitato scientifico del Centro studi GIACOMO PUCCINI di Lucca (1996-), curatore della rivista «Studi pucciniani», e coordina gruppi di ricerca sulle *mises en scène* tardo-ottocentesche. Dal 2002 è responsabile editoriale della collana di libretti di sala del Teatro La Fenice di Venezia.