

La fanciulla del West: «eine Partitur von durchaus ganz originellem Klang»

Michele Girardi

1. *Addio, mia California, addio!... Addio!*

La fanciulla del West debuttò al Metropolitan Theatre di New York il 10 dicembre 1910, sotto la bacchetta di Arturo Toscanini, da due anni direttore principale di quel teatro dopo essersi congedato dalla Scala facendo ascoltare per la prima volta in Italia *Pelléas et Mélisande* (1908). Puccini aveva invece dato addio al rito delle *premières* scaligere qualche anno prima, dopo aver patito l'unico fiasco della sua vita in occasione di *Madama Butterfly* (1904). Da allora nessuno dei capolavori della maturità avrebbe più visto la luce in patria vivente l'autore.

Puccini se n'era andato anche per ottenere maggiori garanzie sul fronte dell'orchestra, perché la sua scrittura si era fatta sempre più complessa e necessitava di complessi e di direttori all'altezza, come Toscanini. Pativa inoltre l'ostilità di una critica musicale faziosa, che si organizzava per buttargli fango addosso e sostenere ora questo ora quell'altro pretendente al trono del melodramma che egli occupava stabilmente dai primi anni Novanta, senza minimamente valutare con onestà e coerenza il suo lavoro. Per rendersi conto del diverso atteggiamento dei giornalisti, basta scorrere la recensione di Richard Aldrich alla *Fanciulla*, pubblicata nel «New York Times» all'indomani del debutto:

Nel mettere in musica questo dramma, Puccini ha intrapreso un compito che non molti anni fa sarebbe stato ritenuto impossibile e quasi una contraddizione in termini di ciò che il dramma lirico potrebbe e dovrebbe essere. Ma i compositori italiani, dei quali Puccini sta senza dubbio alla testa, hanno sviluppato una tecnica e un trattamento che può essere applicato a questo dramma e ad altri simili [...] Nell'or-

chestrizzazione non vi è l'intessersi di un'ampia trama di sviluppo tematico; la musica [...] deve inseguire l'azione e cercare di tenere il passo col dialogo [...]. Nella musica che [Puccini] ha composto vi è una forte nota personale e nessuno potrebbe accusarla di essere di Debussy. Eppure 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.

e paragonarla all'opinione di Primo Levi, direttore dell'«Italcico», che udì l'opera alla prima europea nel 1911 (Roma, Teatro Costanzi):

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; e l'orecchio, il pensiero, più che fermarsi a Minnie, a Rance, a Dick e alla sorte loro, ricorre volentieri a qualche catastrofe, a qualche figura da cui sia dipesa la causa del mondo: Alessandro, Giulio Cesare, Napoleone, Waterloo, Cannes, il terremoto di San Francisco, il diluvio universale, tanto, inavvertitamente, sentiva il maestro di dover forzare la nota per produrre quell'effetto che, tenuta la misura, sarebbe mancato.¹

Cominciò qui l'incomprensione, o se si vuole la sfortuna critica, della partitura *western* di Puccini. Stigmatizzando lo sfarzo musicale riservato a personaggi «umili», Levi ci fa comprendere come la critica di allora non intendesse accettare l'idea che la musica rappresentasse la forza delle passioni umane, indipendentemente dallo statuto sociale dei protagonisti.

Ciò preludeva ad un ritorno dell'opera «in costume», dove predominasse l'elemento leggendario e fiabesco. Mascagni fu il primo a prenderne atto, con la leggenda drammatica *Isabeau* su libretto di Illica (Buenos Aires, 2 giugno 1911): l'enfasi riservata alla figlia di un re costretta a cavalcare nuda, stando al ragionamento di Levi, sarebbe del tutto pertinente, tanto quanto la turgida forzatura retorica, in orchestra e nelle voci, che Zandonai riservò alla dannunziana *Francesca da Rimini* (1914). In realtà questi lavori furono travestimenti di un verismo oramai impotente ed esangue.

