

LA RONDINE

commedia lirica in tre atti
libretto di Giuseppe Adami

musica di **Giacomo Puccini**

Teatro La Fenice

sabato 26 gennaio 2008 ore 19.00 turni A1-A2 ➔

domenica 27 gennaio 2008 ore 15.30 turni B1-B2

martedì 29 gennaio 2008 ore 19.00 turni D1-D2

mercoledì 30 gennaio 2008 ore 17.00 turni C1-C2

giovedì 31 gennaio 2008 ore 19.00 turni E1-E2

domenica 3 febbraio 2008 ore 17.00 fuori abbonamento

martedì 5 febbraio 2008 ore 19.00 fuori abbonamento

La Fenice prima dell'Opera 2008 1





Arturo Rietti (1863-1943), *Giacomo Puccini* (1906). Milano, Museo Teatrale alla Scala.

Sommario

- 5 La locandina
- 7 «E il passato sembrami dileguar»...
di Michele Girardi
- 13 Giovanni Guanti
«Vedranno i posterì che Bijou!»
- 27 Daniela Goldin Folena
La rondine: un libretto inutile?
- 45 Giacomo Puccini
Sogno d'or (1912)
- 47 *La rondine*: libretto e guida all'opera
a cura di Michele Girardi
- 101 *La rondine*: in breve
a cura di Maria Giovanna Miggiani
- 103 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 111 Michela Niccolai
Bibliografia
- 121 *Online*: Voli pindarici
a cura di Roberto Campanella
- 133 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*
La rondine, capolavoro beneaugurante
a cura di Franco Rossi



**TEATRO
LA FENICE
VENEZIA**

Gestione Compagnia Nazionale del Teatro (Milano)
col concorso dei contributi raccolti dal Comitato Cittadino "pro Fenice".

Quarta recita
in abbonamento

Seconda
della Serie **B**

Mercoledì 21 Gennaio 1925
ore 21 precise

**SOLENNE
COMMÉMORAZIONE
DI
GIACOMO PUCCINI**

CRISANTEMI
Per archi - di GIACOMO PUCCINI
Scritto in memoria di AURELIO DI SAVOIA Duca d'Aosta
1890 1890 1890 1890 1890

LA RONDINE
Commedia lirica in 3 atti di GIUSEPPE ADAMI
Musica di GIACOMO PUCCINI
(Cassa teatrale 300224390)

NUOVA PER VENEZIA

<p><small>Magda</small> LINDA CANNETI <small>Lisette</small> ALBA DAMONTE <small>Ruggero</small> MANFREDI POLVEROSI <small>Prunier</small> NELLO PALAI <small>Rambaldo</small> VITTORIO PISTOLISI <small>Perichold</small> AMLETTI VAFIADI</p>	<p><small>Gebbia</small> ALESSANDRO RAYAZZOLO <small>Crochilla</small> ANGELO ZONI <small>Fretto</small> FRANCA DE BLASI <small>Bianca</small> ANTONIA BELLINI <small>Susy</small> MARIA LILLONI <small>Maggiordomo</small> ANGELO ZONI</p>
--	---

Un cantore - Un giorco - Una giuocosa - Una danzante - Altre cantanti
Balletti - Solisti - Filarici - Scenari e dipinti originali - Costumi - Fiorini - Fiorinetti e costumi
- A. 19-800 -

**MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE D'ORCHESTRA
PIERO FABBRONI**
Maestri assistiti: ANTONIO ZENKARO - GIULIELMO RUSSO - LEONE MARIO ZANETTI
Maestro del coro: FERUCCIO CUSINATI
Altro maestro del coro: GIUSEPPE CALAFFA - Maestro rimbombante: EDMONDO GIULIELMI
70 Professori d'orchestra - 60 Voci del coro - 12 Ballerine

Prima dello spettacolo il critico musicale Maestro Adriano Lualdi commemorerà GIACOMO PUCCINI.

Illuminazione straordinaria del teatro

Special per questa sera

Impresso platea e palcoscenico L. 115 - Millari (R.F.) e regiani L. 8 - Impresso galleria L. 9 - Impresso loggione L. 5
Piacenza di piazza L. 444 - Piccolissimo di piazza L. 240
Piacenza di piazza L. 444 - Piccolo di piazza L. 240
Piacenza di piazza L. 444 - Piccolo di piazza L. 240
Piacenza di piazza L. 444 - Piccolo di piazza L. 240

NB. I posti ed i biglietti d'ingresso sono in vendita al Cavalletto sotto la Procuratie Vecchie, in Piazza S. Marco.
Per questa sera non sono validi i tagliandi.

Giovedì 22, ore 20.45 precise, quarta rappresentazione "MEFISTOFELE" - (Serie B)

Locandina per la prima rappresentazione della *Rondine* al Teatro La Fenice di Venezia. Nei ruoli principali cantavano: Linda Canneti (Magda), Alba Damonte (Lisette), Manfredi Polverosi (Ruggero), Nello Palai (Prunier). Archivio storico del Teatro La Fenice.

LA RONDINE

commedia lirica in tre atti

libretto di Giuseppe Adami

musica di

Giacomo Puccini

versione 1917

Editore proprietario Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, Milano

personaggi e interpreti

Magda Fiorenza Cedolins (26, 29, 31/1, 3/2)
Maria Luigia Borsi (27, 30/1, 5/2)

Lisette Sandra Pastrana (26, 29, 31/1, 3/2)
Oriana Kurteshi (27, 30/1, 5/2)

Ruggero Fernando Portari (26, 29, 31/1, 3/2)
Arturo Chacón-Cruz (27, 30/1, 5/2)

Prunier Mark Milhofer (26, 29, 31/1, 3/2)
Emanuele Giannino (27, 30/1, 5/2)

Rambaldo Stefano Antonucci

Périchaud George Mosley

Gobin Iorio Zennaro

Crébillon Giuseppe Nicodemo

Yvette Sabrina Vianello

Bianca Giacinta Nicotra

Suzy Annika Kaschenz

Un maggiordomo Andrea Zaupa

maestro concertatore e direttore **Carlo Rizzi**

regia **Graham Vick**

scene Peter J. Davison

costumi Sue Willmington

light designer Peter Kaczorowski

coreografia Ron Howell

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Emanuela Di Pietro

compagnia di danza Acrobatic Swing Dance - Venezia

con sopratitoli

nuovo allestimento in coproduzione con il Teatro Verdi di Trieste

<i>direttore musicale di palcoscenico</i>	Silvano Zabeo
<i>direttore degli allestimenti scenici</i>	Massimo Checchetto
<i>direttore di scena e di palcoscenico</i>	Lorenzo Zanoni
<i>maestro di sala</i>	Stefano Gibellato
<i>maestro aggiunto di sala</i>	Maria Cristina Vavolo
<i>aiuto maestro del coro</i>	Ulisse Trabacchin
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Valter Marcanzin
<i>assistente alla regia</i>	Marco Gandini
<i>maestro aggiunto di palcoscenico</i>	Raffaele Centurioni
<i>maestro rammentatore</i>	Pier Paolo Gastaldello
<i>maestro alle luci</i>	Gabriella Zen
<i>capo macchinista</i>	Vitaliano Bonicelli
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo sartoria e vestizione</i>	Carlos Tieppo
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>responsabile della falegnameria</i>	Adamo Padovan
<i>coordinatore figuranti</i>	Claudio Colombini
<i>scene</i>	Laboratorio Fondazione Teatro Verdi (Trieste)
<i>attrezzeria</i>	Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice (Venezia)
<i>costumi</i>	Laboratorio Fondazione Teatro Verdi (Trieste)
	Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice (Venezia)
	Nicolao Atelier (Venezia)
<i>calzature</i>	Pompei 2000 (Roma), Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice (Venezia)
<i>parrucche</i>	Mario Audello (Torino)
<i>trucco</i>	Fabio Bergamo (Trieste)
<i>sopratitoli</i>	realizzazione Studio GR (Venezia) la cura dei testi proiettati è di Maria Giovanna Miggiani

«E il passato sembrami dileguar»...

«A volte penso a una cosa come *Bohème*, il tragico e sentimentale mescolati al comico (e credo che questo genere sarebbe ancora da rifarsi)»: ¹ Puccini scriveva così a Valentino Soldani fin dal 1904. Nell'anno successivo rincarò la dose, rivolgendosi al suo editore Giulio Ricordi: «ho voglia di far un'opera buffa, e la farei in poco tempo. Facciamo ridere, se si può, questo musone di pubblico, e ce ne sarà grato certamente». ² Nel saggio dedicato alla drammaturgia dell'opera e al libretto, Daniela Goldin Folena cita un'altra lettera del compositore pressoché negli stessi termini, scritta dieci giorni prima di quella citata e rivolta a Luigi Illica, per notare come Puccini «accarezza solo nella maturità l'idea di mettere alla prova una sua ipotetica vena comica», tenendo ben presente la 'rivoluzione' del *Falstaff*. Ma la studiosa respinge legittimamente, sulla base dei documenti, l'ipotesi che Puccini avesse anche solo lontanamente pensato di accettare la proposta di Eibenschütz e Berté, direttori del Karltheater di Vienna, di un ingaggio dietro il lauto compenso di 200.000 corone, avanzata nel 1913. I due impresari volevano un'operetta alla Lehár, coi numeri musicali intercalati a dialoghi parlati, mentre Puccini «doveva invece realizzare etimologicamente la commedia, un genere medio e quotidiano, per così dire, legato sostanzialmente all'attualità, come sono per definizione le commedie», nota Goldin.

Cadono così le obiezioni di alcuni detrattori in cattiva fede, che hanno puntato il dito sul genere a cui *La rondine* avrebbe dovuto appartenere per depotenziarne la sostanza musicale, trascurando il dato di fatto: fin dai primi tempi Puccini non volle scrivere un'operetta e, parlando del nuovo progetto al consulente ed amico Angelo Eisner, lo definì «opera comica» (probabilmente nell'accezione francese, *comique*). ³ Negletto sino a pochi anni or sono, questo scintillante capolavoro occupa da almeno una quindicina d'anni un posto stabile nel repertorio. L'ascolto in teatro, l'esame della partitura e della drammaturgia rendono pienamente ragione alla *Rondine*: si tratta di una delle poche commedie liriche autentiche dell'ultima stagione del melodramma, ma anche di qualcosa di artisticamente più intrigante, perché il compositore, musicando una trama metateatrale, abbandonò il ruolo del narratore 'impassibile', riflettendo, dietro la vicenda di Magda, sui capisaldi della sua stessa poetica.

¹ *Carteggi pucciniani*, a cura di Eugenio Gara, Milano, Ricordi, 1958, p. 277-278 (lettera n. 387, datata 28 giugno 1904).

