

MUSICA

a cura di Eleonora Negri

Fondazione Teatro del Maggio Musicale Fiorentino. Stagione 2017/2018. *La rondine*, commedia lirica in tre atti di Giuseppe Adami. Musica di Giacomo Puccini (versione 1917). Nuovo allestimento. Prima rappresentazione a Firenze (17-25 ottobre 2017)

La rondine pucciniana (centenaria) approda a Firenze.

Un secolo esatto ci ha messo *La rondine* prima di arrivare a Firenze: Montecarlo, 27 marzo 1917 – Teatro del Maggio, 17 ottobre 2017.

Diciamo subito che ci è arrivata bene. Meritato il successo di questa esecuzione, fusa ed equilibrata tra componente musicale e componente spettacolare. E *La rondine* è opera molto difficile, in quanto delicatissima per entrambi i parametri: musicale, appunto, e visivo.

Al primo posto metteremmo la persona forse più esposta, la protagonista: Ekaterina Bakanova, di cui si sono apprezzate le belle doti vocali (un registro medio-alto luminoso), l'intensa sensibilità, l'appropriatezza della presenza scenica. Accanto lei, non poco esposti erano il direttore Valerio Galli e il regista – e scenografo e costumista e responsabile delle luci – Denis Krief.

Valerio Galli ha diretto l'ottima orchestra del Maggio, l'eccellente compagnia di canto e il valido, duttile coro di Lorenzo Fratini con mano accorta, con viva comprensione della partitura, delle sue copiose finezze, con buon controllo degli ardui *ensembles*.

Quanto al *décor*, tutto nelle mani di Denis Krief, e tutto modernizzato – ma senza protervia – delle molteplici mansioni da lui tenute, quella che ci è apparsa più a fuoco è stata la regia, soprattutto per la fluida animazione salottiera del primo atto, mentre la coralità del secondo atto è risultata talvolta 'massificata' nel buio predominio dei neri costumi. Di uno schematismo un po' sommario le scene, specie la seconda. Usate con fine discrezione le luci.

Attorno alla protagonista, i cantanti erano 'giusti': la coppia tenorile (che banalità ricorrere, com'è successo talvolta, alla combinazione tenore-baritono) era ben differenziata: *Heldentenor* in erba dal bel timbro Matteo Desole (Ruggero), fresco e agile Prunier Matteo Mezzaro; graziosa *soubrette* Hasmik Torosyan (Lisette); ineccepibile, come al solito, Stefano Antonucci, Rambaldo. Il «Bene gli altri» per i numerosi 'altri' non è convenzione.

Ma nel successo della recita, da parte del numeroso pubblico è entrata sopra ogni altra valutazione la 'sorpresa' di conoscere finalmente *La rondine*. Una sorpresa evidentemente molto gradita.

«Vedranno i posteri che *bijou!*» È la citazione di una lettera che Giacomo Puccini scrive a Riccardo Schnab in data 23 luglio 1922.

È la profezia-auspicio che Giovanni Guanti adotta a titolo del proprio saggio di presentazione della non lontana rappresentazione de *La rondine* alla Fenice di Venezia e che – molto opportunamente – il programma di sala del Teatro del Maggio ospita in occasione dell’attesa proposta dell’opera ‘in prima esecuzione’ a Firenze.

Imbarazzante ritardo per la Città del Maggio Musicale. Ingiustificabile ritardo.

Tuttavia spiegabile.

Il saggio di Guanti, ammirevole per ampiezza documentaria, capillarità filologica e finezza critica, e lo studio altrettanto ammirevole di Giuseppe Rossi – «Ascoltando (e vedendo) *La rondine*» – contenuto nel medesimo opuscolo, ci raccontano le innumerevoli traversie compositive, editoriali, esecutive di questa partitura, risparmiandoci ora dal ripercorrerle.

Si ricorda solo che *La rondine* è l’unica opera pucciniana edita da Sonzogno.