La fanciulla del West è ben altra cosa: Puccini vi sperimentò forme d'espressione intima dei personaggi che fuoriuscissero dai contorni del verosimile, a convergere sempre più verso poetiche che il teatro europeo dell'epoca già andava inverando sulle scene. Con l'ampliarsi della distanza fra la condizione sociale degli eroi e l'espressione musicale dei loro stati d'animo si dava una produttiva forzatura: di fatto, le istanze tardo-romantiche in materia di sentimento e passione venivano a calarsi in un tessuto realistico tale oramai solo di nome. La descrizione dell'ambiente, così importante nella partitura 'americana', s'infittisce in corrispondenza dei punti nodali dell'intreccio – in special modo la partita a poker e la

¹ PRIMO LEVI, *La fanciulla del West e l'evoluzione del melodramma italiano* (1911), in ID., *Paesaggi e figure musicali*, Milano, Treves, 1913, pp. 482-483.

caccia all'uomo – tanto da ingenerare parossistici livelli di tensione, concentrati in attimi cruciali. In questi scorci si prefigurano ulteriori contatti, sia pure mediati dalle differenze di culture e tradizioni, col nascente espressionismo. Comuni sono le radici che affondano nel teatro *fin de siècle*, che rivolse un rinnovato interesse all'animo umano come fonte di passioni e perversioni: ciò che poi indusse i musicisti a scegliere soggetti in cui il testo fosse mero veicolo dell'interiorità.

Nella *Fanciulla* Puccini fece solo un primo passo in quella direzione, ma colse molto tempestivamente i fermenti nell'aria. In superficie rimase la fiducia che un rapporto convenzionale fra testo e musica fosse ancora possibile mentre, di fatto, lo scollamento fra la vicenda agita sulla scena (specie nell'atto primo) e la sua veste musicale è il tratto più moderno della partitura. Comprendere questo esito esulava dalle capacità della critica di allora, che di lì a poco, in nome della riconquista dell'autentica tradizione italiana, avrebbe prodotto gli attacchi furenti di molti pennivendoli, fra cui primeggiava lo studioso Fausto Torrefranca.²

2. Un dramma d'amore e di redenzione

Molti studiosi sostengono la tesi di un Puccini incapace di attuare un reale rinnovamento della propria poetica, negli anni che vanno da *Butterfly* sino alla fine della carriera. Dei loro argomenti vale la pena di tentare una sintesi fulminea: giacché viveva l'amore come colpa, e molla della tragedia da espiare con la morte, Puccini non mai avrebbe potuto attribuirgli quel potere catartico richiesto dalla scena finale di *Turandot*. Questa tesi, però, passa incomprensibilmente sotto silenzio il fatto che questa soluzione si trovi già attuata nella *Fanciulla del West*, il cui libretto (di Zangarini e Civinini) seppe ben meritare un coro pressoché unanime di stroncature. Falsa la situazione, falsi i caratteri dei personaggi, inverosimile l'ambiente: non poté certo ovviarvi il riconosciuto primato tecnico della partitura d'orchestra – vero e proprio gioiello di colori timbrici e impasti inusitati, tale da suscitare l'ammirazione di molti artisti, da Ravel a Mitropoulos fino a Anton Webern, che scrisse a Schönberg nel 1918:

Poco tempo fa Jalowetz ha diretto *La fanciulla del West* di Puccini. Sono sorpreso: è una partitura che suona in modo del tutto *originale*. Splendida. Ogni battuta sorprendente. Suoni molto speciali. Non c'è ombra di Kitsch! E la mia è un'impressione di prima mano. Devo dire che mi è piaciuta *molto*.³

² FAUSTO TORREFRANCA, *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, Torino, Bocca, 1912. Per una disamina del rapporto fra il musicologo, primo cattedratico d'Italia, e la «Generazione dell'Ottanta» cfr. MICHELE GIRARDI, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 2000², pp. 438-442.

³ «Neulich dirigierte Jalowetz das *Mädchen aus dem goldenen Westen* von Puccini. Ich kenne mich nicht aus: eine Partitur von durchaus ganz *originellem* Klang. Prunkvoll. Jeder Takt überraschend. Ganz besondere Klänge. Keine Spur von Kitsch! Und ich habe den Eindruck aus erster Hand. Ich muß sagen, daß es mir *sehr* gefallen hat»; cartolina postale di Anton Webern a

Vi è poi chi ha riscontrato una caratteristica nel Puccini novecentesco, che qui si manifesterebbe per la prima volta: un distacco, avvertito e realizzato inconsciamente, fra l'opera d'arte e i propri sentimenti, tale da rendere artificioso e velleitario l'incontro fra parola e musica, con conseguente approdo a un teatro-emblema privo della romantica vivezza di cui sono impregnate le opere fino a *Madama Butterfly*. Pure, nell'affrontare il soggetto, il compositore agì come aveva sempre fatto, anche se dovette lottare con la pessima qualità prima dell'uno poi dell'altro librettista che si avvicendarono sulla riduzione del dramma americano e nel versificarla: mai vi fu modo di scambiarsi pareri, né di dar vita a quelle discussioni che al toscano erano essenziali per mettere a fuoco le strutture dell'opera, com'era accaduto ai tempi di *Illica* e *Giacosa*.

