

# I Medici,

un po' di wagnerismo all'italiana

Michele Girardi

Ruggero Leoncavallo si distinse fra i compositori della sua generazione perché, come si conviene al rampollo di una famiglia benestante, nutriva la sua arte di ottime letture, che lo portarono a infiammarsi per progetti di taglio grandioso. Dopo gli studi al Conservatorio di Napoli – pianoforte con Beniamino Cesi (didatta rinomato), e composizione con Lauro Rossi (rispettabile operista di secondo piano) –, egli aveva provato il desiderio di arricchire la sua cultura umanistica, e frequentò i corsi di Lettere e filosofia nell'ateneo di Bologna: anche se non conseguì mai la laurea, come ebbe a millantare, visse una stagione decisiva per la nascita dei *Medici*.

Bologna "la dotta", infatti, aveva ospitato *Lohengrin* nel 1871 – era il debutto italiano di Wagner –, e in città si respirava un clima intellettuale intriso del dibattito sull'estetica del compositore tedesco, ulteriormente rinfocolato da due altre prime italiane: *Rienzi* (proprio nel 1876), e *L'Olandese volante* (1877). Oltre al contatto con le opere del Wagner romantico, Leoncavallo si formò frequentando i corsi di Giosuè Carducci, titolare della cattedra di Letteratura italiana e cantore della nuova Italia, ma soprattutto wagneriano acceso.

Il primo esito di questo apprendistato fu la versione iniziale di *Chatterton*, di cui il compositore curò anche il libretto: aver scritto versi e musica rimane il più autentico punto in comune con l'illustre modello, una via che già Arrigo Boito aveva battuto con *Mefistofele* (1868), la cui versione riveduta era stata ancora un trionfo di Bologna nel 1875.

Un secondo, più ambizioso progetto nacque allora ma si sarebbe sviluppato solo molti anni dopo, dietro sollecitazione del baritono Victor Maurel (primo Jago verdiano): sull'esempio della tetralogia *Der Ring des Nibelungen*, Leoncavallo concepì *Crepusculum*, "poema epico in forma di trilogia storica", idea che raccontò di aver descritto a Wagner nel 1876 a Bologna. *I Medici* avrebbero dovuto costituire il primo capitolo, seguiti da due altri lavori, *Gerolamo Savonarola* e *Cesare Borgia*. Dall'ultima opera del ciclo wagneriano, *Il crepuscolo degli dei* (in versione italiana ovviamente), venne anche, per esplicita dichiarazione del musicista, il titolo complessivo del lavoro. Mediante la rappresentazione del Rinascimento italiano, così cara a Carducci, Leoncavallo voleva realizzare una metafora rivolta al presente,

che esaltasse i valori “autentici” del passato nazionale italiano, muovendosi in anticipo rispetto a Gabriele d’Annunzio, che vagheggiava una trilogia drammatica malatestiana di cui avrebbe scritto solo i primi due pannelli (*Francesca da Rimini*, 1901, e *Parisina*, 1912).

L’appuntamento con la cultura di alto profilo, e con l’arte connotata da impegno civile, fu preceduto da quello con la gloria e la fama mondiale: *Pagliacci* (1892) furono un successo travolgente e degno prosieguo, in chiave più sofisticata, di *Cavalleria rusticana* (1890); inoltre ribadirono autorevolmente sin dagli esordi il verismo, nuova tendenza italiana figlia del realismo francese che Leoncavallo aveva frequentato soggiornando vari anni a Parigi in cerca di fortuna, a partire dal 1882. Con questo lavoro egli aveva finalmente conquistato il favore del pubblico, che fu determinante per consentirgli di tirar fuori i sogni dal cassetto, fra cui *I Medici*, “azione storica in quattro atti”, occupavano il posto d’onore. La partitura fu completata ben presto, e la *première* ebbe luogo al Teatro Dal Verme di Milano il 9 novembre 1893, con un *cast* d’eccezione: Adelina Stehle nel ruolo di Simonetta e Francesco Tamagno (primo Otello verdiano) nella parte impervia di Giuliano. Un anno d’oro per il melodramma *fin de siècle*: il 1° febbraio Puccini era stato lanciato nel firmamento degli operisti con *Manon Lescaut* al Teatro Regio di Torino, otto giorni dopo *Falstaff* aveva chiuso la carriera trionfale di Giuseppe Verdi alla Scala di Milano.