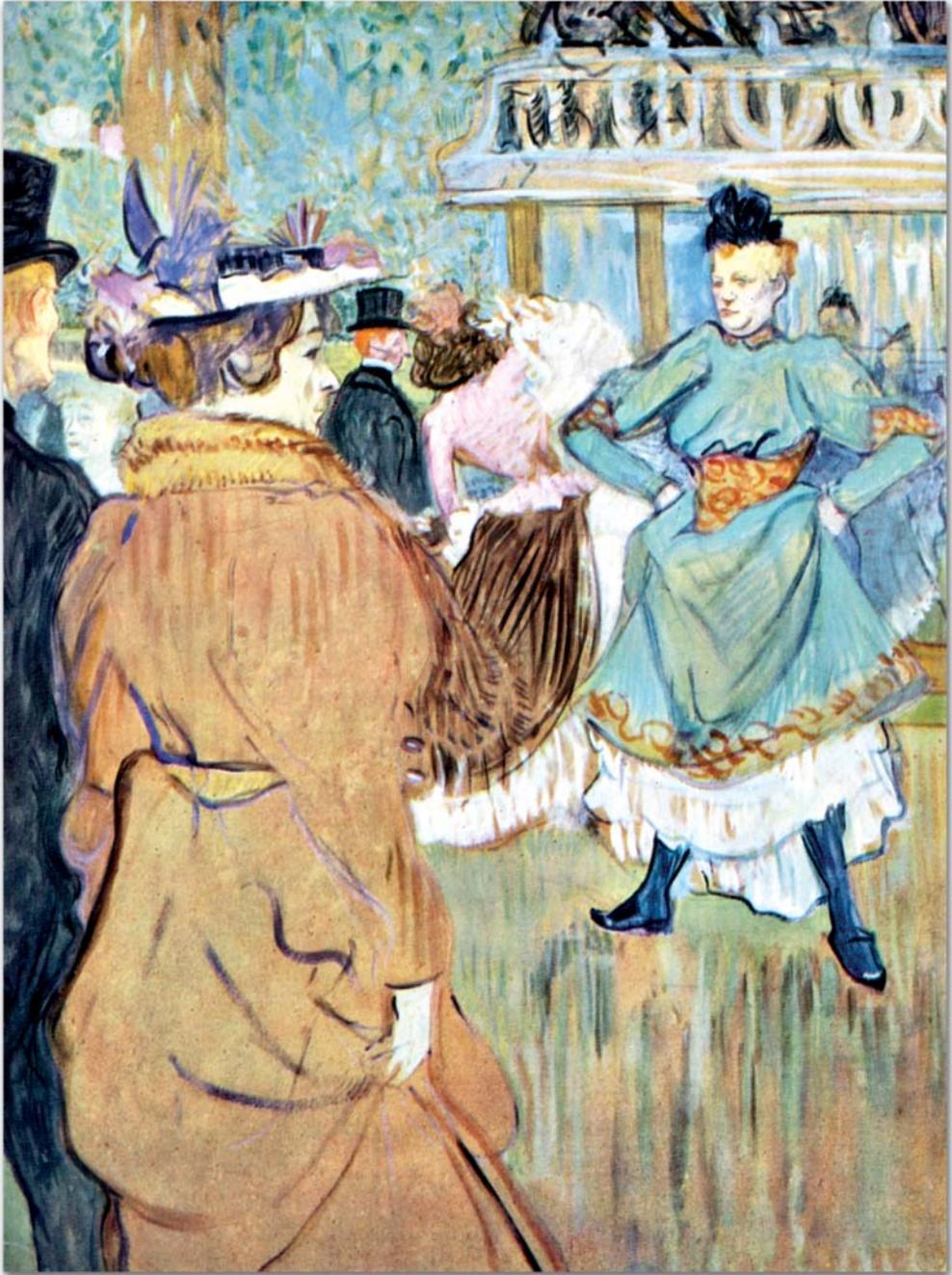
² Ivi, p. 289 (lettera n. 408, datata 14 marzo 1905).

³ Ivi, p. 415 (lettera n. 635, datata 6 novembre 1913).

Giovanni Guanti, muovendosi agilmente fra questioni estetiche e drammaturgiche, attira la nostra attenzione su alcuni dati strutturali dell'intreccio, che hanno un'incidenza sulla ricezione del messaggio dell'opera. «È curioso» scrive, «che l'etimologia di *Rondine* ne sveli metaforicamente l'indole profonda di vera e propria "mano alata" capace di ghermire insetti con micidiale destrezza; ed è curioso altresì che il frangente di cui sopra vada individuato proprio in una seduta chiromantica ("la mèta / d'ogni donna è segnata / nel palmo della mano..."), in cui accade che la 'mangiatrice di uomini' Magda venga a sua volta presa al laccio dalla profezia del poeta Prunier [...] ma non dalla capacità divinatoria dell'improvvisato chiromante (tanto poco profonda e penetrante, par di capire, quanto il tessuto armonico che accompagna beffardamente il consulto con un delicatissimo gioco di armonici e *pizzicati* degli archi acuti); bensì, dal suo stesso *amor fati*, inteso quale libera e insieme supina elezione di ciò che era destinato, comunque, ad apparirle prima, e a rimanere poi, *grave, misterioso e sibillino*». E oltre, dopo aver notato che Magda e Ruggero, al contrario di Prunier e Lisette, restano ancorati alla «morale dei buoni sentimenti», Guanti evidenzia come «i limiti di questa morale [...] trovano voce nelle 'vespertine' campane tubolari che rintoccano per valori di minima e in tetracordi prima sghembi, poi ascendenti, quando sta per calare l'ultimo sipario della *Rondine*. Sono esse, infatti, che conferiscono un'untuosa gravità ieratica a una situazione che, a ben vedere, si presenta alquanto equivoca se non proprio blasfema. Lei, infatti, gli canta il *Domine, non sum digna* ("Nella tua casa io non posso entrare! [...] Sono venuta a te contaminata!"), sia pure per scongiurare il rischio di entrare sotto il medesimo tetto; e Lui risponde intonandole il *Noli me relinquere* (Non abbandonarmi...): "No! Rimani! Rimani!... Non lasciarmi!"».

Complice o vittima che sia del proprio destino, Magda è un personaggio singolare nella galleria delle donne di Puccini, anche perché la sua vicenda riflette in forma metaforica, lo si accennava poc'anzi, il punto di vista dell'autore. La sua rinuncia all'amore eterno è anche rifiuto della morte che inevitabilmente tocca alle eroine precedenti, con l'unica eccezione di Minnie, ed esprime la volontà del compositore stesso che, lasciandosi alle spalle il mondo dei buoni sentimenti, ha adottato nuove strategie narrative, altrettanti passi verso la riformulazione della propria poetica. La meravigliosa partitura della *Rondine* testimonia questo atteggiamento disincantato, costellata com'è di riferimenti ironici – si pensi alla caricatura di d'Annunzio che emerge nei tratti del poeta Prunier, e alla citazione, non proprio benevola, da *Salome* di Richard Strauss (cfr. *guida all'ascolto*, p. 63) – e autoironici – e si veda come «l'amor sentimentale» sia preso in giro nel salotto di Magda, delle amiche che invocano «un verso del Musset».

Dietro i rintocchi delle campane vespertine, nell'aura dell'«addio senza rancor» che chiude *La rondine*, si scorge l'immagine del paesaggio sonoro di Lucca (più che quello della Costa azzurra), ed è un richiamo alle radici di Puccini che esprime con un pizzico di nostalgia il suo congedo dal mondo drammatico fin lì ritratto, ma soprattutto la premessa indispensabile della sua tarda maturità, nel segno di rinnovati esperimenti.



Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), *Al Moulin Rouge: inizio della quadriglia* (1892). Washington, National Gallery of Art.



Peter J. Davison, modellino (I); Sue Willmington, figurini di Magda e Rambaldo (I), Ruggero (I) e Lisette (II) per *La rondine* al Teatro La Fenice, 2008 (allestimento in coproduzione col Teatro Verdi di Trieste); regia di Graham Vick, scene di Peter J. Davison, coreografia di Ron Howell.



Peter J. Davison, modellino (II); Sue Willmington, figurini (II) per *La rondine* al Teatro La Fenice, 2008 (allestimento in coproduzione col Teatro Verdi di Trieste); regia di Graham Vick, scene di Peter J. Davison, coreografia di Ron Howell.



Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), *Danse à la campagne* e *Danse à la ville* (1883). Parigi, Museo d'Orsay.

Giovanni Guanti

«Vedranno i posteri che Bijou!»¹

1. *Geometrie del verosimile - Quousque tandem...?*

S'intenda: *fino a quando* supporteremo pazienti che le singolari e intricatissime questioni di carattere filologico e proprietario legate alla «commedia lirica» *La rondine* di Giuseppe Adami e Giacomo Puccini ne impediscano l'agile trasvolata di tutti i palcoscenici del globo?² Fino a quando questo capolavoro *finito* e (persino sin troppo) *rifinito* condividerà con *Edgar* il triste primato di essere l'opera meno rappresentata del Maestro lucchese?

Troppo piombo tipografico ha già gravato, infatti, sulle sue ali affusolate e leggiadre, per difenderne o per biasimarne l'assetto melodrammatico complessivo e i successivi rifacimenti. Piombo relativamente innocuo, certo, almeno rispetto a quello ben più micidiale che, il 27 marzo 1917 – quando *La rondine* fece capolino *pour la première fois* dal nido, ancora relativamente confortevole perché neutrale, del Théâtre du Casino (Opéra) di Monte Carlo – andavano scambiandosi i combattenti sui diversi fronti della Grande Guerra. Sempre *piombo*, comunque: e Puccini – ritenendo la sua *Rondine* «un'opera piena di vita e di melodia»³ – ne paventava, a ragione, la strisciante colata.

Io difendo questo atto [il terzo] che è il *migliore* ricordatelo bene perché a M[onte]. C[arlo]. risultava nel quadro e commuoveva e faceva ridere a Bologna con quell'esecuzione era un vero *Piombo* – e di questo che dico e scrivo giuro sui 4 vangeli!⁴

Nell'effettiva realizzazione scenico-musicale, quella subdola *infiltrazione saturnina* poteva (come può ancor oggi) essere arrestata anche da un allestimento 'chiccoso':⁵ votato, cioè, a dar rilievo all'agilità e all'acuminata scaltrezza della partitura, traboccante di minute e squisite sorprese vocali e strumentali, piuttosto che all'intrinseca coeren-

¹ Giacomo Puccini. *Lettere a Riccardo Schnabl*, a cura di Simonetta Puccini, Milano, Emme, 1981, p. 184 (lettera n. 104, datata 23 luglio 1922).