Di conseguenza il peso di Puccini nelle scelte drammatiche aumentò a dismisura e dovette farsi carico pressoché interamente di una personale interpretazione della *Girl*, tale da unire gli elementi peculiari della propria vena a quelli del dramma di Belasco da cui era tratta. Dopo averne individuato i punti nevralgici, modificò in modo decisivo l'azione condensando in uno i due atti finali. Al processo del terzo, che si teneva nel *Saloon*, sostituì la scena spettacolare della caccia all'uomo, idea che aveva avuto sin dalla prima lettura del *play*. Fu una sua trovata anche la veemente entrata di Minnie che si precipita in scena per salvare dal cappio il suo uomo: in tal modo creò una tensione molto maggiore rispetto all'originale, e aumentò il tasso di credibilità della soluzione. Ridusse inoltre a una breve ed emblematica immagine in dissolvenza l'atto conclusivo immaginato da Belasco, coi due amanti incamminati in solitudine verso la libertà, riuscendo così ad evitare di riprodurre visivamente un doppione positivo del quarto atto di *Manon Lescaut*. Particolarmente significativa si rivelò la scelta di sostituire gli *Old Joe Miller's Jokes*, testo della lezione che Minnie Falconer impartisce ai minatori di Belasco, con la Bibbia aperta sul salmo 51 di David: in tal modo Puccini introdusse con la necessaria enfasi la tematica della redenzione, che si propose di sfruttare nel finale come leva emotiva dell'accorato appello con cui Minnie riesce ad impietosire i suoi ragazzi.

Tutta *La fanciulla del West* è costruita musicalmente in prospettiva del lieto fine. Ed è questa una novità non di non poco conto, poiché nel teatro europeo di allora l'orizzonte d'attesa poggiava anzitutto sul rapporto tra il singolo artista e il pubblico, che ne valutava l'originalità delle proposte, pubblico le cui abitudini erano perciò strettamente legate alle scelte di quello specifico autore. Inoltre, sebbene i più celebri operisti mantenessero vivo il rapporto con la propria tradizione, ognuno di essi era affacciato su una platea internazionale, mentre le convenzioni di genere che avevano funzionato nell'Ottocento erano oramai esili punti di riferimento per questo o quel tratto stilistico e avevano quasi del tutto perso

Arnold Schönberg del 27 marzo 1918, cit. e tradotta da FRANCO SERPA (*La realtà in penombra*, in *Puccini e Mascagni*, a cura di Valentina Brunetti, [Pisa], Pacini, 1996, pp. 18-19 («Quaderni della Fondazione Festival pucciniano, 2»)).

il loro potere di condizionamento. All'autore si richiedeva piuttosto di sviluppare il dramma con la necessaria coerenza, e i suoi precedenti successi, insieme a quelli attuali dei concorrenti, costituivano la base per valutare il suo lavoro.

Pur considerando difficile oltre le previsioni il trattamento del soggetto americano, Puccini non ebbe mai dubbi sulla sua efficacia, e approntò una serie di congegni drammatico-musicali che convergessero coerentemente verso la conclusione, rispettando l'asserto della nota preliminare al libretto e alla partitura, derivato da Belasco: «dramma d'amore e di redenzione morale in uno sfondo fosco e grandioso di anime e di natura selvaggia». Del resto, alla rappresentazione di questa natura, non certo considerata come semplice sfondo (visto che i temi musicali legati all'ambiente, e in particolare alla bufera di neve nell'atto secondo, s'intrecciano a quelli che caratterizzano alcuni aspetti fondamentali dell'azione) il musicista affidò un ruolo notevole per lo sviluppo della trama nei due atti finali; non però quel peso prevaricante che alcuni commentatori hanno sottolineato.