È stato – il suo – un destino difficile, segnato fin da principio dalla denigrazione di ‘opera senz’altro minore’. Flebilmente patetiche – fino a poco tempo fa – sono suonate le difese che di tratto in tratto si sono levate da parte di *fans* isolati. A suo tempo – e per molto tempo – di fronte alla massiccia incomprendimento del genio pucciniano (entro la non meno tetragona incomprendimento del fenomeno «opera popolare italiana» da parte della generale nostra cultura imperialisticamente letteraria), *La rondine* è apparsa ai più come la puntuale conferma delle accuse che Fausto Torrefranca aveva lanciato nello storico pamphlet *Giacomo Puccini e l’opera internazionale* (1922) e – peggio – il tempestivo avverarsi di quella sciagurata profezia: la ‘prossima’ scomparsa dei melodrammi pucciniani dal repertorio dei teatri.

In realtà, dopo il notevole ma elitario successo di Montecarlo, fin dalla prima italiana – a Bologna, poche settimane dopo, il 5 giugno 1917 – non solo la critica, anche il grande pubblico ha snobbato *La rondine*, relegandola accanto ai lavori giovanili del suo autore (*Le Villi* e *l’Edgar*): *La rondine*, che lavoro giovanile non è; tutt’altro: ben maturo, collocandosi dopo *La Fanciulla del West* (1910) e a ridosso del *Trittico* (1918).

Perché?

Emergono due motivazioni: da un lato, la temperie dell’epifania di «un’opera leggera, a tinte tenui» nel tempo catastrofico della prima guerra mondiale (ma anche «opera piena di vita e di melodia» rivendicava Puccini, scrivendo a Sybil Seligman il 1° aprile del 1917 proprio da Montecarlo). Dall’altro lato l’ambiguità del ‘genere’: opera o operetta?

Trans-genica, in effetti, è *La rondine*. Nasce da un invito del Carltheater, vale a dire da Vienna, regno dello Strauss ‘minore’ («maggiore» per la mala

lingua di Stravinskij). Ma Puccini, immediatamente, non senza alterigia: «Io operetta non la farò mai» scriveva al barone Angelo Eisner, amico giustappunto viennese, nel 1913. E precisava: «opera comica sì, vedi *Rosenkavalier*». Il riferimento al capolavoro del sommo Strauss (Richard) è ineludibile per *La rondine* fin da prima del suo concepimento, da parte dello stesso prossimo genitore. Cui per altro perdoniamo a fatica la clausoletta aggiuntiva al *Rosenkavalier*: «Opera comica sì [quella vagheggiata da lui], ma più divertente e più organica». Puccini è quasi sempre perdonabile: tanto più se, a proposito di ‘opera comica’ ‘divertente’ e ‘organica’, si pensa all’imminente *Gianni Schicchi*; il quale, sì, è più francamente comico del *Rosenkavalier* (più semplicemente comico, *naïf*); e organicissimo nella stringatezza delle dimensioni (atto unico).

Che poi *La rondine* tenda irresistibilmente all’operetta resta un tratto saliente della sua fisionomia; ma alla quota più *chic*, quindi delicatissima. Puccini ne aveva accorata consapevolezza: il fiasco di Bologna era dipeso da quella esecuzione («un vero *Piombo*»: così ancora allo Schnabl, nel ribollimento dello smacco, il 18 giugno di quel 1917).

Le poche frasi recitate (non cantate: come – in particolare – il «Ma sì!....Chi mi riconoscerbbe?» con cui la protagonista chiude il primo atto) ci stanno a pennello nel contesto dell’opera; e si pensa anche all’orizzontale genericità di certi recitativi di passaggio, funzionalissimi.

È un fatto che, dalla *Rondine* in poi, la produzione pucciniana indulge più volentieri che mai (e felicemente) a facilità melodiche di stampo operettistico: si hanno in mente, ad esempio, la canzonetta e l’episodio del Tinca e della Frugola nel *Tabarro*, il terzetto femminile della vestizione nello *Schicchi* (la Nella, la Ciesca e la Zita che cantano dondolandosi: «Spogliati bambolino») e i terzetti di Ping-Pong-Pang della *Turandot*: l’ampio ‘siparietto’ delle Maschere. Ma altro che Commedia dell’arte: è allegra operetta, appunto.

