

*Michele Girardi*

## Fedora, una prima donna sull'orlo di una crisi di nervi

All'origine della *Fedora* di Umberto Giordano vi fu, come sarebbe poi accaduto per la *Tosca* di Puccini, una *pièce* di Victorien Sardou espressamente tagliata sulla personalità straripante di una tra le più grandi attrici del *fin de siècle*, Sarah Bernhardt. Non è l'unico dato in comune tra le due opere: Giordano si era innamorato del soggetto nel 1885 a Napoli, assistendo a una recita di *Fédora* in francese della grande Sarah (anche Puccini avrebbe fatto la stessa esperienza, a Milano nel 1889), e aveva subito chiesto al drammaturgo il permesso di metterlo in musica. Sardou acconsentì solo quando Giordano ebbe conseguito il successo universale, con *Andrea Chénier* nel 1896, e così il nuovo lavoro poté debuttare al Teatro Lirico di Milano il 6 novembre 1898. L'autore era sul podio per l'occasione, e lanciò l'allora sconosciuto Enrico Caruso nella parte di Loris, ma soprattutto si garantì la presenza di una delle più celebri cantanti-attrici del tempo, Gemma Bellincioni Stagno.

Per meglio comprendere l'inevitabile impulso che scatenò l'interesse del compositore è opportuno dedicare una breve considerazione a *Fédora*, che fu la prima collaborazione tra Sardou e la Bernhardt, da poco svincolatasi dalla Comédie Française per mettersi in proprio. Ecco come lei stessa descrive, nelle sue memorie, l'incontro che dette inizio, nel 1882, al loro lungo sodalizio artistico:

Passai la notte nella mia proprietà di Saint-Adresse. E il giorno dopo partivo per Parigi. Un'ovazione delle più lusinghiere m'aspettava all'arrivo.

Poi, tre giorni dopo, sistemata nella mia casa dell'avenue de Villiers, ricevevo Victorien Sardou per ascoltare la lettura del suo magnifico testo, *Fedora*.

Che grande artista! Che splendido attore! Che autore meraviglioso!

Mi lesse quel testo tutto d'un fiato, recitando tutte le parti, dandomi in un secondo la visione di quella che avrei fatto.

«Ah!» gridai dopo la lettura. «Grazie maestro, grazie per questa bella parte! E grazie per la bella lezione che mi avete dato».<sup>1</sup>

I tanti punti esclamativi di cui è costellata la rievocazione la dicono lunga sul carattere di Sarah, che sfoggiava una personalità fortissima sulla scena e nella vita, dove era solita sedurre gli uomini e metterli da parte quando avevano fatto il

---

<sup>1</sup> SARAH BERNHARDT, *Ma double vie*, Paris, Fasquelle, 1907; trad. it.: *La mia doppia vita*, Savelli, Milano 1981, p. 208.

loro tempo. Ciò che desta immediata perplessità, a una lettura della *pièce*, è proprio l'evidente difficoltà di adattare per le scene liriche un dramma così vincolato alla personalità della creatrice del ruolo. A differenza di Floria Tosca, sul cui agire non ha particolare influenza l'età anagrafica, *Fédora* è una donna non più giovanissima, e il sentimento che la infiamma per Vladimiro Andrejevich appartiene al genere di pulsioni d'una vedova, affascinante e al tempo stesso molto agiata, che non s'avvia pacificata nei sensi verso la mezza età. S'incapriccia di uno *gigolo* d'alto bordo, ma in rovina, perché ha una tale voglia d'innamorarsi da rimanere cieca di fronte ai suoi palesi tradimenti e al matrimonio d'interesse che questi vuol contrarre. Insomma: Sarah Bernhardt, avvenente trentottenne nel 1882, che impalma Damala, un attore della sua compagnia (per poi lasciarlo nel giro di qualche mese). Il personaggio della *pièce*, inoltre, ha una forte motivazione erotica che l'esalta, mentre nell'opera *Fedora* gioca le sue carte sul fronte dell'amore spirituale, sino a dichiarare al povero Loris nel finale secondo, impietosa dalla sua condizione di esule lontano dagli affetti famigliari, che «Un'altra madre tra le mie braccia hai tu».