In questa prospettiva balzano agli occhi alcuni elementi formali che divergono dagli schemi consueti. *La fanciulla* inizia con un preludio vero e proprio a sipario chiuso, ed era dal tempo delle *Villi* che ciò non accadeva; in tutte le opere seguenti, infatti, le note iniziali si saldavano alla prima scena senza soluzione di continuità. La necessità di questo brano non deriva da nostalgie del passato, ma dall'esigenza di mettere in rilievo la musica che rappresenta il concetto fondamentale dell'opera. Il brano è degno di attenzione anche perché mostra subito in azione l'orchestra, vera protagonista di questo lavoro. Si notino il colore degli arpeggi e la sovrapposizione di gruppi irregolari – mediante l'accorto impiego delle sezioni di legni a quattro e dell'arpa, che creano un effetto di ridondanza. Grazie a questo accorgimento i blocchi di accordi successivi, nutriti della pasta degli ottoni che si riverbera nel tremolo degli archi, divengono molto più incisivi (si veda l'es. 1, nella pagina a fronte). L'ampia sequenza a carattere tematico intende simboleggiare l'amore come forza redentrice: la mimesi musicale è ottenuta facendo seguire alle due frasi d'accordi nei due modi della gamma per toni interi (es. 1: A, bb. 1-7: esprimono un indefinibile rovello dell'animo) una breve progressione diatonica che da esse trae maggior impeto (es. 1: B, bb. 7-12), caricandosi di forza simbolica proprio perché risolve l'indeterminatezza degli intervalli aumentati.

Nel corso dell'opera Puccini distinguerà questi due momenti, impiegando spesso il solo tema per toni interi per esprimere estensivamente il carico emotivo di una situazione. Giunto al finale, dove si giocava la credibilità di tutta l'opera, egli trae le somme di una strategia messa a punto sin nel dettaglio. Era necessario, infatti, che la sua musica fosse persuasiva, giacché, come sarebbe lecito supporre tenendo conto solo della trama, la vicenda potrebbe plausibilmente concludersi con l'impiccagione del bandito-tenore Johnson, reclamata a gran voce dal suo avversario, lo sceriffo-baritono Rance. A differenza di *Turandot* in cui la netta affermazione dell'elemento tragico rende posticcia la scena finale, l'arrivo di Min-

ESEMPIO 1 – *La fanciulla del West*, bb. 1-12⁴

The musical score is presented in two systems. The first system (measures 1-12) includes staves for 3 Flutes (3 Fl.), 3 Oboes (3 Ob.), 3 Clarinets (3 Cl.), Trumpets (Trbn), Trombones (Trbn B), Percussion (P), Timpani (Tp), Violins I and II (Vle), Violas (Vlc), and Cellos (Cb). The second system (measures 13-24) includes staves for Legni (Woodwinds), Violins (Vle), Violas (Vlc), and Fagot (Fag), and a bottom staff for Fagot, Cor Anglais (CFag), Trumpets (Trbn), and Cellos (Cb). The score features various musical notations including dynamics (ff, f, p), articulation (accents), and performance instructions like 'Pn (con la mazza)' and 'gc'.

nie a cavallo sconvolge tutto e tutti (quasi esumando i finali dell'*opéra à sauvetage*) e interviene in un tessuto musicale accuratamente predisposto ad accogliere la soluzione positiva. Interagendo con altri temi (fra cui s'impone quello della pro-

⁴ GIACOMO PUCCINI, *La fanciulla del West*, Milano, Ricordi, © 1910, nuova ediz. © 1911, P.R. 116 (rist. 1989): ad essa andranno i riferimenti nel testo e negli esempi musicali, individuati mediante l'indicazione dell'atto (in cifre romane) seguita dalla cifra di chiamata e il numero di battute (in esponente) che la precedono (a sinistra) o la seguono (a destra).

tagonista) la sequenza della redenzione riemerge (es. 2), accompagnandosi alla frase «Il bandito che fu è già morto lassù, sotto il mio tetto» (cfr. es. 1: A):

ESEMPIO 2 – III, ⁵40

Minnie

Il ban-di - to che fu..... è già mor-to las-sù, sot-to il mio tet - to.....