\*

In una pagina di appunti ritrovata fra le sue carte Leoncavallo ebbe ad annotare, con scrupolo degno di miglior sorte, ben dieci riferimenti a musiche altrui nella partitura di *Manon Lescaut*. Potrebbe essere frutto di un desiderio di rivalsa nei confronti di un collega più fortunato, ma scorrendo i documenti ottimamente conservati presso il Fondo Leoncavallo di Locarno s’incontrano tanti altri foglietti, dove il compositore napoletano annotava scrupolosamente i riferimenti incrociati fra opere diverse, con particolare attenzione a quelle di Wagner, tanto che l’intertestualità si fa strada in lui come una vera fissazione, se non una missione. Nessuna meraviglia, dunque, quando si apre la partitura dei *Medici* e si respira un’aria di *déjà vu*, creata da riferimenti ora a questo ora a quel lavoro o a quello stile, ivi compreso il proprio, calibrato sui *Pagliacci*.

Ovviamente la musica di Wagner occupa il posto d’onore: ai momenti musicali pregnanti di quel teatro, infatti, Leoncavallo fa riferimento per uno dei due filoni della sua trama, la vicenda amorosa che lega Simonetta Cattanei (*il* “soprano lirico”) a Giuliano de’ Medici (*il* tenore, naturalmente drammatico), che conosce un terzo anello in Fioretta de’ Gori (*il* “soprano drammatico”). Quest’ultima è la donna della realtà: innamorata di Giuliano, gli si rivela, disperata, nel duetto finale del secondo atto, per poi confessare, nel monologo che apre l’atto successivo, che “Essa [Simonetta] regna sul cor, ed io su’ sensi!...”; tale costruito si chiarifica nell’intricata scena e settimano seguente, quando rivela all’amante di essere incinta (“Sappi che madre sento che addivengo”).

Se questa relazione, che ha radici storiche (punteggiatamente in una delle note erudite a piè di pagina che costellano il libretto, Leoncavallo specifica che il figlio in gestazione “divenne poi Papa Clemente VII”), propizia la musica più intensa, quella con Simonetta rappresenta per Giuliano l’amore ideale, in una *liaison* mai consumata, a causa della fragilità della donna (soffre di etisia), e dell’accumulo di emozioni, che la stroncherà nel finale dell’atto terzo prima che possa avvertire l’amato del pericolo dovuto alla congiura dei Pazzi (altrimenti l’avrebbe uccisa il pugnale del sicario papale Montesecco, basso, che assiste alla scena, e ripone il ferro nella guaina esclamando “È dunque Iddio che i Medici / a morte condannò!”). Forse per questo, quando Giuliano si rivolge alla fanciulla nel primo incontro (“Sei tu che mi parlasti?”; Atto I, scena e duetto), Leoncavallo rielabora le battute iniziali del *Tristan und Isolde*, mantenendole riconoscibili perché orientino l’attesa del pubblico verso un amore destinato all’infelicità. Il cosiddetto *Tristanakkord*, simbolo d’attrazione fatale, non entra in un sistema organico di rimandi, nonostante qualche eco la si possa rintracciare all’inizio dell’atto terzo: Leoncavallo, a differenza del Puccini di *Manon Lescaut* che adotta una tecnica leitmotivica autentica, si limita a intonare un segno che imprima la sua prospettiva alla situazione, come vuole la strategia di reminiscenze da lungo tempo praticata nell’opera italiana ottocentesca. Ma non si accontenta di un unico luogo wagneriano: la parte lirica del duetto (Andantino cantabile, “Bionda beltà che t’offri al guardo