Notevolmente differente è inoltre il comportamento di *Fedora* negli sviluppi della vicenda in cui è attivamente coinvolta. Il librettista Arturo Colautti ne sviluppò il carattere in un'unica direzione: missionaria della sua personale vendetta, che persegue con determinazione finché Loris non rivela le vere ragioni del suo delitto – da lì in poi angelo del focolare sino a quando la sua attività di spia al servizio della polizia segreta non viene scoperta dall'amante. Ben altrimenti si comporta la donna di Sardou, che per ben due volte cambia radicalmente d'atteggiamento, e per giunta di fronte allo stesso personaggio, il diplomatico francese De Siriex, che è quasi come una cartina di tornasole per un carattere ricco di sfaccettature. All'inizio del II atto dissimula la cupezza che la caratterizzava a San Pietroburgo, e ciò le serve per raccogliere più facilmente, tra i vapori del bel mondo parigino, la confessione del colpevole. Nel IV atto, invece, *Fédora* si è lasciata alle spalle ogni cupezza, vinta dall'amore per Loris che invade il suo essere.

Colautti e Giordano, però, non dovettero affrontare solamente problemi legati alla personalità straripante della prima donna. L'altro vincolo era determinato dal genere praticato da Sardou, la cui trama s'inscrive in una mescolanza di *suspense* poliziesco e storia di spionaggio, ed è racchiusa in una cornice ideologica che contrappone i populistici (ma nichilisti nella *pièce* e nell'opera) ai fedeli dello Zar nello scorcio finale del secolo. Ciò permette, secondo una prassi cara a Sardou, di inserire la vicenda fittizia nel gran calderone della storia, visto che nel colloquio iniziale (*Fédora*, 1.1<sup>2</sup>) l'intendente del conte, Desiré, menziona il «pove-

<sup>2</sup> Citazioni e riferimenti ad atti e scene e sono tratte dalla traduzione del torinese Vittorio Bersezio (*Fedora*, Libreria Editrice, Milano, 1884, collana «Teatro Illustrato», n. 38, e ristampata ben tre volte dai Fratelli Treves, nel 1912, 1922 e 1925; l'edizione più recente in *Fedora. Sardou, Colautti, Giordano, Colautti*, a cura di Virgilio Bernardoni, Pisa, PLUS, 2007, pp. 129-200). Fu

ro czar Alessandro», cioè Alessandro II, ucciso in un attentato dai populistici della *Narodnaja Volja* il 13 marzo 1881. Nell'opera la notizia arriva, con enfasi molto maggiore, quando si è nel pieno della festa dell'atto secondo, a Parigi.<sup>3</sup>

Colautti seguì fedelmente il complicato intreccio in senso diacronico,<sup>4</sup> conservandone i principali snodi, a cominciare dal delitto e dall'indagine seguente condotta dal poliziotto Grech nell'atto primo a San Pietroburgo, per proseguire sintetizzando in un atto solo gli eventi del secondo e del terzo della *pièce* (ma qui la festa ha luogo in casa di Olga e non nel palazzo parigino di Fedora, come avviene nell'opera) e chiudere facendo corrispondere la trama del terzo a quella dell'atto quarto del dramma. A livello di macrostruttura l'unico cambiamento di rilievo fu l'aver spostato l'ambientazione dell'atto conclusivo, che Sardou fa svolgere a Parigi come i due precedenti, sulle sponde del lago di Thun, circondato dalle Alpi bernesi. La licenza persegue lo scopo di consentire a Giordano l'occasione di esibire un po' di colore locale svizzero, dall'onnipresente *Ranz de Vaches* dei corni, che permea le pagine della partitura in questo scorcio, sino alla canzone *La montanina*, accompagnata dalla fisarmonica, che utilizza nelle battute conclusive per potenziare l'effetto *larmoyante* della morte di Fedora («La montanina mia non torna più», canta la voce di ragazzo fuori scena, mentre la contessa Romazoff esala l'ultimo respiro). Ma tale scelta ha l'inopportuno corollario di evocare un'infinita serie di *tòpoi* operistici (a cominciare dall'atto secondo della *Traviata*) dove gli amanti cercano la pace e la tranquillità in luoghi lontani dalla città ostile al loro sentimento.