² Per un *resumé* tanto lucido quanto esauriente di tali questioni, cfr. MICHELE GIRARDI, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 1995, 2000², soprattutto l'ottavo capitolo *Una guerra da operetta*, pp. 327-365: *passim*.

³ Lettera da Monte Carlo di Puccini a Sybil Seligman in data 1 aprile 1917 (citata in VINCENT SELIGMAN, *Puccini among Friends*, London, MacMillan, 1938, pp. 268-269).

⁴ Giacomo Puccini. *Lettere a Riccardo Schnabl* cit., p. 62 (lettera n. 36 del 18 giugno 1917).

za narrativa del libretto. Era invece più difficile evitare che essa aggredisce col veleno di una troppo spietata introspezione i gangli vitali della poetica pucciniana. Prova ne sia che *La rondine* continuò in un modo o nell'altro a *gravare* sulla scrivania del compositore per quasi dieci anni, restandovi incollata dal 1914 al 1924.

Spiegarne il (o i) *perché* significherebbe, per un verso, ripetere quanto è già stato autorevolmente e convincentemente discusso e chiarito da altri in altra sede; per un altro, contraddire l'assunto iniziale, che invitava a mostrarsi impazienti sino all'insofferenza verso ogni pregiudiziale ipotesi filologica: se non altro, perché sappiamo tutti benissimo (forse meglio di quanto lo sapesse lo stesso Puccini) che le cosiddette *varianti d'autore* sono per antonomasia soluzioni *alternative* e quindi, proprio per questo, non *definitive*. Nel senso che la loro stessa esistenza attesta che si sarebbe potuto far diversamente. Se meglio o peggio, è tutto un altro discorso: un discorso che, per essere elaborato con qualche profitto, richiede si stabilisca preliminarmente secondo quale prospettiva e finalità verrà poi riformulato il conseguente giudizio di *perfezionamento* o *deterioramento* estetico.

Per il terzo [atto] son dolori! È un gran scoglio perché il soggetto è il grande nemico.⁶

Il terz'atto è un pondo.⁷

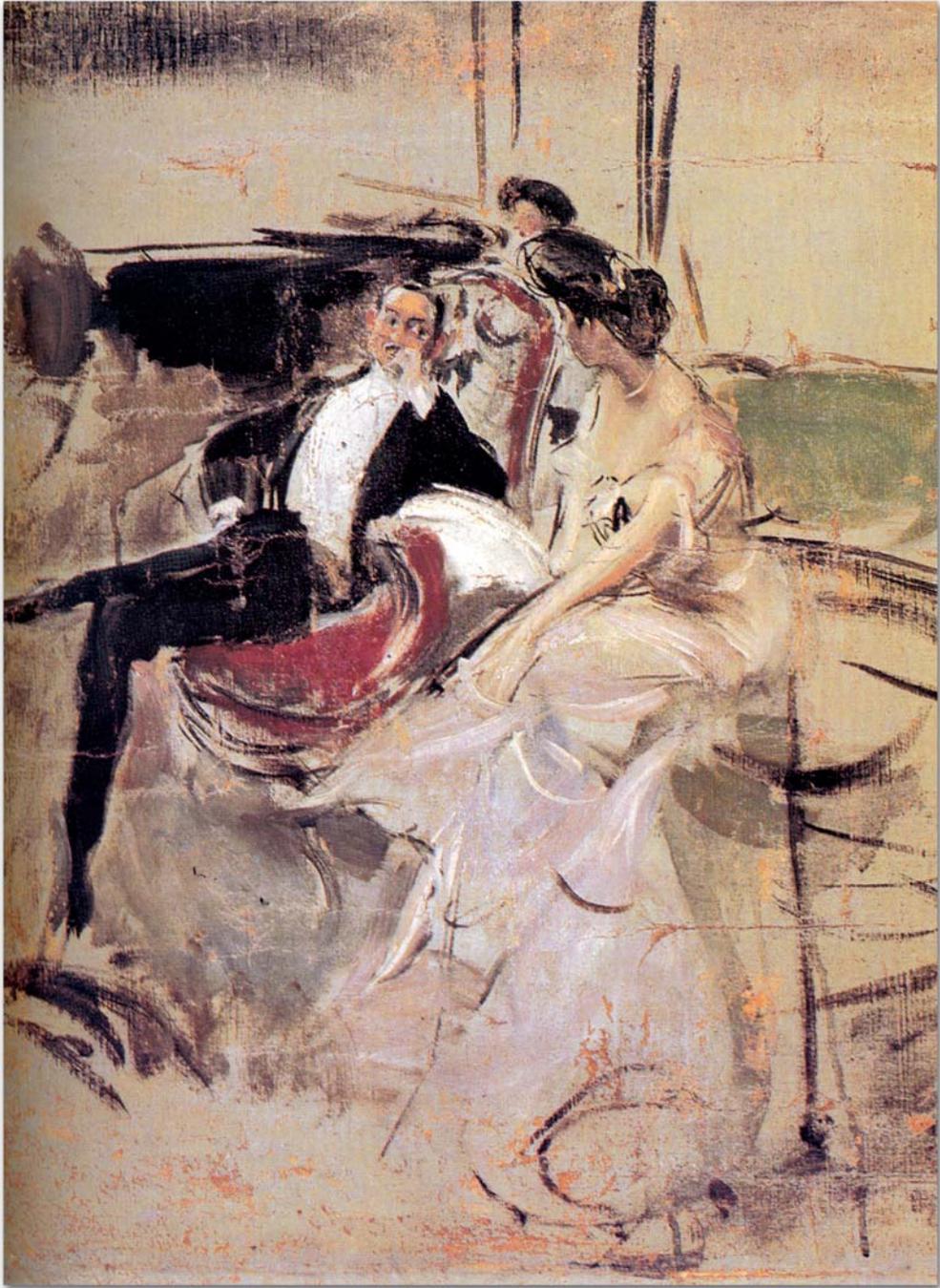
Così Puccini, visibilmente preoccupato che alla sua «povera Rondinella» non bastasse la levità del volo per superare incolume, appunto, un macigno quant'altri mai opprimente. Che non era soltanto quello affiorante dall'originario canovaccio in tedesco di Alfred Maria Willner e Heinz Reichert, successivamente ripreso e rielaborato da Adami, visto che esso incombeva addirittura sullo statuto basilare della rappresentazione artistica del *verosimile* in Occidente. Un compito (come aveva già osservato Aristotele nella *Poetica*) per molti versi assai più vincolante della stessa esposizione storiografica del *vero*. Il *vero*, infatti, anche nello specchio del suo stesso raccontarsi, poteva pure andare centrifugamente disperso nell'illimitata casistica delle singole e irrelate vicende particolari; laddove invece la messa in scena del *verosimile* – per rendersi credibile e, quindi, *esemplare* – andava strutturata secondo più selettive e severe strategie espositive.

«Il soggetto è il grande nemico»: e come avrebbe potuto essere altrimenti se persino per un sommo ierofante della *mise-en-scène* 'credibile' ed 'esemplare' come Puccini era ancora inconcepibile che il centro di gravità di una *fabula* melodrammatica potesse non cadere *platealmente* sullo scioglimento chiarificatore del suo epilogo, per proporsi in-

⁵ «Tu sai quanto io tenga a quest'opera che un cretino di Editore non trova il modo di darla in reprise chic in qualche teatro d'Italia buono» (ivi, p. 175; lettera n. 99, datata 2 aprile 1922); «E *Rondine* a Dresda? quando? perché vorrei andarci se la montano chic e con buona scelta d'artisti» (ivi, p. 214; lettera n. 119, datata 20 gennaio 1923).

⁶ *Carteggi pucciniani*, a cura di Eugenio Gara, Milano, Ricordi, 1958, p. 462 (lettera n. 721, datata 5 luglio 1918, a Renzo Sonzogno).

⁷ *Giacomo Puccini. Lettere a Riccardo Schnabl* cit., p. 68 (lettera n. 40, datata 25 gennaio 1918).



Giovanni Boldini (1842-1931), *Interno con coppia elegante* (1904). Collezione privata.



Jean Béraud (1849-1935), *Une soirée* (1878). Olio su tela. Parigi, Museo d'Orsay.

Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), *Bal du Moulin de la Galette* (1876). Parigi, Museo d'Orsay.

vece in modo allusivo come una premonizione inavvertita ai più e fatta quasi *en passant*? Eppure, la sua *Rondine – bijou chic, très chic* sotto tutti i riguardi – anticipando (a dispetto dei suoi due autori) la nostra attuale sensibilità, proprio questo invece attua: sottrarre tutte le vicende pregresse all'attrazione fatale di un *exeant omnes* 'ragionevole' e risolutivo.

Il dramma volge al *pathos* – e ci aspetteremmo le pagine più ispirate. Puccini si slancia in frasi di passione intensa, ma prive di un vero afflato – probabilmente perché la rinuncia di Magda non comporta possibilità di catastrofe.⁸

La mancanza di un vero afflato, peraltro non assoluta, è componente essenziale dell'opera, e riflette la leggerezza con cui la donna ha visto materializzarsi l'illusione della sua fantasia come una scappatella. E nessuna scappatella può essere rappresentata come l'amore assoluto che lega Manon a Des Grieux.⁹

Questo è vero. Salvo concludere che è proprio questa riconosciuta *impossibilità di catastrofe* – esattamente commisurata alla *leggerezza dell'illusione* amorosa di Magda, mirabilmente ritratta dalla musica pucciniana nel suo progressivo concretarsi e svaporare – a rendere così atipica *La rondine*: «un'opera lirica – lieve, è vero, ma non un'opere-tta»,¹⁰ a proposito della quale si potrebbe dire (riprendendo un paio di versi del libretto): «In casa mia / l'anormale è una regola...».