mio”) è infatti palesemente basata sul *Siegfried-Idyll*, la cui musica funge da collante formale per lo scambio dei due giovani, mentre i versi sono una goffa parafrasi delle *Stanze de Messer Angelo Politiano per la giostra del magnifico Giuliano de Pietro de Medici*, nn. 49, 51 e 52. Poiché manca una relazione specifica con il dramma, si ricava l’impressione che Leoncavallo fosse più attratto dalla bella pagina che dal suo significato.

Ma l’intertestualità non si sazia solo di citazioni musicali: consapevole di vivere in un’epoca di crisi Leoncavallo volle articolare la propria vicenda riferendosi a *tòpoi* celeberrimi. Per rendere ancor più chiaro il destino della protagonista, la fece congedare da Giuliano, alla fine del duetto, con lo scambio di un fiore e la promessa “Domani a ritornar t’affretta”, alludendo, a parti invertite, al commiato temporaneo di Alfredo Germont e Violetta Valery, sinora la più celebre fra le vittime della tisi (visto che Mimi non era ancora nata). E non è neutra la presenza del cattivo di turno, Montesecco, che commenta la tenera scena con sarcasmo, novello Jago verdiano ma anche un po’ Tonio di *Pagliacci*, visto che poco prima era stato respinto dalla fanciulla alla quale avrebbe volentieri offerto le sue grazie.

\*

Leoncavallo volle sintetizzare nei *Medici* gli avvenimenti che tra il 1471, anno dell’elezione di Sisto IV, e il 1478 portarono alla Signoria di Firenze Lorenzo (baritono), scampato alla “Congiura de’ Pazzi” in Santa Reparata dove cadde trafitto dai sicari il fratello. Il filone principale della trama, al di là dell’importanza delle vicende

amorse di Giuliano (scandite dai fantasmi poetici delle vere donne della sua vita: Simonetta Vespucci e Fioretta Gorini), è dunque la storia della casata colta negli anni del consolidamento del suo potere a Firenze, nel cuore di un umanesimo che entra in gioco sin dall'inizio, grazie a uno dei suoi protagonisti, lo scrittore Agnolo Poliziano (baritono), precettore di Lorenzo, a colloquio coi due fratelli. "Che vasto campo per l'artista, per il filosofo e per lo storico questo grandioso periodo della nostra storia: il rinascimento! 'Quanto sangue e quanto fango – per dirla col Carducci – a rimescolare'", ebbe a dichiarare Leoncavallo al critico Tonolla dopo la *première* nel 1893, aggiungendo che "fedele alle massime del sommo di Bayreuth, cercai di fare il *poema nazionale* e quindi volli che un gran sentimento d'*italianità* aleggiasse nell'aura musicale del poema". Wagner viene chiamato in causa ancora una volta, dunque, assunto come modello per il trattamento della storia da "nazionalizzare" anche in Italia.

A Poliziano è dedicato uno degli scorcii più importanti dell'opera, straboccante di riferimenti artistici e culturali: il cuore dell'atto secondo, che si svolge in Piazza Santa Trinita. Momento centrale per il dramma, dato che i congiurati precedono l'ingresso dei Medici festanti tra la folla, palesando l'intento di invitare Giuliano e Lorenzo a una festa per poi ucciderli, ma anche snodo imprescindibile della trama amorosa, come si accennava, perché nel finale Fioretta si dichiara a Giuliano, appena dopo che Simonetta aveva rivelato pubblicamente la sua fragilità, svenendo per un attacco di tisi.