Nel passaggio dalla prosa al canto, la vicenda perde inevitabilmente una nutrita serie di dettagli che rendono assai stringente la narrazione, come conviene al genere cui appartiene. Mi limiterò a dare tre esempi:

- a. il riferimento agli ebrei nel libretto, durante il colloquio iniziale tra i servi che descrivono le cause delle attuali difficoltà economiche del Conte Vladimir («Le donnine ... Le carte ... Le bottiglie ... I cavalli, gli ebrei!...»), si spiega solo ricorrendo a Sardou (I.1) dove viene citato Mirmann, un ricco orafo che gli rivende gioielli per le sue fiammette; altrimenti rischia di essere frainteso, come una valutazione imbarazzante del librettista, condivisa dal compositore;<sup>5</sup>

---

questa la base del lavoro del librettista Arturo Colautti, come dimostrano i numerosi passi del dramma in italiano da lui citati pressoché letteralmente.

<sup>3</sup> Lo spostamento è dovuto all'esigenza di creare un presupposto perché Fedora interrompa la festa, e perché possa risaltare ulteriormente il tema dei cospiratori, razza a cui, secondo i sospetti della protagonista, dovrebbe appartenere Loris, assassino per fede politica.

<sup>4</sup> Tant'è vero che sulla partitura si può leggere, ed è espressione del tutto appropriata: «Dramma di Victorien Sardou ridotto in tre atti per la scena lirica da Arturo Colautti».

<sup>5</sup> Ben altra è la posizione di Sardou, che nel colloquio iniziale fra Desiré e il gioielliere Tchileff fa pronunciare all'*attaché* francese del conte un'aperta condanna dell'antisemitismo dei russi:

- b. nell'opera non si riesce a comprendere bene, sino al colloquio chiarificatore del II atto tra Loris e Fedora, il grado di parentela che lega Vladimiro Andrejevich al temibile capo della polizia Jariskin, chiaramente indicato sin dall'inizio da Sardou (*Fédora*, I.1) come suo padre; l'ambigua espressione impiegata da Colautti nel corso dell'indagine (rispondendo alle domande del poliziotto Grech, Desiré dichiara che il padrone era minacciato «Qual figlio al generale vostro capo») non consente di capire sin dall'inizio che tra le motivazioni dell'intento persecutorio dell'asse Fedora-Jariskin ci sia il desiderio di vendetta di un padre sanguinario e potente;
- c. nella *pièce* la contessa Olga Sukarev s'interessa di nichilismo per vincere la noia (*Fédora*, II.1), e il pianista Lazinski, che presenta nell'opera agli invitati, è chiaramente una spia messa alle sue calcagna dalla polizia segreta; nell'opera il riferimento è assai più tenue (Olga: «Vedete, la politica è la mia passione [...] com'è bello il cospirar ...», II) e poco chiara la spiegazione circa la seconda professione del pianista da parte di De Siriex nell'atto terzo.

A conti fatti, però, l'adattamento è riuscito: il risultato è un'opera stringata (in tutto udiamo poco più di un'ora e mezzo di musica<sup>6</sup>), ma avvincente e ricca di colpi di scena, il che era quanto serviva a Giordano per garantirsi l'attenzione del pubblico. Nell'attuare la sua drammaturgia musicale il compositore impiegò le risorse più recenti del linguaggio operistico italiano del tempo, tra cui prevale la tecnica della reminiscenza melodica. Fra i vari temi spicca, in termini quantitativi, il motivo che egli associa al fervido giuramento di vendicare Vladimiro, che Fedora pronuncia mentre l'amato è ancora nella sua stanza, agonizzante. Lo compie imponendo le mani su una croce bizantina che porta al collo, mentre sotto la sua voce scorrono le ancie, a guisa d'organo, che connotano di sacralità il breve passaggio:

## ESEMPIO 1

I, 1 dopo 46

Ob, Cl  
Fag  
Tr con sordina  
Fedora (con esaltazione)

Su que - sta san - ta cro - ce ri - cor - do di mia ma - dre,

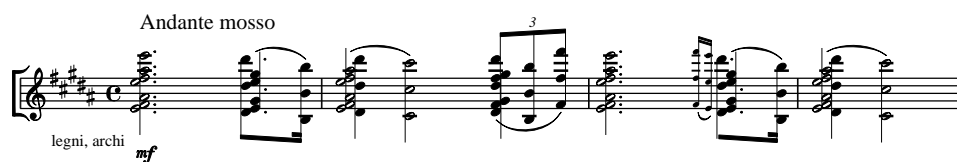
«Oh sì! La volta del vostro soffitto si screpola: finirà per precipitarvi sul capo. Assassini, arresti ... E quei poveri ebrei, quante glie ne han fatte passare» (*Fédora*, I.1).