2. La stretta dell'erede

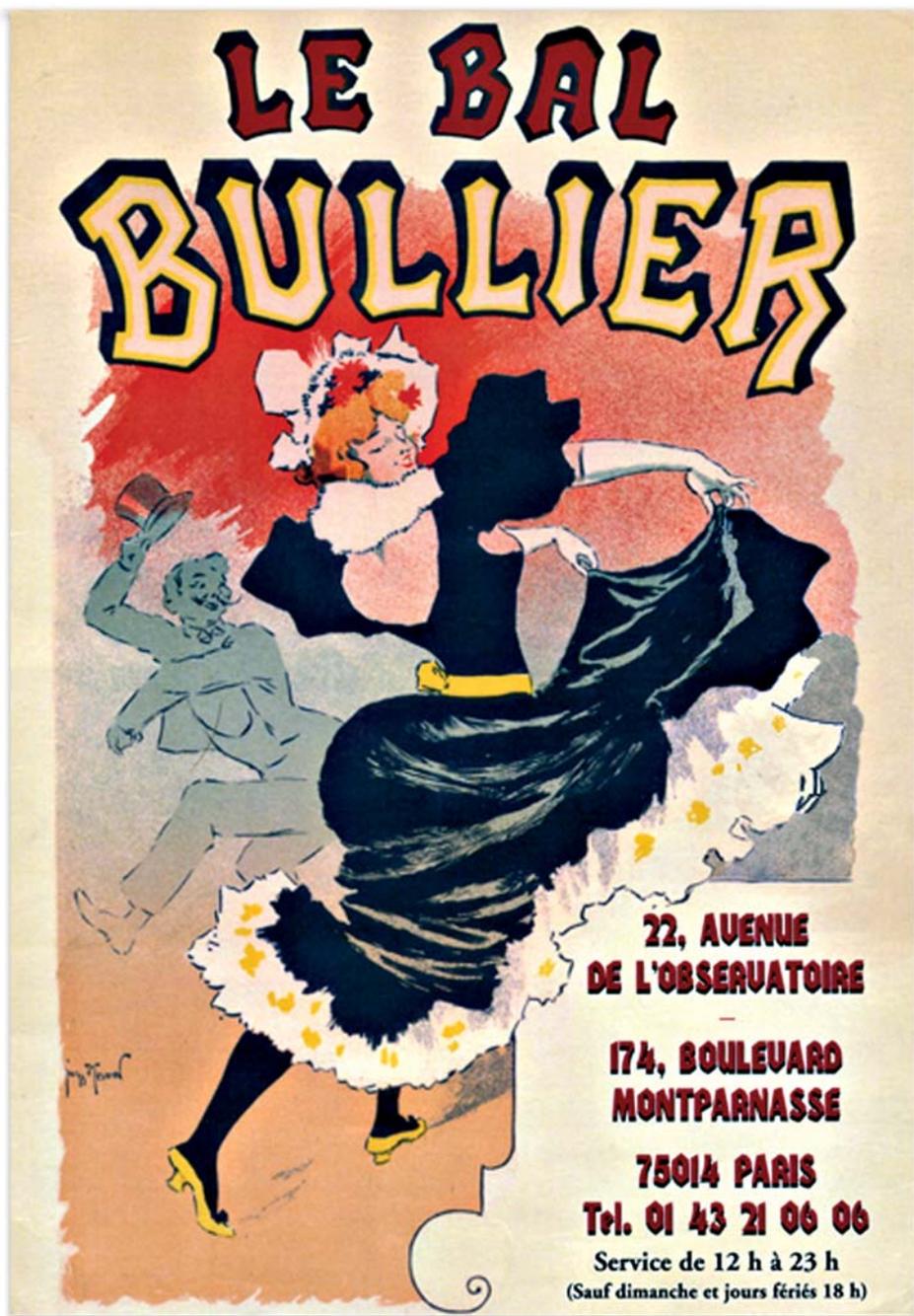
Il *gran scoglio del soggetto* apparirà insomma meno insormontabile, e meno gravoso il *pondo* del terzo e ultimo atto, se l'ascoltatore della *Rondine* saprà liberarsi dal timore (che attanagliò invece, e non poco, Puccini) che le possibili e dissomiglianti letture della sua conclusione possano pregiudicarne l'intelligibilità complessiva. L'opera, infatti, come già sottolineammo, non ha il proprio baricentro logico ed emozionale nell'epilogo, ma nell'incrocio – fugace appunto perché destinato ben presto a disgiungersi – di *due traiettorie migratorie speculari* effettuate da individui appartenenti evidentemente a specie diverse: un provinciale, Ruggero, che dal paesello natio si trasferisce nella *ville lumière* per poi farvi ritorno, se non altro più *esperto e de li vizi umani e del valore*; e una smaliziata mondana, Magda, che da Parigi muove verso la campagna provenzale per poi far ritorno al precedente *Buen Retiro* metropolitano: forse più esperta della sua indole profonda, forse per sempre...

La maggiore importanza dello stringersi del nodo tra gli amanti rispetto al suo scioglimento – in sé e per sé tanto 'aperto' da aver indotto alcuni esegeti ad attribuire a Magda le qualità morali di una «seconda madre» che si sacrifica affinché Ruggero non

⁸ MOSCO CARNER, *Giacomo Puccini. Biografia critica* [*Giacomo Puccini. A Critical Biography*, 1958], trad. di Luisa Pavolini, Milano, il Saggiatore, 1961, 1974³; p. 571.

⁹ GIRARDI, *Giacomo Puccini* cit., p. 353.

¹⁰ SELIGMAN, *Puccini among Friends* cit., p. 336 (lettera a Sybil Seligman, datata 5 novembre 1921).



Georges Meunier (1869-1942), Manifesto per il Bal Bullier (1899). Fondato da François Bullier (1796-1969) nel 1843, si trovava all'incrocio dell'Avenue de l'Observatoire con il Boulevard Saint Michel.

si macchi con una *mésalliance*; altri, al contrario, la ferocia di una Turandot che abbandona lo spasimante con il cuore spezzato e la testa malinconicamente china (ancorché non ancora spiccata dal busto) – induce a concentrarsi innanzitutto su uno specifico episodio dell'atto primo.

È curioso (va subito premesso) che l'etimologia di rondine ne sveli metaforicamente l'indole profonda di vera e propria «mano alata» capace di ghermire insetti con micidiale destrezza;¹¹ ed è curioso altresì che il frangente di cui sopra vada individuato proprio in una seduta chiromantica («la mèta / d'ogni donna è segnata / nel palmo della mano...»), in cui accade che la 'mangiatrice di uomini' Magda venga a sua volta presa al laccio dalla profezia del poeta Prunier:

Vi trascina il Destino!
 Forse, come la rondine,
 migrerete oltre il mare,
 verso un chiaro paese
 di sogno... Verso il sole,
 verso l'Amore...

Ghermita a sua volta, dunque: ma non dalla capacità divinatoria dell'improvvisato chiromante (tanto poco profonda e penetrante, par di capire, quanto il tessuto armonico che accompagna beffardamente il consulto con un delicatissimo gioco di armonici e *pizzicati* degli archi acuti); bensì, dal suo stesso *amor fati*, inteso quale libera e insieme supina elezione di ciò che era destinato, comunque, ad apparirle prima, e a rimanere poi, *grave*, *misterioso* e *sibillino*. Tre aggettivi che, rafforzandosi ed elidendosi (e se si vuole) anche contraddicendosi a vicenda, potrebbero forse meglio di tanti altri qualificare quanto, nell'economia soprattutto musicale della *Rondine*, si sottrae a ogni possibile e anche solo lontana identificazione con il mondo chiaro, brillante e giocosamente superficiale dell'operetta. Mondo con cui non mancavano certo i punti di contatto, cioè quelle tangenze (e fin anche coincidenze) stilistiche che le diverse e antitetiche visioni interpretative dell'opera avranno sempre buon gioco a esaltare o a sfumare; ma che pure Puccini, a garantirsi e a garantirci soprattutto dall'equivoco della *pars* presa *pro toto*, accoglieva bensì, ma con la massima circospezione e tutte le riserve del caso.

L'*impossibilità di catastrofe* – di cui sopra e così peculiare dell'impianto drammaturgico della *Rondine* – viene insomma a coincidere con quella del *lieto fine* di tipo, appunto, 'operettistico'; e quindi anche con l'impossibilità di quell'ottimistico «...e vissero felici e contenti» che toglie *gravità* alla commedia e *mistero* all'idillio sentimentale. Nulla infatti vi è di meno *sibillino* al mondo che un inevitabile, e quasi coatto, *happy end*.

¹¹ Cfr. OTTORINO PIANIGIANI, *Vocabolario etimologico*, La Spezia, Melita, 1991⁴, p. 1167, s. v. «rondine». In estrema sintesi, sia il latino *hirundo* (da cui derivano l'italiano *rondine* e i francesi *aroude* e *hirondelle*), sia il corrispettivo termine greco *chelidôn*, sarebbe riconducibili alla voce greco-italica *chèrendon*, derivata a sua volta dalla radice indoeuropea GHAR- = prendere. Dalla quale, appunto, anche il greco *cheir* = mano.

La visionaria sapienza etimologica degli antichi, che aveva individuato nella rondine un'*alata mano ghermitrice*, aveva anche saputo trarre dalla medesima radice (*cheir* = mano) un altro termine, sorprendentemente distante dal primo per il nostro orecchio ma non ancora per la nostra assennatezza: *erede*, da intendersi come *colui che prende, che si impadronisce* per antonomasia.¹²

Nella *Rondine*, il peso del passato grava non soltanto su Magda, ma anche su Puccini e in una duplice forma: come eredità di una tradizione ineludibile, acquisita dal Maestro (perché non altro saprebbe né potrebbe fare uno spirito creativo) come un *lascito indiviso* che soltanto il nostro accanimento analitico riesce a scindere nelle sue singole e distinte componenti (*La traviata* di Verdi, la *Sapho* di Massenet, la *Fledermaus* di Johann Strauss e i capolavori operistici mozartiani giocati sulle scambievolzze comico-sentimentali di due coppie di rango contrastante); e come eredità del suo stesso passato, fattasi – ancor più che a causa della Grande Guerra, a causa delle sue stesse *saturnine* ruminazioni – sempre più difficilmente spendibile dinnanzi a un pubblico dalla sensibilità e dai gusti ormai profondamente sovvertiti.

3. Giri di valzer 'in tempore belli'

Dopo essersi spiegata con il suo precedente, e invero fin troppo accomodante, accompagnatore – il quale, non è difficile crederlo, la riprenderà con sé dopo la sua fugace *migrazione* erotico-sentimentale in Provenza – Magda

s'abbatte sfiabrata su una sedia, guardando innanzi a sé fissamente, come se interrogasse il suo stesso destino. Ora la sala è deserta. Nel giardino si sono spente le luci. I primi chiarori freddi dell'alba non illuminano che tavoli in disordine, fiori sparsi e sfogliati per terra, bicchieri rovesciati. Tutta l'infinita tristezza d'una festa passata è in queste prime luci mattutine.

La stessa «infinita tristezza» che – tra stati *in disordine*, morti e feriti *sparsi ovunque per terra* e troni *rovesciati* o in procinto di esserlo, già regnava sull'Europa del 1917, bruscamente resasi conto che il sogno di un'interminabile *belle époque* era ormai soltanto una «festa passata».