Da questo punto del grande concertato (*Andante molto sostenuto*), mentre Minnie si rivolge agli uomini uno per uno, Puccini impone un sostanziale e voluto immobilismo scenico e musicale, intendendo realizzare il crescendo positivo mediante il gioco dei rimandi tematici, che si addensano gradatamente sino allo scioglimento antitragico. Così per due volte la melodia principale del soprano evolve nel tema della nostalgia (la canzone di Wallace nell'atto primo), ma dopo che Minnie ha gettato la pistola, mentre lievita la tensione emotiva, la terza ripetizione della frase precedente evolve ulteriormente, portandosi nell'orbita della gamma per toni interi e della sequenza della redenzione (es. 3: A; cfr. es. 1: A) tramite l'alterazione della terza da minore a maggiore (es. 3: X):

ESEMPIO 3 – III, 43³

voi..... l'a - mi - ca, la so - rel - la..... che un gior - - no v'in - se - gnò

Sonora Per me lo fa - te... Guar - date come l'a - ma! Harry, Joe, Happy

Trin Happy Mi ha fat - to pian - ge-re M'ha fat - to piangere..... m'ha fatto piangere! E com'è bella!

Minatori (T e B) no, no!..... Non possiam, non possiam! E com'è bella! E una vità!

Ob, Cl Fl, Ob, Cl, Cl, VI Fl, VI VI 1 Cr

Vle, Vlc, Vcl, Fag, Cr Vle, Vlc Vle, Vlc Trbn Trbn 4 Cr

In tal modo Puccini prepara il ritorno alla vera e propria sequenza tematica della redenzione, coronata finalmente dalla chiarezza musicale e semantica che giunge immediatamente dopo con la frase «Fratelli, non v'è al mondo peccatore, cui non s'apra una via di redenzione» (es. 4). Questa combinazione segue strettamente la forma del preludio, e la progressione amorosa nella voce di Minnie, ampiamente sostenuta in orchestra, vince le ultime resistenze dei minatori:

ESEMPIO 4 – *La fanciulla del West*, III, 43⁷

Minnie

u - na su - pre - ma ve - ri - tà d'a - mo - re:..... fra - tel - li,.... non v'è al mondo pec - ca -

- to - re cui non s'a - pra u - na via di re - den - zio - ne!.....

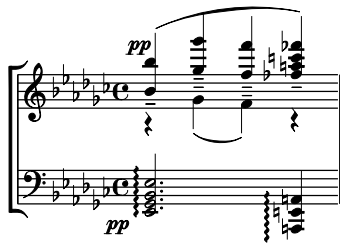
Essa contrassegna con esattezza il crescendo emozionale decisivo che precede lo scioglimento e l'addio alla California degli amanti, garantendogli quella riuscita ch'è frutto di una preparazione musicale di livello altissimo.

3. Wagner nel *Far West*

La scelta di mettere in risalto fin dall'inizio la tematica della redenzione ha un peso condizionante su tutta l'opera. Ma in realtà, a livello intertestuale, *La fanciulla* è ulteriormente sorretta da molti riferimenti al teatro wagneriano; 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 ed occidentale, nonché un alone d'apologo che sovrasta il tutto. Puccini sembra davvero prendere distanza dalla materia drammatica, mediante una lucida ironia sulla propria tradizione e sui modelli prediletti.

Il motivo della redenzione rimanda a *Parsifal*, opera di cui Puccini era un ammiratore entusiasta. È vero che Minnie, barando, non si mostra totalmente 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. Alla *Walküre* va messa in relazione la figura di Minnie, selvaggia innamorata a cavallo (così Puccini aveva immaginato lo scorcio, e così recitano le didascalie nel libretto e nella partitura) ma al medesimo modello rinvia anche una precisa situazione dell'atto secondo della prima giornata del *Ring*, 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.

Sin qui si tratta di elementi che rientrano nei *tòpoi* della narrazione; poco dopo però Puccini ci propone un altro rimando, molto più importante perché di natura musicale. Quando Minnie si decide a nascondere Johnson ferito, in orchestra s'affaccia un motivo di quattro note (es. 5 a) che dominerà poi l'intero finale dell'atto secondo, con cadenza di marcia funebre:

ESEMPIO 5 a – *La fanciulla del West*, II, 60ESEMPIO 5 b – WAGNER, *Tristan und Isolde*, bb. 1-3

ESEMPIO 5 c – SCHÖNBERG, *Verlärte Nacht*, bb. 86-87

Siamo qui messi di fronte a uno dei più classici gesti del compositore novecentesco: Puccini si vale del motivo cromatico che apre il *Tristan und Isolde* di Wagner in funzione tematica, per dare allo spettatore un sottile riferimento all'opera ch'era stata il punto di partenza per un nuovo modo di rappresentare l'amore in teatro.