<sup>6</sup> Così distribuita, in genere, nelle esecuzioni registrate in disco: I atto: 25', II: 35', III: 35'.

Questo tema significativo, che però ha il difetto di assomigliare troppo a un'importante frase del finale di *Manon Lescaut*,<sup>7</sup> ricorre otto volte nel corso dei tre atti, e solo nello scorcio finale, mentre Loris sta finalmente per scoprire l'identità della sua nemica misteriosa, si piega ad esprimere, variato nell'ultimo accordo,<sup>8</sup> il ricordo di quella che fu un tempo la volontà di vendetta da parte di lei, ora riscattata dall'amore. Torniamo per un istante a Sardou, che non conferisce affatto alla croce tutto il rilievo che assume nell'opera, se non per il particolare del veleno in essa contenuto, e non impone a Fédora giuramenti di sorta, salvo un cenno fuggevole nel I atto per spronare le indagini («Ma io lo vendicherò ... oh Dio! Quella eccellente creatura che a loro non ha fatto nulla»; *Fédora*, I.7). Giordano mirò, pertanto, alla piena evidenza di una metafora sonora, per motivare la veemente azione della protagonista, tuttavia è inevitabile che proprio per questo l'opera si tinga di una generica religiosità, ch'è ingrediente prediletto del teatro verista italiano, da *Cavalleria* in poi.<sup>9</sup>

Ma il compositore non si limitò a illustrare un solo aspetto della sua prima donna, e fece quant'era in suo potere per rendere seducente Fedora, identificando sin dalle prime battute il suo trasporto con una frase melodica ricorrente (es. 2a), associata al suo amore per Vladimiro nel momento in cui entra in casa di lui e intona il primo assolo (es. 2b), una sorta di *Bildnis Arie* davanti al ritratto del conte:

## ESEMPIO 2 A



<sup>7</sup> Si veda la partitura di *Manon Lescaut* (Ricordi, Milano © 1915, P.R. 113, rist. 1980), atto quarto, cifra 8, ma soprattutto la musica delle seguenti frasi: «Fra le tue braccia amore! L'ultima volta!...» (3 dopo 16), e «Scendon le tenebre: su me la notte scende.».

<sup>8</sup> Dopo la prima comparsa (es. 1) il tema ricorre ancora nelle ultime battute dell'atto primo (cifra 58), quattro volte nell'atto secondo (8 dopo 11, 1 dopo 27, 8 dopo 40, cifra 55) e altre due nel terzo (cifre 42 e 56). La variazione cui si accenna è minima ma significativa in un contesto di ritorni sempre uguali salvo la tonalità: il tema si chiude su un settima diminuita invece che su un accordo di tonica. I riferimenti, nel testo e nelle note, vanno alla partitura d'orchestra di *Fedora*, Milano, Sonzogno, s. d. (n. di lastra E 1556 S.).

<sup>9</sup> In questa prospettiva va valutata la diversa sequenza nel finale I tra la *pièce* e l'opera: mentre in Sardou *Fédora* constata la morte di Vladimiro, cui segue l'accenno alla fuga del colpevole, Colautti e Giordano spingono la protagonista incontro a Grech che l'informa della fuga, per poi farla accasciare, con maggior enfasi, vicino all'amato, mentre il sipario cala sull'atroce dolore della protagonista. Inoltre, nell'opera, il chirurgo (Lorek) il poliziotto (Grech) il diplomatico (De Sirex) non s'inginocchiano come fanno tutti gli altri, mentre tale gesto nella *pièce*, viene lasciato alla sola servitù, in segno di rispetto feudale per il loro signore.

## ESEMPIO 2 B

I, 9 dopo 16 Poco più mosso

VI I e II

Fedora

O vi - so am - ma - lia - tor!