Com'è noto, la musica più adatta ad accompagnare l'*ite missa est* rivolto dalla Vecchia Europa ai propri figli sarebbe stata quella della stravinskijana *Histoire du soldat*, quasi coeva della *Rondine* e parimenti innervata da figure di danza talvolta vivide e inequivocabili, talaltra larvali e fantasmatiche, ivi comprese quelle ternarie tipiche dei valzer onnipresenti nella partitura pucciniana. Anche in quest'ultima, tuttavia, l'orecchio attento potrà cogliere momenti di riuscita *alchimia degli estremi*, complice magari soltanto l'eccentricità di un dettaglio dell'orchestrazione: dettaglio che nei grandi musicisti post-romantici, e in particolar modo in Puccini, assolve sempre la stessa funzione ri-

¹² Cfr. PIANIGIANI, *Vocabolario etimologico* cit., p. 474, s. v. «erede».

velatrice del *lapsus* in psicanalisi e del taglio prospettico sghembo di un'inquadratura nella ripresa cinematografica.

Si consideri allora come un organismo orchestrale per molti versi addirittura *sfarzoso* e per lo più prodigo di lussureggiante sonorità quale quello della *Rondine* sappia farsi, quasi d'incanto e verrebbe da postillare: con stravinskijana e mercuriale perfidia, smilzo – pungente – per esempio, quando verso il finale dell'atto secondo la voce interna del soprano che ammonisce «Nell'amor non fidar!» si accoppia con lo stridore di un ottavino che mima il fischio di un avventore ritardatario. O, ancora, come nell'atto terzo l'eco del fiasco di Lisette in un teatro di Nizza venga espresso dal Fa sovracuto dell'ottavino, che ne irride quasi onomatopeicamente lo sgomento per i fischi della platea.

Appunto questi dettagli acustici – che possiedono una loro sferzante e iperrealistica incisività, analoga in tutto e per tutto a quella che contraddistingue le ciniche affermazioni di Prunier quando apostrofa Bianca come mercenaria

PRUNIER (*dopo aver esaminato la mano di Bianca*)

– A voi la folta

contorsione dei segni
suggerisce un «Et ultra!»

BIANCA

Significa?...

PRUNIER

– Più avanti!

Chi più offre la vince
su tutti gli aspiranti...

oppure Lisette come diva mancata, che

non ha stoffa
per la gloria, e perciò
io che vedo e capisco
ve la restituisco!
L'artista di una sera
tornerà cameriera!

– non sottolineano affatto la presunta *superficialità* del personaggio e dell'ambiente frivolo e mondano di cui è il portavoce; semmai, sottolineano il positivo superamento della morale dei buoni sentimenti e delle rette intenzioni alla quale, sia pur con modalità diverse, restano invece irrimediabilmente legati Magda e Ruggero.

I limiti di questa morale, che sono poi gli stessi di ogni *epilogo* che si voglia ancora aristotelicamente didascalico ed edificante, trovano voce nelle 'vespertine' campane tubolari che rintoccano per valori di minima e in tetracordi prima sghembi, poi ascendenti, quando sta per calare l'ultimo sipario della *Rondine*. Sono esse, infatti, che conferiscono un'untuosa gravità ieratica a una situazione che, a ben vedere, si presenta

alquanto equivoca se non proprio blasfema. Lei, infatti, gli canta il *Domine, non sum digna* («Nella tua casa io non posso entrare! [...] Sono venuta a te contaminata!»), sia pure per scongiurare il rischio di entrare sotto il medesimo tetto; e Lui risponde intonandole il *Noli me reliquere* (Non abbandonarmi...): «No! Rimani! Rimani!... Non lasciarmi!».

Se si aggiunge all'esplicito richiamarsi di Lei all'auto-immolazione redentrice

Pensa che il sacrificio
che compio in questo istante
io lo compio per te!

il triplice, enfatico TU...TU...TU... con cui Lui vorrebbe inchiodarla stabilmente vicino ai lari domestici, non sarà difficile concludere che *La rondine* stende incerta le proprie timoniere verso un *non-luogo* parimenti distante dal rorido patetismo romantico e dalle disincantate asciuttezze dei *rappels à l'ordre* delle diverse avanguardie postbelliche.

4. *Diegesi autoironica*

Ogni opera di Puccini fa sempre e comunque storia a sé, e anche *La rondine* - che egli vezzeggiò («questa mia disgraziata opera»),¹³ compianse («povera opera mia cara!»)¹⁴ e persino maledisse come «porca opera»¹⁵ - non fa eccezione. Non si sbaglia certo ad affermare che soltanto la coppia Prunier-Lisette, *comica* e perciò più evoluta e moderna, ha saputo sollevare il capo oltre il sogno della *belle époque*; e neppure che la coppia *sentimentale* Ruggero-Magda sussiste soltanto per volontà di Lei. Si noti innanzitutto quanta casualità (o, se si preferisce, quanta fatalità) vi sia nella sua scelta di Ruggero. Magda, infatti, come sottolinea esplicitamente il libretto nell'incontro da Bullier,

(Gira intorno lo sguardo smarrito. I suoi occhi si posano istintivamente su Ruggero che la guarda. I giovani se ne avvedono e dicono:)

I GIOVANI

Eccolo... È là!

(Con molta grazia trascinano Magda riluttante verso il tavolo di Ruggero che stupefatto, senza capire, guarda ora Magda, ora i giovani)

tentenna tra il *vorrei* («*si posano istintivamente*») e il *non vorrei* (la «*trascinano riluttante*»), finché i piatti della bilancia del Destino non si inclinano irrimediabilmente su un lato. A squilibrarli, come in qualsiasi altra vicenda legata a un vaticinio, è stato ovviamente quanto ha saputo metterci di proprio la destinataria per auto-convincersi che

¹³ *Carteggi pucciniani* cit., pp. 550-551 (lettera n. 888, datata 26 marzo 1924 a Gilda Dalla Rizza).

¹⁴ *Giacomo Puccini. Lettere a Riccardo Schnabl* cit., p. 223 (lettera n. 122, datata 4 giugno 1923).

¹⁵ *Ivi*, pp. 195-196: 195 (lettera n. 111, datata 8 ottobre 1922).



Louis-Alexandre-Eustache Lorisay (1822-1859), *Il «Bal Mabil» a Parigi*. Da «L'illustration», 20 settembre 1845. Questo celebre locale, fondato dai Fratelli Mabilite nel 1844 (sull'attuale avenue Montaigne), è ricordato nella *Bohème* (I): «L'altra sera al Mabil ... l'han colto / in peccato d'amore!» (Marcello a Benoît, il padrone di casa).

esso si è avverato; e Magda, di proprio, ci ha già messo il travestimento da *grisette*, per rendersi appunto irriconoscibile e così concedersi il piacere di una nuova partita di 'caccia all'uomo' sotto mentite spoglie.

La preda, però, ancor più che dalla donna, appare scelta (anzi, sacrificialmente designata) dal meccanismo stesso della Festa, che sa selezionare con spietata precisione proprio chi, al suo interno, si caratterizza per il comportamento per nulla consono alla circostanza.

– È funebre!... Rattrista!...

(Poco a poco s'avvicinano al tavolo)

– È un solitario... un timido.

– Un giglio... Una mimosa...

– Non degna d'un sorriso, d'uno sguardo!

Non dovrebbe sfuggire il carattere regressivo e quasi allucinatorio dell'infatuazione di Magda: «*(quasi a sé)* / L'avventura è strana... / Come nei dì lontani... / [...] Nella dolce carezza della danza / chiudo gli occhi per sognar. / Tutto è oramai lontano, / niente

mi può turbar... »;¹⁶ e neppure quanto *passivo* (ancor più che accondiscendente) si riveli Ruggero. Tant'è vero che persino la sua prosaica ordinazione di due *bocks* costituisce soltanto un ulteriore invito a Magda per perdersi dietro le proprie fole: «Fantasie!... Fantasie!... / (*Il cameriere reca la birra*)». Per non parlare, infine, della palese asimmetria tra queste due situazioni, per quanto accompagnate da una didascalia quasi identica:

MAGDA (*a Ruggero, con esitazione e semplicità*)

Scusatemi... scusate...

Ma fu per liberarmi

di loro, che volevano invitarmi

a danzare... Risposi: «Sono attesa... »

Han creduto che voi mi aspettavate...

Ora, quando non vedono, vi lascio...

RUGGERO (*colpito dalla sincerità della giovane e facendole cenno di sedere*)

No... Restate... Restate...

Siete tanto graziosa e mi sembrate

così diversa

da tutte...

[...]

RUGGERO (*seriamente*)

Perché se amassi... allora...

sarebbe quella sola,

e per tutta la vita!

MAGDA (*colpita dalla sincerità delle sue parole, ripete quasi a sé stessa*)

Ah! Per tutta la vita!...

È evidente che la sincerità della donna – in procinto oltretutto di presentarsi al nuovo spasimante sotto falso nome – non va (almeno inizialmente) oltre l'ammissione di essersi servita di Ruggero come mezzo per allontanare degli importuni; la sincerità dell'uomo ha, invece, ben altre radici, e si presenta subito infantilmente disarmata e disarmante. Tanto da esplicitarsi addirittura nella piena confessione di un supremo scopo esistenziale: incontrare l'amore eterno.

«Han creduto che voi mi aspettavate... / Ora, quando non vedono, vi lascio...»: se Ruggero fosse stato soltanto un poco *più esperto* del mondo e soprattutto delle donne, da queste parole avrebbe tratto appunto la conclusione che Magda si serviva di lui, e così il meccanismo della *Rondine* si sarebbe inceppato o forse avrebbe preso direzioni

¹⁶ «MAGDA (*con abbandono, chiudendo gli occhi, come cullata da un fascino travolgente*) Parlami ancora... / Lascia ch'io sogni...»

inedite per la sperimentata drammaturgia dell'autore. E invece, equivocando proprio sul suo travestimento, Ruggero paragona Magda

alle ragazze di Montauban,
quando vanno a ballare, alla carezza
d'una musica vecchia,
tutte sorriso e tutte giovinezza.

La vistosissima cesura tra l'atto primo e il secondo – necessaria a Puccini per il magnifico cambio di scena, e a noi per confrontare la festa *chez Momus* della *Bohème* con quella, sotto tutti gli aspetti diversa, *chez Bullier* della *Rondine* – si rivela così superflua e, in un certo senso, persino fuorviante. Il baricentro effettivo dell'opera grava infatti su un fantomatico 'punto mediano' del limitato arco temporale che si estende tra il consulto di chiromanzia fra Prunier e Magda e l'abbaglio di Ruggero circa la vera natura della bella sconosciuta venuta a sedersi al suo tavolo. Se proprio si vuol localizzarlo, in quell'altro *non-luogo* costituito dalle private fantasticherie di Magda che si sta spostando da casa sua *chez Bullier*...