È qui che Lorenzo dà libero sfogo alla sua vena poetica, intonando frotte dei suoi versi più celebri – che Leoncavallo trasse dalla raccolta pubblicata da Barbèra nel 1859 (*Poesie di Lorenzo de' Medici*) con la prefazione di Giosuè Carducci, citata in esergo all'atto. Osannato dalla folla, il cantore lascia il posto "al Vate, / gloria toscana e dell'Italia intera", e tutti intonano la più celebre di tutte le canzoni a ballo umanistiche, *Ben venga maggio*, occasione per una gigantesca scena corale dove giovinette e giovani danzano, tributando onori a Poliziano.

L'atto terzo è il più sperimentale dell'opera, perché propone la compresenza di due azioni parallele che sollecitano soluzioni sceniche peculiari, richiamando ulteriori *tòpoi* visivo-drammatici verdiani come *Rigoletto* (quadro secondo dell'atto primo, atto terzo), dove la scena è divisa per consentire al pubblico di cogliere contemporaneamente gli eventi che si svolgono all'interno e all'esterno. Nei *Medici* il Ponte vecchio, che volge verso il fondo in prospettiva, separa le due parti del palcoscenico, dove sono collocate in primo piano le case delle rivali, a sinistra quella di Fioretta (che duetta con Giuliano), a destra quella di Simonetta (che assiste con terrore all'azione dalla sua dimora prima di uscir di casa), poco più oltre, sullo stesso lato, la dimora di Montesecco. Innanzi ad essa si svolge un abboccamento dei congiurati che coinvolge un quartetto di uomini (Francesco Pazzi, Montesecco, l'Arcivescovo Salviati, Bernardo Bandini). La scena è dunque multidimensionale in accordo con la forma musicale, un settimino in cui l'azione avanza

senza soluzione di continuità. Ancora un riferimento a *Rigoletto*, vieppiù preciso, nel quartettino che ha luogo dopo che Simonetta esce: Montesecco la trascina a sbirciare nello spicchio di casa dove Giuliano amoreggia e, come Gilda, l'eroina si sacrifica tentando di salvare l'amato.

I due filoni della trama, quello storico e quello amoroso, si riuniscono, sospinti dagli insiemi del finale terzo, nell'atto conclusivo, ambientato in Santa Reparata, che attacca nel segno del sacro violato: mentre il coro intona il Credo, e Fioretta prega fervidamente, i congiurati definiscono la loro azione in un efficace concertato. La morte del fratello, per mano di Pazzi e Bandini, funge da altare per il trionfo politico di Lorenzo, che affronta la folla e la doma in un'apostrofe dove scorre la storia della casata. Un distico di endecasillabi conclude l'azione in modo significativo:

Del trono a me spianato hanno il cammin.  
Tu mi vendica, o plebe!... lo regno alfin!

Nonostante l'ammirazione manifestatagli da Guglielmo II di Prussia, Leoncavallo non iniziò neppure gli episodi rimanenti della trilogia *Crepusculum*. Accostandosi alla storia ne reinventò le cadenze alla maniera di Sardou, abusando inoltre dei brani di carattere e di citazioni dei *tòpoi* più noti. L'opera, di scarsa tenuta drammatica soprattutto per la mancata interazione fra le componenti della trama, non entrò mai in repertorio nonostante la buona tecnica dell'orchestrazione e della scrittura corale (anche per l'eccessiva difficoltà della

parte tenorile), ma resta un attestato vibrante della temperie culturale che covava nella *fin de siècle*, dietro la facciata di un verismo che i commentatori hanno troppo spesso stigmatizzato: lo sorregge una fede wagneriana che, nonostante l'equivoco sulle finalità estetiche dell'arte e il mancato accoglimento del loro indispensabile presupposto linguistico, è oggi degno di una considerazione più accorta.

*«I Medici», un po' di wagnerismo all'italiana*,  
Deutsche Grammophon Gesellschaft 477 7456  
(2 CD), © 2010, pp. 16-19 (trad. inglese, pp. 7-11, trad. tedesca, pp. 15-20, trad. francese, pp. 23-27).