



La fanciulla del West

Giacomo Puccini

La fanciulla del West

Opera in tre atti

Libretto di
Guelfo Civinini e Carlo Zangarini
(dal dramma di David Belasco)

Musica di
Giacomo Puccini

Nuova produzione Teatro alla Scala

EDIZIONI DEL TEATRO ALLA SCALA

TEATRO ALLA SCALA

PRIMA RAPPRESENTAZIONE

Martedì 3 maggio 2016, ore 20

REPLICHE

maggio

| | | |
|-----------|----|----------------------------|
| Venerdì | 6 | Ore 20 – Turno A |
| Martedì | 10 | Ore 20 – Turno E |
| Venerdì | 13 | Ore 20 – Turno D |
| Mercoledì | 18 | Ore 20 – Turno B |
| Sabato | 21 | Ore 20 – Fuori abbonamento |
| Mercoledì | 25 | Ore 20 – Turno C |
| Sabato | 28 | Ore 20 – Fuori abbonamento |

SOMMARIO

| | | |
|------------|---|-----------------------------|
| 5 | <i>La fanciulla del West</i> . Il libretto | |
| 46 | Il soggetto Argument – Synopsis – Die Handlung – あらすじ – Сюжет | |
| 53 | Giacomo Puccini | <i>Marco Mattarozzi</i> |
| 56 | L'opera in breve | <i>Claudio Toscani</i> |
| 58 | La musica | <i>Maurizio Giani</i> |
| 60 | <i>La fanciulla del West</i> , un nuovo appuntamento con Puccini Intervista a Riccardo Chailly | <i>Franco Pulcini</i> |
| 65 | <i>La fanciulla del West</i> | <i>Ian Burton</i> |
| 79 | <i>Wagner en travesti: La fanciulla del West</i> | <i>Michele Girardi</i> |
| 97 | Nella <i>Fanciulla del West</i> la protagonista è l'orchestra? | <i>Gianandrea Gavazzeni</i> |
| 103 | <i>La fanciulla del West</i> alla Scala dal 1912 al 1995 | <i>Luca Chierici</i> |
| 119 | "L'amore è un'altra cosa..." | <i>Robert Carsen</i> |
| 139 | Riccardo Chailly | |
| 141 | Robert Carsen | |
| 142 | Luis F. Carvalho | |
| 143 | Petra Reinhardt | |
| 144 | Peter van Praet | |
| 145 | Marco Berriel | |
| 146 | Ian William Galloway | |
| 147 | <i>La fanciulla del West</i> . I personaggi e gli interpreti | |
| 153 | Lecture | <i>Virgilio Bernardoni</i> |
| 156 | Ascolti | <i>Luigi Bellingardi</i> |
| 158 | Coro del Teatro alla Scala / Mimi | |
| 159 | Orchestra del Teatro alla Scala | |
| 160 | Teatro alla Scala | |

Giacomo Puccini. Fotografia dello
Studio fotografico Varischi & Artico
(Parma, Archivio del Teatro Regio,
Legato Ferrarini).