Quand'ella, sentendosi paragonare a una 'campagnola', affermerà

(con piccola ironia)
Ne sono lusingata!

[...]

...Se sapessi ballare
come si balla a Montauban!...

proprio questa sua *piccola* ma quanto micidiale *ironia* ipotecherà con largo anticipo la conclusione dello sbocciante idillio. Che resterà, comunque la si voglia giudicare, *ironica*: sia che si interpreti l'abbandono di Magda come il provvidenziale e altruistico gesto di benevolenza di una 'seconda madre', sia come il gesto omicida di una squillo di lusso contro un giovanotto provinciale, sprovveduto e squattrinato. E sommamente *ironica* nel caso si volesse anche ammettere che l'epilogo dell'intera vicenda era già stato raggiunto strada facendo: poco importa che neppure gli stessi suoi protagonisti se ne fossero accorti...

Quanto ipotizzato può trovare senz'altro una sua giustificazione nel libretto di Adami; resta tuttavia ancora da appurare se e come la trovi anche nella musica di Puccini, che procede con sorprendente libertà inventiva entrando ora in sinergia ora in occulto o palese contrasto con il senso letterale di quei versi. Per darne ragione, e anche per suggerire che un'opera come *La rondine* avrebbe tutto da guadagnare da un abile adattamento filmico, si potrà accennare a due concetti antitetici e complementari correntemente adoperati nella riflessione estetica sulle colonne sonore cinematografiche: «diegetico» ed «extra-diegetico». Concetti traducibili rispettivamente come «musica da schermo», «che proviene da una sorgente situata direttamente o indirettamente nel luogo e nel tempo dell'azione»; e «musica da buca», «che accompagna l'immagine da



Edouard Manet (1832-1883), *La serveuse de bocks* (1878-1879). Olio su tela, Parigi, Museo d'Orsay.

una posizione *off*, al di fuori del tempo e del luogo dell'azione. Questo termine fa riferimento alla buca dell'orchestra dell'opera classica». ¹⁷ Proprio tali concetti ci consentono di concludere affermando che *La rondine* sa migrare con leggiadra scaltrezza dalla *buca* allo *schermo* e dallo *schermo* alla *buca*, e dai suoni provenienti da fonti *interne* alla storia narrata e quindi esperiti ed esperibili anche dagli stessi personaggi in scena a quelli *esterni* a essa, perché percepibili soltanto dagli spettatori. Così, complice la reiterata e infaticabile *invitation à la dance* (non soltanto del valzer, ma anche del *fox trot*, della *polka*, del tango e *one-step*), anche noi migriamo dietro le sue note senza aver ben chiaro, come forse non l'ebbe Puccini quando la compose, se si stia fuggendo dal passato o piuttosto rincasando.

¹⁷ MICHEL CHION, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema* [L'audio-vision, 1990], trad. di Dario Buzzolan, Torino, Lindau, 1997, 2001², pp. 73-75.

Daniela Goldin Folena

La rondine: un libretto inutile?

Può succedere che nel corso della propria carriera un compositore torni sui suoi passi, rinunci inizialmente ad una proposta o a un progetto per poi ricredersi a distanza di qualche anno, realizzando quello che inizialmente aveva rifiutato. Capita così a Verdi che nel 1840 rinuncia a intonare la *Marion Delorme* di Victor Hugo perché «le donne puttane non *gli piacciono* in scena»,¹ ma nel 1853 realizza *La traviata*, esaltando fin nel titolo non il nome della protagonista, ma proprio la sua ‘professione’, eufemisticamente definita o allusa nel participio aulico.² Lo stesso Verdi nel 1850 riteneva il *Don Carlos* di Schiller poco compatibile con la propria drammaturgia, salvo poi a recuperarlo nei tardi anni Sessanta,³ come sfida al drammaturgo tedesco e insieme alla tradizione prettamente francese del *grand-opéra*. *La rondine* di Puccini può essere pure considerata un caso di palinodia o ripensamento; solo che in questo caso le resistenze iniziali del compositore, espresse in termini drastici, vanno sì al soggetto ma soprattutto al genere melodrammatico entro il quale avrebbe dovuto realizzarlo: «Il soggetto non mi va assolutamente. È la solita operetta sciatta e banale [...] Io, operetta non la farò mai: opera comica sì».⁴ E ancora nel 1914, scrivendo all’amico Eisner, mostrava tutto il suo disprezzo per un tipo di invenzione che aveva dopo tutto anche il difetto di essere stato frequentato dall’odiato *Leonbestia* (Leoncavallo): «Anche qui si dice che mi sono abbassato a far l’operetta come Leoncavallo! Questo mai e poi mai. Poi come lui non mi riuscirebbe manco a farlo a posta».⁵ L’epistolario pucciniano che registra la scelta e la nascita di quell’opera ci fa assistere ancora una volta alle incertezze del musicista, con una motivazione in più però, e più plausibile che in passato. Il committente (il Karltheater di Vienna) imponeva a Puccini l’adesione ad un genere per lui nuovo e a lui estraneo (l’operetta): troppo fatuo e leggero, si può immaginare; ma soprattutto

¹ Cfr. FRANCO ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, 4 voll., Milano, Ricordi, 1959, I, p. 502.

² Sul titolo e sulla genesi del libretto della *Traviata*, si veda il mio «*La traviata*» di Francesco Maria Piave e Giuseppe Verdi, in *Letteratura italiana. Le opere*, III, *Dall’Ottocento al Novecento*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 496-529.

³ Sulle complesse vicende dell’opera verdiana, si veda almeno URSULA GÜNTHER, *La genèse du «Don Carlos», opéra en cinq actes de Giuseppe Verdi, représenté pour la première fois à Paris le 11 mars 1867*, uscito in numeri successivi della «Revue musicale»: LVIII, 1972, pp. 16-64; LX, 1974, pp. 87-158; LXXII, 1986, pp. 104-107.

⁴ *Carteggi pucciniani*, a cura di Eugenio Gara, Milano, Ricordi, 1958, p. 417 (lettera n. 638, datata 14 dicembre 1913).

⁵ Ivi, p. 422 (lettera n. 636, datata 25 marzo 1914).

genere misto com'era stato il *Singspiel* e com'era ancora l'*opéra-comique*. Non che Puccini, poi amico di Lehár peraltro, non ne vedesse anche i vantaggi, e fin da tempi lontani, come invenzione ben remunerativa rispetto al poco impegno richiesto, come si deduce dalla lettera dell'otto maggio 1905 ad Illica, dove dice ironicamente: «L'operetta? Almeno ci fosse quella, potrei farla in viaggio. Un'operetta è questione di una ventina di pezzetti, e per l'estero (Londra) sarebbe un affarone».⁶

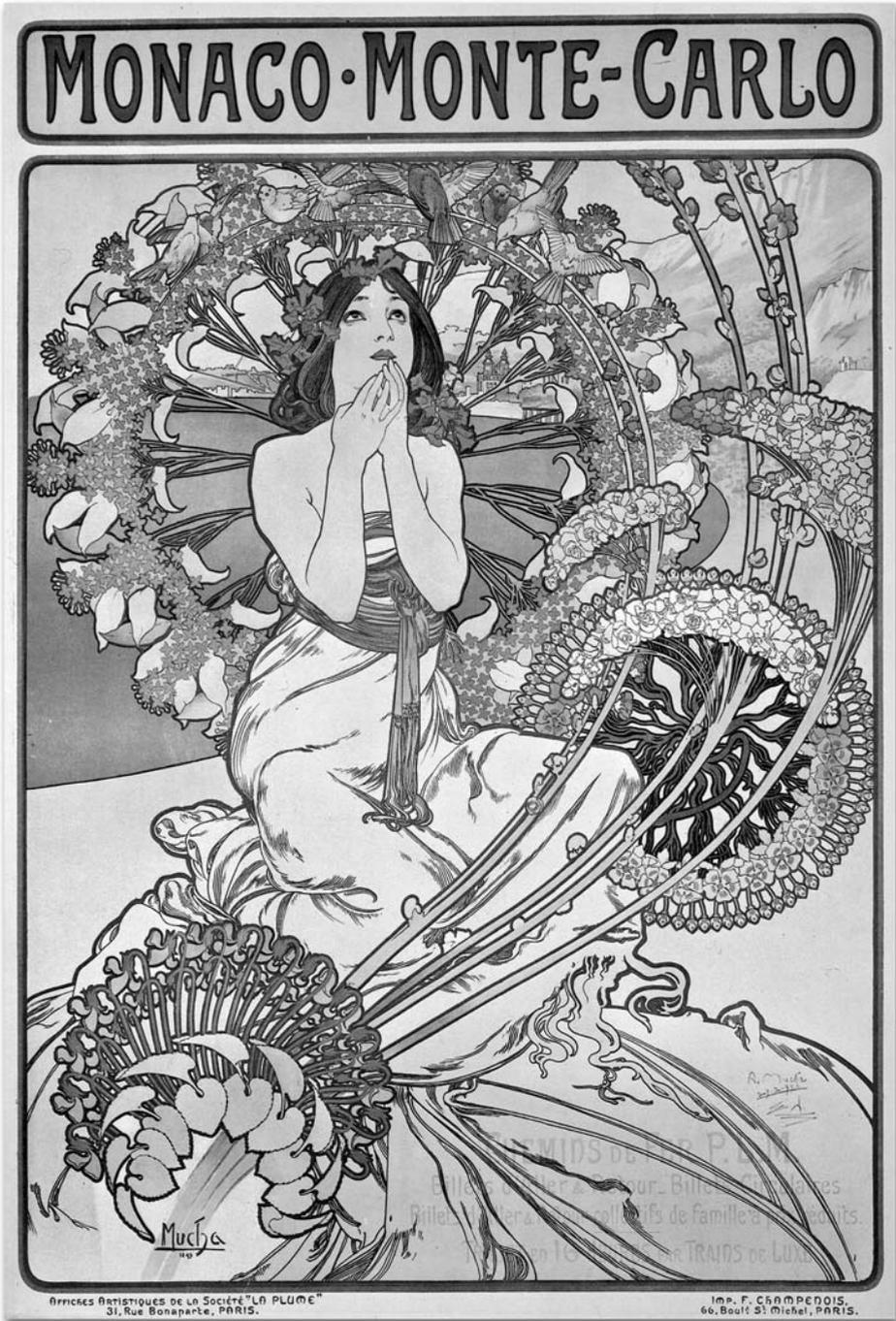
In realtà, Puccini era incapace di ragionare per 'pezzetti' e più precisamente per 'numeri' musicali (lui parlava di «episodi» o addirittura «episodietti», ma in una funzione particolare, come vedremo); perché, secondo la definizione adottata da Friedrich Lippmann per Rossini, anche di lui si potrebbe dire 'Puccini tutto musica': in lui tutto è 'legato' in un flusso ininterrotto di musica, gestualità o azione, non c'è mai soluzione di continuità, come mi pare dimostri la maggior parte dei suoi pezzi d'insieme, dove le voci non si fondono armonicamente come nei concertati tradizionali, ma si sovrappongono – quasi per eccesso di sinteticità, in una sorta di *horror vacui* musicale –, sostenendo a piccoli gruppi temi distinti.