Il gesto è del tutto conscio: così come in passato aveva impiegato più volte il *Tristanakkord* (si pensi a *Manon Lescaut*), anche qui il riferimento è motivato semanticamente. Leggiamo in proposito il commento al passo wagneriano contenuto in una fra le numerose guide che analizzano i temi dell'opera, quella redatta dal belga Maurice Kufferath, tradotta in italiano nel 1897 e consultabile dunque dallo stesso Puccini (che conosceva il musicologo di persona; cfr. es. 5 b):

Wagner lo scinde spesso in due parti, in maniera da formarne due temi distinti. La frase cromatica discendente del violoncello [es. 5 b: A] indica più particolarmente il dolore di Tristano, mentre il disegno ascendente [es. 5 b: B] pare caratterizzare piuttosto il Desiderio, tanto per Tristano, quanto per Isotta. Si osserverà come uno sia in complesso simile all'altro rivoltato. [...] Desiderio e dolore non hanno essi una sorgente comune e non s'oppongono essi eternamente nella vita?⁵

Il fine con cui Puccini utilizzò questo celebre frammento, che armonizzò in Mi bemolle minore, non mi pare troppo dissimile da quello cui mirò Arnold Schönberg in *Verklärte Nacht* (1899), dove il motivo dell'es. 5 c, anch'esso evocante

⁵ MAURICE KUFFERATH, *Guide thématique et analyse de «Tristan et Iseult»*, Paris, Librairie Fischbacher, 1894, trad. it.: *Tristano e Isotta di Riccardo Wagner. Note e appunti*, Torino, Bocca, 1897, pp. 46-47. L'es. 5 b riproduce quello che illustra il saggio. Puccini, notoriamente wagneriano, conosceva benissimo l'edizione italiana del volume, curata dall'amico Carlo Clausetti, e usava captare ogni suggestione semantica e tradurla in gesto drammatico, quasi come una sorta di messaggio segreto.

l'inizio del *Tristan*, è legato ai versi del poema di Dehmel e annuncia le parole di una donna che svela all'uomo la propria colpa.⁶ Anche quello di Puccini non è un semplice omaggio, ma un modo vivo e funzionale di concepire la drammaturgia: la melodia del *Tristan* suscita un parallelo psicologico, nello spettatore colto, fra l'ineluttabilità dell'amore fra 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 esce 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. Questi riferimenti vanno al di là delle possibilità dell'ascoltatore medio, e paiono quasi accomunare, nell'animo dell'artista creatore, due 'fiabe' in apparenza tanto differenti, nel segno di un messaggio riservato.

4. «Rinnovarsi o morire?»

Quando si trattò di scegliere un nuovo soggetto dopo *Madama Butterfly*, Puccini aveva dichiarato di voler chiudere col mondo della *Bohème etc.*; ma in realtà, appena il lavoro cominciò a progredire, *La fanciulla del West* fu subito da lui stesso paragonata a «una seconda *Bohème*, ma più forte, più ardita, più ampia». Del suo capolavoro parigino il musicista sottolineava la convivenza di elementi comici, sentimentali, patetici e tragici. E proprio nella convinzione che l'opera debba vivere della mescolanza di elementi di per sé eterogenei si trova la chiave per aprire le porte dell'ultimo teatro pucciniano, fino a *Turandot*.

L'intento del compositore fu sottomesso ad 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 – quasi un libro di regia – un preciso riscontro). Il naturale impulso di Puccini a trovare un nuovo e più avanzato equilibrio tra musica e *mise en scène* 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. A questo ultimo tratto di pluristilismo, che convive apertamente col richiamo alle tematiche wagneriane, dedico le considerazioni conclusive sull'opera di Puccini che più di ogni altra vive di contraddizioni, forse insanabili ma tali da elevarla al rango dei capolavori da troppo tempo incompresi.

La fanciulla non si limita a usare l'ambiente del *gold rush* come sfondo esotico, ma condivide col *Western* i classici meccanismi dello spettacolo, i contrasti

⁶ Il poema di Dehmel, tratto da *Weib und Welt*, fu usato da Schönberg come programma del sestetto, ed è riportato a p. 2 della partitura (*Verklärte Nacht* [...], Berlin, Verlag Dreifilien, 1905). La citazione compare in coda alla sezione iniziale (b. 87), poco prima che la donna inizi a parlare all'uomo: «Ich trag ein Kind, und nit von Dir / Ich geh in Sünde neben Dir» («Io porto un figlio, e non è tuo, / cammino peccatrice accanto a te»).