Wagner en travesti: La fanciulla del West

Michele Girardi*

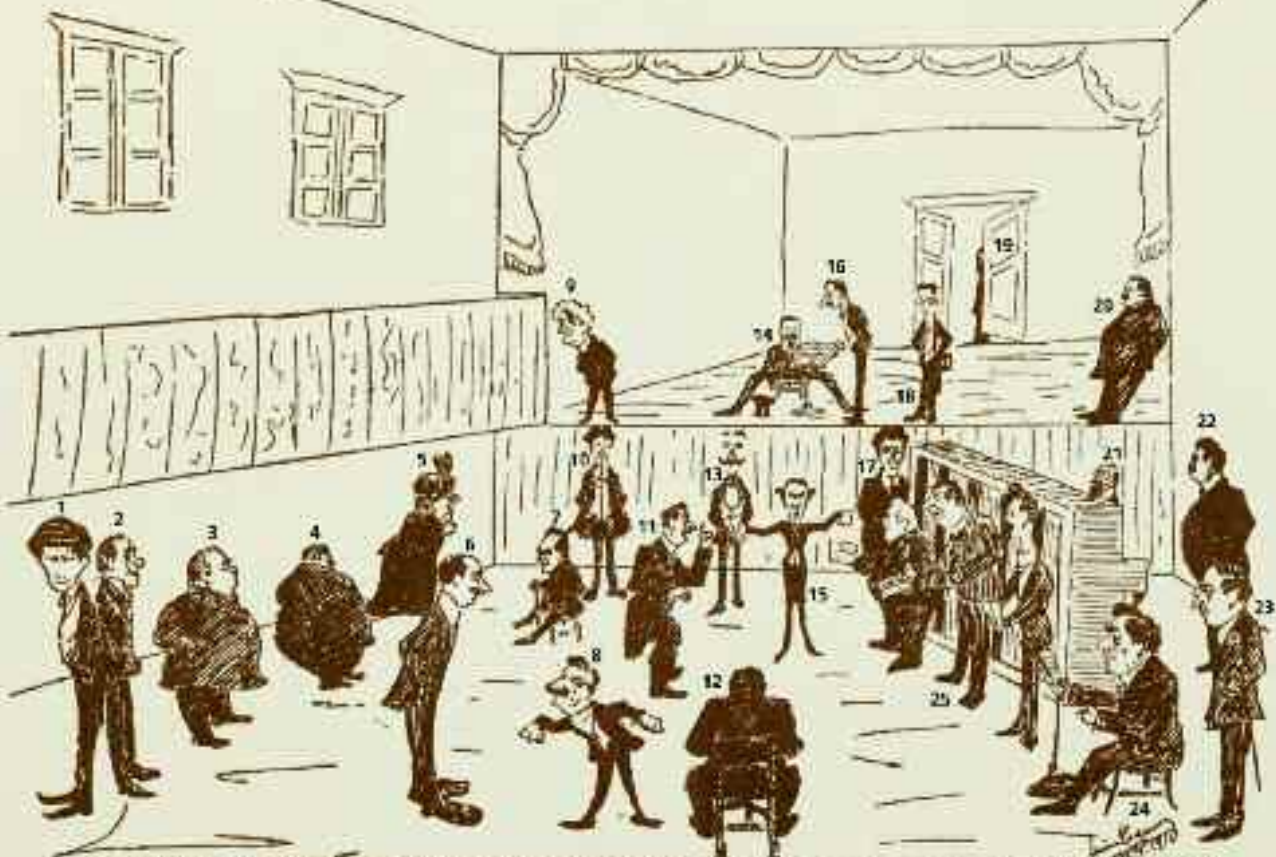
Fotoritratto realizzato alla Metropolitan Opera House di New York. In occasione della prima rappresentazione della *Fanciulla del West*: il general manager Giulio Gatti-Casazza, David Belasco, Arturo Toscanini e Giacomo Puccini. Da Leopoldo Marchetti, *Puccini nelle immagini*, Ricordi, Milano 1968.

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 di 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 dalla veglia della *geisha* in attesa di Pinkerton, decise quasi al volo di musicare la tragedia giapponese. Ora invece la soluzione era giunta a scoppio ritardato e senza l'entusiasmo del primo impatto. Il compositore si era recato a New York, come riferì "The Sun" (19 gennaio 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 all'Academy of Music, dove il dramma era in cartellone in quel periodo.

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

LA PROVA D'ASSIEME DELLA "FANCIULLA DEL WEST"



1 DIDUR, 2 BOURGOIS, 3 MISSIANO, 4 PINI-CORSI, 5 DESTIN, 6 ROMEI, 7 REIS, 8 SETTI, 9 BELASCO, 10 GILLY, 11 PUCCINI, 12 E. CARUSO, 13 MAXWELL, 14 SPECK, 15 TOSCANINI, 16 PUCCINI FIGLIO, 17 AMATO, 18 BROWN, 19 GATTI-CASAZZA, 20 G. CARUSO, 21 TANARA, 22 ROSSI, 23 SEGUROLA, 24 MARCHESI, 25 GRUPPO CORISTI.