## ESEMPIO 2 C

II, 3 dopo 38

Vl, arpa (8a)

Vlc

Giordano utilizzò la reminiscenza con estrema precisione, soltanto per connotare il sentimento ideale che lega Fedora al promesso sposo, perciò il tema, dopo il primo atto, non appare che due altre volte nel successivo, prima insinuandosi nell'intermezzo, dove la voce dei violoncelli corrompe per pochi istanti il sentimento che Loris ha destato nella contessa (es. 2c), e poco dopo quando lo sfortunato giovane ricorda alla donna che il suo rivale era fidanzato.<sup>10</sup> A fronte di tanta chiarezza non troviamo nella partitura un vero gesto musicale che connoti la sua passione per Loris, visto che pure la bella melodia del duetto in chiusura dell'atto secondo (es. 3: A) serve solo ad accompagnare il suo disinganno e la sua ammirazione generica per l'uomo («Lascia che pianga io sola [...] T'avea creduto un vile, [...], ed eri un forte, un nobile, un santo punitor!»). Quando la sequenza ricompare nel terzo serve solo a rendere palese il suo cambiamento (es. 3: B, «Perdona quella donna»), e finisce per evidenziare la sua piena solitudine, con bell'effetto che prelude al suicidio:

## ESEMPIO 3

A, II, 7 dopo 57

La - scia che pianga io so - la,

B, III, 55

Per - do - na quel - la don - na ...

<sup>10</sup> *Fedora*, partitura, II, 8 dopo 49.

Pur nei limiti di una difficile riduzione, Fedora risulta quindi, nel suo complesso, un personaggio vivo e appassionato e, se non suscita particolari simpatie per via dell'eccessivo accanimento persecutorio, tuttavia la sua morte muove la *pietas* dell'ascoltatore, per l'ironia tragica con cui il passato le piomba addosso, annientandola. La sua fine si compie nel segno della rinuncia alla felicità, tipico delle eroine suicide della *fin de siècle*, da Séluka a Gioconda, sino a Adriana Lecouvreur e Butterfly, e glorifica un mito femminile prigioniero della più romantica delle regole: *Amore e morte*.

Un'incrollabile fiducia nell'amore sembra spingere anche Loris quando, nel corteggiare la contessa durante la festa, risponde così al suo quesito «Amarvi per forza dunque dovrò?»:

## ESEMPIO 4

II, 24

Loris

A - mor ti vie - ta di non a - mar ... La man tu - a lie - ve, che mi re - spin - ge,

Si tratta della melodia più celebre di tutta l'opera, e a ragione perché pienamente riuscita sotto il profilo comunicativo, pressoché universale. Essa viene ripresa nell'intermezzo, che impone una pausa nel momento in cui, dopo la notizia dell'attentato allo Zar, gl'invitati abbandonano la sala, lasciando Fedora immersa nei propri pensieri.<sup>11</sup> La melodia, come il «Croce e delizia» di Alfredo per Violetta, le ricorda la forza dell'amore che apparentemente l'ha conquistata, ciononostante è proprio mentre si odono quelle note che lei scrive la sua denuncia più devastante a Jariskin, in cui coinvolgerà spietatamente, nell'immediato prosieguo, lo stesso fratello di Loris, Valeriano. E quando la medesima musica, ma in tonalità di Sol bemolle maggiore, tornerà per la terza e ultima volta nel finale l'effetto risulta retorico, perché ha l'unico compito di stillare le nostre lagrime, goccia per goccia, mente la protagonista muore in pace tra le braccia dell'amato.