Si noti: per *Il tabarro* Puccini si vale, come librettista, di Giuseppe Adami, che è anche il librettista della *Rondine* (ma la collaborazione per *Il tabarro* aveva avuto un precedente avvio: già nel 1913). E Adami, con Renato Simoni, deriverà da Carlo Gozzi il testo di *Turandot*.

È commovente seguire le traversie della *Rondine* dalla parte dell’autore. Lo sfogo per il suo insuccesso: «porca opera» (a Riccardo Scnnabl, il solito venturoso confidente, l’8 ottobre 1922; ma poche settimane dopo la profezia del *bijou* che i posteri apprezzeranno), e allo stesso destinatario (il 4 giugno 1923): «povera opera mia cara». «Questa mia disgraziata opera»: così, il 26 marzo 1926, a Gilda Dalla Rizza, che, accanto a Tito Schipa, era stata la sua prima, deliziosa Magda (sul podio Gino Marinuzzi).

Particolarmente tormentosa è stata la conclusione della *Rondine*: «Il terzo atto è un pondo», sempre allo Schnabl, il 25 gennaio 1918; e pochi mesi

dopo a Renzo Sonzogno, l'editore, parlando del medesimo terzo atto: «son dolori! È un grande scoglio perché il soggetto è il grande nemico».

Il soggetto nasceva da un non bene identificato scenario viennese (autori Alfred Willner e Heinz Reichert), su cui lavora Giuseppe Adami.

Restando 'al di qua' della non semplice questione del doppio finale della *Rondine*, ci attestiamo di buon grado alla versione vigente: quella cui si è assistito al Teatro del Maggio; così giusta e congrua essa ci appare: non un lieto fine, ma neppure un fine tragico; lo diremmo, anzi, il segno più perspicuo della singolare 'modernità' dell'opera.

Si trasecola quando Giuseppe Rossi, nel programma di sala, ci informa che a Washington la regista Marta Domingo (consorte di Placido) ha fatto morire Magda suicida (Villaume direttore d'orchestra). Quando mai?

Magda è una piccola eroina novecentesca che ha la sofferta dignità di rivelare il proprio passato di *cocotte* all'amato Ruggero (che *diminutio* anche la versione della lettera anonima, che farebbe aprire gli occhi al candido amante!) e ha il buon senso di ritornare a quel passato (al suo Rambaldo, anziano, ricco e comprensivo), seguendo docilmente la forza gravitazionale del proprio destino.

Drammaturgicamente è questo il tratto che più avvicina Magda a Violetta. Si pensa con divertito raccapriccio che, tra le voci scandalizzate che si levarono all'apparizione della *Traviata*, non mancò il bigotto che avrebbe preferito che la grande eroina ottocentesca, risolvendosi a lasciare l'amato Alfredo, decidesse di ritirarsi in convento piuttosto che tornare dal Barone.

In vero, siamo disposti perfino a smentire Puccini, là dove dice che «il soggetto è il grande nemico».

Il libretto della *Rondine* lo ascriveremmo a capolavoro di Giuseppe Adami (oh assai più delle sue fortunate *pièces* per Dina Galli: le commedie meneghine di *Felicita Colombo* e di *Nonna Felicita*), proprio per la singolare 'attualità' che ci sembra contraddistinguerlo, al di sopra del tono *art déco* che lo pervade e che il compositore fa suo con i ricorrenti ritmi di walzer (ma neanche un poco apparentabili con il perenne $\frac{3}{4}$ della *Traviata*), accostati ai ritmi delle nuove danze americane, già in voga agli inizi del secolo scorso, qui in Europa.

Si ballonzola abbastanza anche nel primo atto. Ma si balla soprattutto nel secondo «chez Bullier».

Il confronto con «Momus» è d'obbligo: ancora un second'atto animatissimo, corale, in mezzo a due atti riservati ai solisti.