Enrico Caruso, Schizzo caricaturale di una prova della *Fanciulla del West* a New York, Metropolitan Opera House. A destra in basso firma e data: "N. Y. 1910" (New York, Archivio del Metropolitan).

- | | |
|---|---|
| 1 Didur = Adamo Didur (Ashby) | 14 Speck = Jules Speck (stage manager/regista) |
| 2 Bourgois = Georges Bourgeois (Billy) | 15 Toscanini = Arturo Toscanini |
| 3 Missiano = Edoardo Missiano (José Castro) | 16 Puccini figlio = Antonio Puccini |
| 4 Pini-Corsi = Antonio Pini Corsi (Happy) | 17 Amato = Pasquale Amato (Rance) |
| 5 Destin = Emmy Destinn (Minnie) | 18 Brown (non trovato) |
| 6 Romei (non trovato) | 19 Gatti-Casazza = Giulio Gatti Casazza (general manager / sovrintendente del Metropolitan) |
| 7 Reis = Albert Reiss (Nick) | 20 G. Caruso (non trovato) |
| 8 Setti (non trovato) | 21 Tanara (non trovato) |
| 9 Belasco = David Belasco | 22 Rossi = Giulio Rossi (Sid) |
| 10 Gilly = Dinh Gilly (Sonora) | 23 Segurolo = Andres de Segurolo (Wallace) |
| 11 Puccini = Giacomo Puccini | 24 Marchesi (non trovato) |
| 12 E. Caruso = Enrico Caruso (Johnson) | 25 Gruppo coristi |
| 13 Maxwell = non so esattamente chi sia | |

METROPOLITAN OPERA HOUSE

METROPOLITAN OPERA COMPANY, Limited

GRAND OPERA SEASON 1910-1911

GIULIO GATTI-CASAZZA, General Manager

Saturday Evening, December 10, 1910, at 8 o'clock.

SPECIAL PERFORMANCE—FIRST TIME ON ANY STAGE

THE GIRL OF THE GOLDEN WEST

(LA FANCIULLA DEL WEST)

(In Italian)

OPERA IN THREE ACTS — Libretto by G. ZANGLIEFF and C. CUVIONI

Presented on the Drama written by HAYTH BRILACCO

Made by GIACOMO PUCCINI.

| | | | |
|--|---------|---|----------------------|
| MINKIE | | | EMMY WEISS |
| DICK JONKSON, (Cowboy, the road-agent) | | | ENRICO CARUSO |
| JACK BAKER, (Judge and Sheriff) | | | PASQUALE STAMATO |
| NICE, (Bar-tender at the "Palace") | | | ALBERT ROSS |
| ANNIE, (Wells-Fargo Agent) | | | ADAMO OLIVERI |
| BONNIE | } Annie | } | DENNIS HALL |
| THEA | | | ANGELO BARRA |
| BOB | | | GUSTAVO ROSSI |
| BELLE | | | VINCENZO BENCIGNELLI |
| HARRY | | | FORTUNO AUBRIG |
| JOB | | | GLENN HALL |
| HAPPY | | | ANTONIO FINE-CAIRI |
| LARKINS | | | BERNARD STUZZE |
| BILLY, ex-felon | | | GRIGORIO BARTOLINI |
| WOWBEE, 2nd Squaw | | | MAURIZIO BATTIHELLA |
| JACK WALLACE, a prospector | | | SIBILLA DE SODANO |
| JOSE CANTO, with Bartender's Head | | | EDUARDO MESSERLI |
| THE POOR DEPENDENT MINKIE | | | LAURETTO BELLEMI |

Mix of the Camp and Stock of the Ridge.

CONDUCTOR

ANTONIO TOSCANINI

Stage Manager: FULFORD — Theatre Master: GIULIO BELLINI — Ticket Collector: EDWARD COOPER.