Poiché questa melodia finisce per entrare nel campo semantico del soprano, resta poco spazio a Loris per emergere, assai meno di quanto ne tocchi a Cavardossi, un altro tenore alle prese con una donna che definire invadente è puro eufemismo. Personaggio che non evolve, e che fatica a comprendere la realtà, com'era accaduto in occasione del delitto d'onore, il protagonista rimane tenacemente attaccato per due atti al proprio *spleen* per la lontananza dalla patria e dagli affetti famigliari, il che da origine a qualche interessante passaggio melodico e armonico che ne mette in rilievo l'inclinazione alla malinconia (come la frase «Vedi io piango», II, 4 dopo 55, con cui rivolge i suoi pensieri alla madre lonta-

<sup>11</sup> *Fedora*, ivi, da 37.

na). Egli viene scosso solo in parte e genericamente dall'amore di lei, altrimenti il suo canto è improntato ai principi della pura concitazione, che lo porta a sfogarsi in lunghe lasse di declamato, con frequenti inflessioni verso il parlato. L'unico suo gesto di rilievo è il mutamento troppo repentino d'atteggiamento nel finale dove, dopo aver coperto d'insulti l'amata in un passaggio tesissimo («Ed ecco il tuo amore, sirena da forza ... spiarmi e tradirmi! [...] Serpente ti schiaccio con l'odio tuo insiem!»), si mostra subito incline a perdonarla e ad accoglierla tra le braccia.

Nella costellazione dei protagonisti manca un baritono antagonista, essendo sì De Siriex un ruolo brillante, ma senza parte attiva nella vicenda se non quella di rappresentare, sulla scia del personaggio della *pièce* (ma senza raggiungerne la statura) il razionalismo francese contro l'emotività russa. È quel che accade quando intona, nel salotto Romazoff, la canzone *La donna russa*, un brano in cui Giordano cercò di cogliere, per quanto gli era possibile, modi popolari, tramite accenti irregolari e qualche vaga inflessione modale, ma solo per prenderli garbatamente in giro. Gli replica immediatamente la contessa Olga Sukarew – soprano leggero e personaggio gradevolmente fatuo, che ha il solo compito, che eserciterà ancora nell'atto svizzero, di alleggerire la tensione quando serve –, intonando un'altra canzonetta ironica, in cui dilleggia l'uomo francese; il gioco è grazioso quanto basta, ma rimane puro *divertissement*.

Le due canzoni fanno parte di una lunga catena di 'musica di scena' – cioè eseguita con carattere di inserto nell'azione da uno o più personaggi, o dal coro, e dall'orchestra in buca<sup>12</sup> – che per Giordano, come tutti i cosiddetti appartenenti alla cosiddetta 'Giovane Scuola', era uno dei mezzi principali per accrescere il tasso di verità dell'azione: se un personaggio canta nella finzione compie un gesto reale. Si pensi a uno dei momenti *clou* della vicenda, quando per animare la festa, già zeppa di danze e canzoni, viene introdotto, con un piccolo stacco orchestrale a ritmo di *polonaise*, Boleslao Lazinski, cioè «il pianista polacco erede di Chopin», ruolo affidato a un mimo. Egli si esibirà nella sala di concerto che sta sullo sfondo, ma è un vero pianista (in scena o dietro le quinte) che esegue un notturno abilmente composto da Giordano *à la manière de*. Così il tempo reale dell'esecuzione pianistica funge da sfondo alla discussione tra Fedora e Loris e ne accresce il *pathos* drammatico. Quando egli confessa il delitto subentra l'orchestra per qualche battuta, sinché il dialogo riprende e giunge alla conclusione insieme al notturno di Lazinski. Anche se la linea da cui sortisce l'effetto non è nuova (basti qui ricordare il duetto tra Violetta ed Alfredo nell'atto primo della *Traviata*, il

<sup>12</sup> La categoria generale di «musica di scena» è stata tratteggiata da CARL DAHLHAUS (*Drammaturgia dell'opera italiana*, in *Storia dell'opera italiana. VI: Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Torino, EDT/Musica, 1988, pp. 113-6). Per una distinzione fra 'musica di scena' e 'musica in scena', sostanzialmente basata sul fatto che gli strumenti siano sul palco e non in orchestra, si veda MICHELE GIRARDI, *Per un inventario della musica in scena nel teatro verdiano*, «Studi verdiani» 6, 1990 (1991), pp. 99-145.



cui dialogo si svolge mentre nelle altre stanze risuonano le danze affidate alla banda), nuova è l'idea di introdurre un avvenimento mondano del tutto autoreferenziale come un concerto, che consegue davvero un realistico *coup de théâtre*.