manichei, la semplice morale. Strano che proprio i critici americani dell'epoca tacciassero d'inverosimiglianza il romanticismo dei rudi cercatori di Puccini, oppure la presenza della ragazza all'interno del campo dei minatori, visto che tutti questi elementi erano ingredienti caratteristici dell'epopea del *Far West*. Quanto allo *happy end*, era conclusione obbligata, nei soggetti cinematografici americani del periodo in cui il compositore stava lavorando alla *Fanciulla*, né più né meno che ai tempi del dramma per musica settecentesco. Va perciò rigettata l'opinione diffusa che l'opera influenzi il film, dato che la cronologia del cinematografo parla chiaro. Nel momento in cui Puccini scelse il nuovo soggetto il film western conosceva già il montaggio, fin dal 1903, anno in cui fu prodotta *The great Train Robbery* di Porter, la pellicola capostipite. Anche la figura della donna solitaria che vive a sprezzo dei pericoli trova precedenti – oltre a quello specifico di Belasco – nella romantica protagonista di *The girl from Montana* prodotto nel 1907, anno del primo soggiorno del compositore toscano negli Stati Uniti. Di lì a poco un'altra ragazza, Calamity Jane (tra il 1912 e il 1913), sarebbe divenuta uno dei personaggi più popolari. Che Puccini, infine, conoscesse i meccanismi dello spettacolo di *cowboys* (e si valuti il dato in relazione all'idea d'introdurre i cavalli in scena, che ebbe mentre abbozzava l'opera) lo certificano queste sue righe indirizzate, il 24 aprile 1890, al fratello Michele:

C'è stato qui Buffalo Bill che mi piacque. Buffalo Bill è una compagnia di americani del Nord, con una quantità di indiani pellirosse e di bufali, che fanno dei giochi di tiro splendidi e riproducono al vero delle scene successe alla frontiera. In undici giorni hanno incassato «120 mila lire!».⁷

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. Di questa concezione è viva testimonianza una lettera a Clausetti del 9 luglio 1911:

Tutti, da Verdi a Mascagni, hanno evoluto lo stile: chi bene e chi male. Per il mio caso, credo l'unico, ho trovato l'accordo fra critica e pubblico; questo è per me la conferma che non ho sbagliato. Digli pure dell'eterno rimprovero che io mi ricopiavo nelle mie precedenti opere e che ora la sostanza, specie melodica, è del mio stesso sangue. Aggiungi che non è stato per nulla faticoso il lavoro, e credo che sia stata per me l'opera che mi è venuta di getto più immediato. Rinnovarsi o morire? L'armonia d'oggi e l'orchestra non sono le stesse [...] io mi riprometto, se trovo il soggetto, di far sempre meglio nella via che ho preso, sicuro di non rimanere alla retroguardia. Si vede che il Cesana, o capisce poco o ha sentito l'opera una sola volta. Può, ad una prima audizione, il dramma impedire di ascoltare la musica, ma ad una seconda o terza il dramma è cognito e le sorprese non sono più della medesima intensità: allora si a-

⁷ *Carteggi pucciniani*, a cura di Eugenio Gara, Milano, Ricordi, 1958, p. 38.

scolta la musica. Così avviene sempre per le opere dove c'è un libretto che avvince.⁸

Secondo Puccini la via del rinnovamento non passava dunque principalmente attraverso il soggetto, ma per l'evoluzione del linguaggio musicale; ed è sintomatico che egli metta in rilievo le qualità drammatiche di un libretto mediocre. L'opera si avviava ad essere superata come genere di spettacolo, nei favori del grande pubblico, dall'affermazione del cinema, a cui nel 1910 mancava solo il sonoro per raggiungere la pienezza delle proprie possibilità. Prima di morire Alban Berg avrebbe tentato un'utopica conciliazione fra le due arti: concepì un interludio di *Lulu* come musica da film, sottomettendo il fulmineo *raccourci* della vicenda dell'evasione dal carcere – consentito dalla pellicola – a un'organizzazione musicale basata sulla raffinata tecnica della riesposizione del materiale a ritroso. 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 preliminari più importanti e vitali.

⁸ Ivi, p. 392 (l'apprezzamento per libretto è credibilmente riferito al finale secondo e all'atto conclusivo). Clausetti era stato incaricato di redigere una risposta a una lettera indirizzata a Puccini da Cesana, direttore del «Messaggero».