Time—During the days of the gold boom—ONE HOUR. Place—Clover, Wisconsin, California, a mining camp.

Manifestino in seta donato a Puccini in occasione della prima rappresentazione della *Fanciulla del West* a New York, Metropolitan Opera House, 10 dicembre 1910. Da: Leopoldo Marchetti, *Puccini nelle immagini*, Ricordi, Milano 1968.



Emmy Destinn, interprete di Minnie, con Pasquale Amato, che impersonava Rance, nel momento della partita a poker. Chino sul tavolo è Enrico Caruso nella parte di Johnson.

Minnie (Emmy Destinn) fa liberare Johnson (Enrico Caruso) che sta per essere impiccato. A destra, in primo piano, Rance (Pasquale Amato). Fotografia in posa che ricostruisce la scena conclusiva (Milano, Archivio storico Ricordi).

David Winter, biografo di Belasco nel 1918, che l'allestimento di *The Girl of the Golden West* del 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 perfetta 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 febbraio 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 suscitavano 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

Caruso, interprete
di Dick Johnson. Foto con
scritta autografa:
"Ma non v'avrei rubato".
Studio fotografico
Mishkin (Milano, Museo
Teatrale alla Scala).





Angelo Parravicini.
Bozzetto per la scena
dell'Atto I, *L'interno
della "Polka"* (Milano,
Archivio storico Ricordi).
I bozzetti di Parravicini
per la prima
di New York furono
riutilizzati per le
successive edizioni
dell'opera, tra cui
quella del 29 dicembre
1912 al Teatro alla Scala.

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'"Italo":

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 di 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 all'inizio 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 *cakewalk*: 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 (quale 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 Cakewalk*, 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* "La 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 il barista Nick inizi ad accendere le luci del locale avviando l'azione, nasce un altro concetto, i cui contorni verranno precisati poco dopo, quando entra 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 sia importante questa musica lo attestano le diverse ricorrenze nella scena della lezione e nel finale, soprattutto nelle ultime battute dell'opera, proprio al momento di tirare le somme, dove la melodia, affidata ai minatori in lacrime, s'impone mentre la coppia di amanti

La
FANCIULLA DEL WEST
di GIACOMO PUCCINI
a BOSTON

Qualche giorno quattro effluvi
sono insospettite della parte di Minnie
è stata la signora Carmen Melis, della
quale ricordiamo due fotografie.
Ella è bionda, ha incantevolmente ap-
pianche nell'ultimo spettacolo di Puc-
cini, come in precedenza lo era stato
nell'ultima opera pucciniana " Tosca ».



Carmen Melis nel ruolo di Minnie a Boston. Da "Ars et Labor", 15 marzo 1911 (Torino, Biblioteca Musicale Andrea Della Corte). Quando *La fanciulla del West* fu rappresentata a Boston, Puccini era tornato in Italia ma, informato del successo, il 12 febbraio scrisse a Carmen Melis: "Ancora un monte di belle cose a lei che così bene ha incarnato Minnie a Boston!".

ce à *sauvetage* (si pensi ai *Puritani*, piuttosto che al *Fidelio*). In fase di riduzione del dramma 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 gli *Old Joe Miller's Jokes*, quella di Puccini compie un'esegesi biblica ruspante sul salmo LI, noto come *Miserere* soprattutto ai musicisti, richiama 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

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 ciò che nel finale dell'Atto II, in uno dei momenti più drammatici dell'opera, farà la stessa Minnie, nascondendo alcune carte nelle calze – come registrato nel *livret de mise en scène* – e scambiandole al 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*

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 sul 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 nell'Atto I disarmava Sonora, quasi giunto alle mani con Rance 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. Da ultimo, alle prime parti degli archi si amalgamano la quinta vuota dei coristi a bocca chiusa da fuori e un tremolo straordinario di 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 generale, come aveva osservato per primo Gianandrea Gavazzeni, che assume un ruolo da autentica protagonista, oltre a 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 III, 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.