Se non cede all'idea dell'operetta, nel 1913 Puccini risponde però alla proposta dei committenti viennesi Eibenschütz e Berté, perché gli permetteva comunque di esprimersi in una prospettiva nuova. Non possiamo far coincidere la relativa svolta e le novità del musicista Puccini più che cinquantenne con la sorprendente rivoluzione del Verdi ottantenne del *Falstaff*; certo, anche il più giovane compositore lucchese accarezza solo nella maturità l'idea di mettere alla prova una sua ipotetica vena comica; fin dal 1911 nella lettera all'amica-confidente Sybil Seligman manifestava esigenze di questo genere: «Conoscete una qualsiasi novella grottesca, o soggetto, o commedia, piena di umorismo e buffoneria? Desidero ridere e far ridere gli altri».⁷ È vero che già qualche anno prima si era espresso in termini ancora più espliciti con Illica in una lettera che però ha il tono dello sfogo paradossale e un po' di maniera, senza un definito progetto creativo: «Stasera ho voglia di scrivere un'opera buffa, ma buffa nel vero senso, buffa italiana, senz'ombra di storia né di fine lezione a nessuno: buffa, allegra, spensierata, non mordace: ma da fare sbellicare dalle risa il mondo».⁸ In tutti e due i casi vien da pensare che Puccini frequentasse con particolare assiduità il pensiero verdiano o meglio 'falstaffiano' del «tutto nel mondo è burla». Non che non si fosse già divertito in qualche episodio delle sue opere precedenti: non tutto è lacrimoso e tragico nella *Bohème*; il sagrestano della *Tosca* ha le movenze grottesche e comiche del suo progenitore verdiano, il Fra' Melitone della *Forza del destino*; ecc. Ma ora, nel secondo decennio del secolo, terzo della sua produzione, Puccini cercava qualcosa di impianto comico complessivo. E si capisce anche a posteriori che quella comicità cercata non doveva allora confondersi con le buffonerie più sguaiate e triviali (non ci saranno nemmeno, nono-

⁶ Ivi, p. 293 (lettera n. 418, datata 8 maggio 1905).

⁷ Cit. da MICHELE GIRARDI, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 1995, 2000², p. 329.

⁸ *Carteggi pucciniani* cit., pp. 287-288 (lettera n. 406, datata 2 marzo 1905).



Alphonse Mucha (1860-1939), Monte Carlo (1897). Litografia.

stante l'ammiccamento e la sintonia canzonatoria del librettista e del compositore toscani, Forzano e Puccini, nell'autenticamente buffo e 'ultimo' *Gianni Schicchi*); doveva invece realizzare etimologicamente la commedia, un genere medio e quotidiano, per così dire, legato sostanzialmente all'attualità, come sono per definizione le commedie. Il che per molti aspetti ci porterebbe alla *Traviata*, opera giustamente richiamata dalla migliore critica pucciniana per i molti punti di contatto e le affinità tematiche proprio con *La rondine*.⁹ Ma il segno nuovo della comicità a cui aspirava Puccini in quegli anni si sarebbe realizzato nell'esito dell'opera, non più tragico o elegiaco, e invece lieto, magari appagante, per lo meno non grandguignolesco, come andava delineandosi proprio in quegli anni la sua versione operistica della *Houppelande*, vale a dire *Il tabarro*.¹⁰ Del resto il nostro compositore si era dimostrato maestro nel genere medio fin dall'inizio; credo, per esempio, che si dovrebbero ancora sottolineare le tante convergenze tra *La rondine* e *La bohème*¹¹ (opera giovanile a finale triste, ma che manca ormai almeno della fatalità tragica che caratterizza tutto il melodramma romantico), alla quale l'opera più recente si richiama – soprattutto musicalmente – fin dallo squarcio orchestrale d'apertura, che sembra volerci riportare all'inizio del quadro secondo della precedente, alla scena *chez Momus*, con la sua pluralità di voci e di temi, la sua animazione, la sua gioiosa vitalità. Senza dire che anche *La rondine* prevede un suo *Momus*, un luogo a questo affine nell'economia melodrammatica pucciniana: quel Bal Bullier – 'paesaggio' centrale della vicenda, anche di quella vissuta anteriormente, fuori scena dunque, dalla protagonista –, dove, pur entro una scenografia mutata rispetto a quella del *bistrot* della prima opera 'parigina', gli amori si intrecciano, si sciogliono, si ricompongono, frotte di giovani e meno giovani si fanno vedere e sentire episodica-

⁹ Mi limito qui a citare in ordine cronologico le imprescindibili monografie pucciniane (ciascuna con apporti e con osservazioni originali, come si può intuire dai titoli), dove si potranno trovare, oltre ad una ricca bibliografia, la più completa documentazione sulla genesi e sulle vicissitudini della *Rondine*, nonché le analisi più attente delle fonti, dei temi e dei caratteri dell'opera: MOSCO CARNER, *Giacomo Puccini. Biografia critica* [*Giacomo Puccini. A Critical Biography*, 1958], trad. di Luisa Pavolini, Milano, il Saggiatore, 1961, 1974³; GIRARDI, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano* cit.; JULIAN BUDDEN, *Puccini [Puccini. His Life and Works*, 2002], trad. di Gabriella Biagi Ravenni, Roma, Carocci, 2005.

¹⁰ Nella interessante lettera a Illica del 9 febbraio 1913, impaziente di ottenerne il permesso, il compositore scrive: «Rimane l'altra *La Houppelande* (Il Tabarro), per la quale io insisto [...]. È un soggetto «apache» in tutta l'estensione, quasi e senza quasi Grand Guignol. Ma non importa. A me piace e mi sembra di grande efficacia. Ma a questa macchia rossa bisogna contrapporre una cosa opposta: È questa ch'io cerco: che ci sia elevazione e agio di far musica che voli.» (*Carteggi pucciniani* cit., p. 410, lettera n. 619). Segno che anche in presenza di un soggetto più che tragico prevaleva l'esigenza di uno smorzamento degli effetti più violenti, in direzione complessivamente lirica.

¹¹ Anche nella mente del compositore le due opere erano saldamente associate: nella pagina iniziale di uno spartito della *Rondine* (riprodotta in *Tutti i libretti di Puccini*, a cura di Enrico Maria Ferrando, Milano, Garzanti, 1984, a fronte di p. 378), Puccini scrive la dedica (datata Milano 3 dicembre 1921) a Toscanini: «Caro Arturo / Torna al nido la rondine e cinguetta // Affettuosamente / Giacomo», facendo precedere dalle battute corrispondenti la frase (ma con la variante dall'originale «Tornò» a «Torna») che Rodolfo intona rivolto a Mimì, nella *Bohème*, quadro quarto (ivi, p. 165). Ma già nel quadro terzo, parlando metaforicamente di sé, Mimì aveva cantato «*affettuosamente*»: «D'onde lieta uscì / al tuo grido d'amore, / torna sola Mimì / al solitario nido» (ivi, p. 150); dove Illica e Giacosa sembrano prefigurare la parabola di Magda e del suo fugace amore con Ruggero nella *Rondine*.

mente, ecc. Si confrontino alcuni dettagli delle didascalie corrispondenti dei due libretti, a cominciare dalla *Bohème* (quadro secondo):

*Gran folla e diversa: borghesi, soldati, fantesche, ragazzi, bambine, studenti, sartine, gendarmi, ecc. Sul limitare delle loro botteghe i venditori gridano a squarciagola invitando la folla dei compratori. Separati in quella gran calca di gente si aggirano Rodolfo e Mimì da una parte [...]. Parecchi borghesi ad un tavolo fuori del Caffè Momus. È sera. Le botteghe sono adorne di lampioncini e fanali accesi.*¹²

Così *La rondine*, atto secondo:

*Da Bullier. [...] Nella sala è un grande andirivieni di folla, una folla mista, di artisti, di «grissettes», di mondane, di avventori, di curiosi. Alcuni sono seduti qua e là ai tavoli variamente disposti. Altri a gruppi o soli entrano scendendo la gradinata [...]. Alcune fioraie si aggirano tra la folla che entra, esce, siede, si alza, chiama, dà ordini, confusamente. I camerieri vanno e vengono da un tavolo all'altro.*¹³

La rondine, come si sa, nasce olttralpe, è prima di tutto uno scenario scritto originariamente in tedesco dal librettista Alfred Maria Willner con la collaborazione di Heinz Reichert, che Giuseppe Adami – nel quale Puccini aveva trovato il suo Piave, docile e disponibile quanto il librettista di Verdi, benché alcuni critici moderni abbiano interpretato negativamente il suo ruolo nei confronti del compositore –¹⁴ traduce, riduce e modifica per l'operista italiano. Ma è facilmente intuibile, anche senza confronti puntuali, che l'apparato scenografico predisposto nel libretto dell'opera pucciniana sia in buona parte frutto della fantasia dello scrittore italiano, su suggerimento del compositore forse, certo anche su esempio dei suoi colleghi predecessori. Questo per dire che, se le scene d'insieme o di festa sono sempre state un luogo pressoché obbligato del melodramma, e non solo italiano, quelle inventate per Puccini, soprattutto dal fantasiosissimo (in tema di scene e regia) Luigi Illica, hanno peculiarità inconfondibili non solo perché costruite e disposte diversamente rispetto alla tradizione, ma soprattutto perché esse si traducono proprio nella drammaturgia musicale pucciniana: nelle didascalie citate si intravedono e si percepiscono folle indistinte, masse strumentali e vocali che si intersecano senza compenetrarsi o modificarsi (e non può sfuggire la contiguità complessivamente drammaturgica della «gran folla e diversa» che ruota intorno a Momus e il «variamente» e il «confusamente» con cui si muovono i frequentatori di Bullier); quell'andirivieni indistinto, quasi anarchico, senza distinzione di generazioni e

¹² Ivi, p. 125.

¹³ Le citazioni di versi e didascalie della *Rondine* sono tratte dall'edizione pubblicata in questo volume («*La rondine*: libretto e guida all'opera»), alle pp. 51-95.