Per queste folle festanti si ricorre sempre al precedente del quarto atto di *Carmen*, alla sua apertura di sipario («A dos quartos!»), quando i venditori di arance e di ventagli che il libretto distingue circostanziatamente vengono assemblati in smagliante massa corale. Al second'atto della *Bohème*, dalla massa arriva a stagliarsi solo il tenorino delle «Prugne di Tours!». Ora, «chez

Bullier», fioraie, avventori, bevitori, sartine, studenti, pittori si fondono animatamente; ma il magistero pucciniano appare molto evoluto: perviene – entro il grande insieme – alla parcellizzazione gustosa di piccoli episodi – per esempio a quello di Georgette, Gabriella e Lolette alle prese con un ‘giovane’ tenore (scafato) e poi dei quattro bellimbusti (tenori anch’essi) che con impagabile garbo cercano di sbarrare la strada a Magda, travestita da timida *grissette*. Un prodigio di bravura, in effetti, è tutto questo secondo atto per il dosaggio, l’elastica alternanza, la fluida osmosi dei ‘tutti’, dei ‘pochi’ e dei solisti. Solisti che intanto – nell’armonioso trambusto – vivono la loro vicenda: una commedia di travestimenti, l’intrecciarsi delle coppie, dialoghi, l’appassionato nascere di un grande amore; il fiorire e il dissolversi di un quartetto. E poi il dissolversi della grande festa alle prime luci dell’alba: la voce del ‘sopranino’ – fuori scena – è sorella del pastorello stornellante nell’aurora romana di *Tosca*.

Minimalistica è la poesia di tutti e tre i finali d’atto della *Rondine*.

Puccini ama il suono delle campane, non se ne vergogna; le sa usare con maestria sovrana.

Se le campane trionfavano nel preludio del terzo atto di *Tosca*, sugli spalti di Castel Sant’Angelo baciati dal primo sole, ora, al finale della *Rondine*, il suono di una campana paesana accompagna il sospiro struggente di Magda che si allontana: «in quinta».

Anche nella *Rondine*, come nella *Bohème*, i personaggi amano dileguarsi cantando, al loro uscire di scena.

Che questi effetti di abilità teatrale arrivassero a indisporre l’antica critica è cosa comprensibile e va storicizzata. Attualmente anche questi che possono essere luoghi comuni risultano così autenticamente pucciniani da affascinare come tratti di uno stile squisito.

Nella *Rondine* il genio melodico del maestro (che resta, ovviamente, il tratto dominante e inconfondibile del suo stile) gioca la sua grande carta all’inizio: nelle incantevoli sciabolate del «Sogno di Doretta». Nel prosieguo esso non si frantuma, ma in qualche modo sembra ritrarsi o nella vivacità di un moderno andamento conversativo (al primo atto) o entro le pieghe di un’articolata coralità (al secondo atto). Nell’intimità del terzo atto, dopo il mirabile recitativo della «lettura della lettera» della madre di Ruggero (grande chiave di volta drammaturgico-musicale), il dialogo Magda-Ruggero procede, fissandosi su un piccolo, formidabile tema ostinato: dialogo, non duetto. Le due voci non si sovrappongono; si contrappongono in una geniale, serrata concatenazione ritmica.

Nel pieno recupero che la moderna critica musicale ha cominciato da gran tempo a compiere del genio pucciniano, accanto all’apprezzamento per la suprema qualità melodica del suo canto, rileva il magistero dello strumenta-

tore, l'aggiornamento più sicuro (e magari le anticipazioni), con rimandi compiaciuti ai più grandi musicisti del primo Novecento. Ora, in questo ordine di rilevazioni, la partitura della *Rondine* offre spunti copiosi. Ci limitiamo a dire, al proposito, come lo 'strumentatore' Puccini colga l'occasione per un colpo d'ala sensazionale (quei sovracuti dell'ottavino!) dall'ossessione dei fischi che la piccola Lisette si è sentita piombare addosso, allorché, dietro la forsennata istigazione del suo megalomane poeta, ha osato improvvisarsi artista di varietà. E ci piace annotare che un'occasione così ghiotta gliel'ha porta proprio il librettista: su un vassoio d'argento.

LUCIANO ALBERTI