Che 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 per la posta in palio a spiegare il suo pianto angoscioso, che giunge sino al parossismo. La forza evocativa della piena orchestra fa pensare che la donna 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 nel *Fliegende Holländer*? Se l'appassionata 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 I del *Götterdämmerung*, Guttrune esprime la sua indegnità di fronte al "più splendido eroe del mondo". Ugualmente gli si drizzeranno le orecchie nel momento in cui Johnson rientra ferito Nell'Atto II 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, la quale si appresta a una prova tremenda per salvare la vita dell'uomo che ama e che, come Tristano, è ferito. Rinforza l'analoga 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.

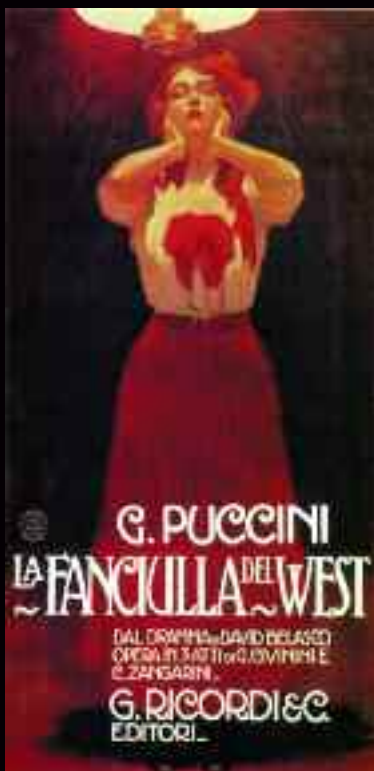
E, sempre ripensando a Wagner, si torni alla trama iniziando dall'enunciato del preludio. Il motivo della redenzione rimanda a *Parsifal*, opera di cui Puccini era un ammiratore entusiasta, dove tale motivo è centrale. È vero che Minnie, barando, non si mostra totalmente ingenua e pura, né l'umanità 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 decisa-

mente orientato verso tratti di pluristilismo: la vernice del western e i suoi corollari realistici da un lato, e dall'altro il grande tema europeo e occidentale, nonché un alone d'apologo che sovrasta il tutto, ribadiscono la sua distanza dalla materia drammatica, esercitando una lucida ironia sulla sua 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 sia al grande teatro romantico sia 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 nei favori del grande pubblico, come genere di spettacolo, 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.

* Michele Girardi (1954) insegna Drammaturgia musicale all'università di Pavia. È specialista di opera e di storia della musica dell'Ottocento e del Novecento. Il suo lavoro più rappresentativo è *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano* (1995), anche tradotto in inglese. Ha scritto un libro sulla prima messa in scena parigina di *Madame Butterfly*. È socio fondatore e membro del comitato scientifico del "Centro studi Giacomo Puccini" di Lucca (1996). Negli anni 2000-12 è stato presidente dell'edizione nazionale delle opere di Puccini. Dal 2002 dirige e cura per il Teatro La Fenice di Venezia la serie di pubblicazioni "La Fenice prima dell'opera".



Leopoldo Metlicovitz,
Manifesto della *Fanciulla del West* ispirato alla interpretazione di Minnie da parte di Tina Poli Randaccio.

Tina Poli Randaccio,
interprete di Minnie in numerosi teatri tra cui la Scala (29 dicembre 1912) e l'Opera di Montecarlo (Milano, Museo Teatrale alla Scala).

Giovanni Martinelli,
interprete di Johnson in varie edizioni della *Fanciulla del West*, tra cui quella del 29 dicembre 1912 a Milano, Teatro alla Scala (Milano, Museo Teatrale alla Scala).



Ardengo Soffici, Bozzetti e figurini per *La fanciulla del West* al Maggio Musicale fiorentino, 1954.
Da: Raffaele Monti (a cura di), *Pittori e scultori in scena*, De Luca, Roma 1986.
L'abitazione di Minnie, Atto II e *La grande Selva Californiana*, Atto III.