Giordano volle immettere altri frammenti di realtà sonora in scena ricorrendo alla fisarmonica per accompagnare *La montanina* nell'atto svizzero, quale vera voce di color locale alpestre, oppure facendo trillare un campanello elettrico per annunciare la visita di De Sirex. È questo un tocco di modernismo, come la bicicletta impiegata dal diplomatico per raggiungere la villa, e che insieme ad Olga intende inforcare per un'amena passeggiata tra le vette. Oppure le precise citazioni, dette celiando nel dialogo tra i due imperniato su Lazinski: «E poi geloso! – Otello! - Jago! [...] – E la dimane ... – Ricominciava? – Era partito! – Suonava troppe fughe ... – Di Bach», quando la musica, in quel momento, mostra chiaramente il suo debito verso il canto di conversazione attuato da Verdi nel *Falstaff*.

Meno modernista si rivelò Giordano nel voler inserire un'esposizione di fuga a quattro parti in Do, genere in cui eccelleva sin dagli anni del Conservatorio,<sup>13</sup> nell'atto primo (*Allegro mosso assai*, I, 40), quando sono in pieno svolgimento le indagini di Grech e si descrive la 'fuga', appunto di uno sconosciuto (che scopriremo poi essere Loris): il gesto è davvero troppo ingenuo, e il giuoco dei rimandi rasenta i confini dell'accademismo.<sup>14</sup>

Ma il rischio andava corso, e il brano risulta tecnicamente ineccepibile. In questo modo Giordano intendeva forse prendere le distanze dal verismo estremo cui aveva dedicato i propri esordi con *Mala Vita* (1892), storia di una prostituta redenta prelevata dalle *Scene popolari* di Salvatore di Giacomo, e proseguire sulla strada del verismo 'storico' in costume, intrapresa con l'*Andrea Chénier*. Ma non poté sfuggire a una natura impetuosa, che lo portava a seguire proprio i modelli appena consolidati di un movimento artistico agli esordi, ma già con la necessità impellente di produrre stilemi in grado di assecondare i gusti di platee presumibilmente meno esigenti a livello di qualità, ma più insaziabili a livello di consumo e funzionalità del meccanismo drammatico. È quello che accade nel preludio, a sipario abbassato, dell'atto terzo di *Fedora*, quando il flusso del *Ranz de Vaches* s'interrompe per far udire un gioco d'eco tra flauto e corno sul palco, che introduce una canzonetta intonata dal coro interno, con l'accompagnamento di archi e arpa. Quando il sipario si alza, dopo che l'orchestra ha ripreso il preludio al suono di una contraddanza, l'impressione netta è quella di essere all'inizio di *Ca-*

<sup>13</sup> Scrive AMINTORE GALLI: «Il Serrao esortava i suoi scolari a rendersi familiare quella severa ed ardua ginnastica intellettuale del musicista che è lo studio dei *canoni* e delle *fughe*. Il Giordano vi riusciva a meraviglia: lo provi il fatto che una sua *fuga* a cinque parti riportava agli esami dell'anno scolastico 1886-1887 la media di punti 9.75 su dieci» (*Umberto Giordano nell'arte e nella vita*, Milano, Sonzogno, 1915, p. 21).

<sup>14</sup> Oltretutto ricalca un precedente famosissimo: il finale primo di *Carmen* (cfr. Michele Girardi, *La libertà è un destino*, «La Fenice prima dell'opera», 2012, 4, pp. 13-26).

*valleria rusticana.*

Se, dopo la grande popolarità dei primi decenni, una ripresa di *Fedora* è oggi evento da non perdere, lo si deve forse alla stessa ragione per cui il teatro di Sardou è uscito dall'immaginario collettivo: troppo forte è la catena che vincola drammi come questo al gusto del proprio tempo – e il successo di *Tosca*, proveniente dalla mente dello stesso autore, ce ne dà un'immediata conferma. Se Puccini e i suoi librettisti, pur conservando il carattere del dramma a colpi di scena, riuscirono a staccarsi dalla fonte per elevare a simbolo la Romanità papale, nucleo fondamentale dell'intreccio, Giordano e Colautti rimasero rigorosamente fedeli alla *Fédora* di Sardou. Tuttavia la migliore qualità di quest'ultima, rispetto alla *pièce* romana, nulla può garantire contro il giudice più inesorabile della vitalità di un'opera d'arte: il Tempo.