¹⁴ Si veda l'ancor utile CLAUDIO SARTORI, *Puccini*, Milano, Accademia, 1958, 1978², p. 287: «A tanta malinconia [siamo nel 1913, dopo la morte, dolorosissima per Puccini, di Giacosa e Giulio Ricordi] si aggiunge l'incontro con Giuseppe Adami. Era il librettista meno adatto a Puccini. [...] Con il suo debole carattere non arrecava invece nessun conforto all'uomo sconcolato che egli incontrava in ritardo, non aveva nessun suggerimento utile da dargli per la sua produzione, non avrebbe mai osato contrastarlo, risvegliando in lui una di quelle felici reazioni dalle quali qualche volta era nata una buona opera».

persino di classi, dà il senso della varietà e della complessità sociale, del sovrapporsi di istinti ed esigenze, con vorticosi effetti spettacolari, di colori, movimenti e soprattutto suoni, esaltati; permette insomma di focalizzare «episodi» musicali e scenici distinti sì ma funzionali alla drammaturgia pucciniana, oltre che alla poetica dell'esuberante che in lui convive perfettamente col semplice e col leggero. Per restare comunque al confronto tra *La bohème* e *La rondine*, non sfuggirà pure il dettaglio delle «fioraie» presenti nella didascalia sopra citata della seconda opera, che forse vogliono alludere all'elemento decorativo floreale che arricchisce la scena da Bullier, ma che richiamano soprattutto alla mente la Mimì «gaia fioraia» protagonista dell'opera giovanile, dove però i fiori avevano ben altro senso nella vita e per il carattere del personaggio.

In sintesi si potrebbe dire che *La rondine* rappresenta una *bohème* come poteva essere vissuta dalla generazione successiva a quella di Rodolfo, Mimì, Musetta, Marcello e compagni, e di conseguenza una *bohème* compatibile con una civiltà diversa, quella *belle époque* un po' *flâneuse*, di spensieratezza venata leggermente di cinismo e opportunismo, di rapporti più superficiali e meno generosi di quelli vissuti dai protagonisti dell'opera giovanile. Che da un'opera all'altra siano cambiati gli atteggiamenti più che i personaggi e le situazioni si comprende anche da espressioni emblematiche, e semanticamente contigue, estrapolabili rispettivamente dal romanzo di Murger, le *Scènes de la vie de bohème* (ben recepite poi nella *Bohème* di Puccini-Illica-Giacosa controllati e coadiuvati da Giulio Ricordi), e dal libretto di Adami. Per Murger, e per la giovane *troika* italiana che se ne servì, «la jeunesse n'a qu'un temps»,¹⁵ e la giovinezza da loro inventata diventa la rappresentazione di un momento fugace, del passaggio dalla spensieratezza, anzi dall'incosciente adesione alle immediate occasioni di felicità, alla coscienza di una realtà dura, della fine inevitabile e implacabile delle illusioni. I giovani poeti che intrecciano il loro canto con quello delle fanciulle che frequentano Bullier (*La rondine*, atto secondo) brindano invece – e con ritmo, di ottonario, proprio delle filastrocche aforistico-popolari – alla «Giovinezza, eterno riso, / fresco fiore che incorona / delle donne il dolce viso», nella certezza o nell'illusione di una giovinezza per così dire eterna perché si ripropone sempre in una bellezza femminile indistinta e senza tempo; tutto il contrario che nella *Bohème*, insomma.

Come ci insegnano gli studiosi pucciniani sopra citati, *La rondine* è una delle opere in cui Puccini rivela di più la sua cultura musicale; diciamo che è quella in cui si apre e si percepisce l'ampio orizzonte europeo allargato ormai anche a quello americano, delle sue fonti e dei suoi modelli, e un orizzonte comprensivo dei più vari generi musicali. Vero è che la sua curiosità, come quella dei suoi amici macchiaioli, l'ha sempre spinto fuori dei nostri confini, magari prima solo con l'immaginazione, portandolo poi ad ave-

¹⁵ L'espressione dà il titolo a un capitolo del romanzo originale, e da lì a un bel saggio di Fedele d'Amico, contenuto in un programma di sala della stagione 1974-1975 del Teatro alla Scala. Del resto solo a partire da tale assioma murgeriano prende senso l'esplosione di Marcello: «Gioventù mia, / tu non sei morta», dopo che con la sua 'sceneggiata' – «La commedia è stupenda!» – Musetta è riuscita ad allontanare Alcindoro per tornare proprio con lui (*La bohème*, quadro secondo).

re esperienza diretta delle novità musicali e teatrali quali si eseguivano in tutti i maggiori teatri italiani e non, e a dichiarare esplicitamente e con grande tempismo le sue reazioni a tali novità. I suoi punti di riferimento sono i contemporanei o per lo meno quanto si eseguiva nei tempi a lui più prossimi. A tacere del teatro europeo dove cercava suggestioni per la sua inventività, ricordiamo che proprio per *La rondine*, quando ancora paventava e cercava di allontanare il rischio di comporre un'odiata operetta, nella lettera citata all'amico Eisner (del 14 dicembre 1913), Puccini precisava: «operetta non la farò mai: opera comica sì: vedi *Rosenkavalier*, ma più divertente e più organica».¹⁶ Ci si potrà chiedere che cosa intendesse Puccini per «organico»; forse semplicemente più sintetico, senza complicazioni o digressioni drammatiche, più breve ed omogeneo insomma, e con una vicenda principale che esaurisse da sola il tempo della rappresentazione; in fin dei conti, proprio più vicino all'operetta, nonostante tutto. Certo colpisce che dopo tanto cercare il buffo, il comico, il grottesco, il nostro compositore identificasse l'*opera comica* non col *Falstaff* o con opere buffe tedesche (tanto per restare nei paesi per i quali doveva allora comporre), di Nicolai o di Lortzing per esempio, ma con un *Rosenkavalier* appena ammorbido nella componente sentimentale, elegiaca e 'decadente', tanto da diventare semplicemente più «divertente» e coerente; vale a dire con un'opera rappresentata per la prima volta solo due anni prima, e che avrà attirato nuovamente la sua attenzione non solo per lo straordinario e modernissimo musicista-modello, ma certo anche per l'eccezionale librettista Hofmannsthal.¹⁷

Massenet, Debussy, Strauss, Stravinskij, Lehár, ai quali aggiungerei almeno Offenbach, senza distinzione di genere: quante suggestioni ancora oggi all'ascolto della *Rondine*! Eppure non si tratta di plagio: quell'opera è piena di allusioni, citazioni, parodie, volontarie e tutt'altro che mascherate, così da rivelare tutte le attitudini ironiche, autoironiche, dissacranti, e (perché no?) la vena tendenzialmente nostalgica del suo autore. Il che vale per la musica ma anche per il libretto della *Rondine*. Per restare al livello scenografico di cui si è sopra parlato, si consideri la didascalia che introduce il suo atto terzo, per il quale si è soliti rinviare all'atto secondo della *Traviata* (stessa idea dell'idillio in campagna dei due amanti, della scena appartata, fuori dalla folla della grande città, dove però si consuma la tragedia o semplicemente si realizza la crisi definitiva):

Un piccolo padiglione sopra un'altura che degrada su uno spiazzo erboso. Dinanzi al padiglione una piccola terrazza [...]. Attraversa tortuosamente un ruscello tagliato da un ponticello di legno. Qua e là alberi sottili e in fiore. Nel fondo è un muro aperto nel mezzo: sul muro edera e rose rampicanti. Al di là le chiome rade degli alberi attraverso le quali si veda un lembo della Costa Azzurra. Da questa apertura si scende verso il mare. [...] Voli di rondini nel cielo lontano.

¹⁶ Carteggi pucciniani cit., p. 417.

¹⁷ Non posso qui azzardare ipotesi sulla competenza linguistica tedesca di Puccini, che poté comprendere lo scenario originale della *Rondine* in traduzione francese (cfr. CARNER, *Giacomo Puccini* cit., p. 285: «Il libretto fu letto a Puccini in francese!»), ma fin dal 1911 circolava *Il cavaliere della rosa* nella traduzione ritmica italiana di Otto Schanzer; questo scrittore era tra l'altro in corrispondenza con Puccini, per il quale traduceva le principali novità letterarie in lingua tedesca.

Tanta dovizia di particolari fa riflettere sul debito di Adami verso il ‘maestro’ Illica regista e scenografo, quale lo si può immaginare dai suoi libretti. Ma l’insistenza sulle piccole dimensioni di oggetti e costruzioni (il «piccolo padiglione», la «piccola terrazza», il «ponticello»), il paesaggio fiorito, la prospettiva dall’alto verso orizzonti marini, l’allusivo volo di rondini in lontananza rinvia mi pare inconfondibilmente al «fiorito asilo di letizia e d’amore», alla «gente avveza alle piccole cose umili e silenziose», a quel mondo giapponese in miniatura che si intravedeva nella *Butterfly*, insomma: vien da pensare che il librettista voglia fare, o il compositore stesso suggerisca, un omaggio all’opera amata ma non fortunata.

La leggerezza, il rilievo delle piccole cose, la varietà unita alla brevità, la *souplesse* sono termini e obiettivi ricorrenti nell’epistolario pucciniano tra primo e secondo decennio del Novecento, ed elementi chiave della sua drammaturgia di quegli anni, persino al di là del genere di appartenenza dell’opera via via in cantiere. Negli inutili contatti con d’Annunzio (inutili perché il misticismo e il decadentismo del Vate erano incompatibili con Puccini, al quale forse si sarebbe potuto accostare più fruttuosamente Pascoli), Puccini così presentava le sue esigenze all’altezza del 27 agosto 1912:

Persisto per avere da te ciò che cerco e che mi manca. Tu forse conosci poco la natura mia ipersensibile sotto una scorza d’omaccione [...]. Non grande costruzione: trovami 2 o 3 (meglio) atti vari, teatrali e animati da tutte le corde sensibili – piccoli atti – di dolci e piccole cose e persone... [...], metti in azione quanti personaggi vuoi, fa agire pure 3, 4 donne. È così bella la voce di donna in piccola schiera; metti dei bimbi, dei fiori, dei dolori e degli amori.¹⁸

Non è difficile riconoscere in quelle richieste idee che si realizzeranno persino nella *Rondine*; come le *piccole schiere* traducibili nei tanti indistinti e non molto folti gruppi di personaggi-voci che si rincorrono nella serata da Bullier. Ma, pochi giorni prima di scrivere a d’Annunzio (precisamente, il 5 agosto), pure a Illica raccomandava, tutto eccitato nella prospettiva di una *Tragedia fiorentina* (tratta in parte da Wilde) poi mai realizzata, di sintetizzare e insieme di arricchire il progetto:

una masnada di popolo rincorre un usuraio: è il marito [...]. Dalle finestre delle altre case gente che getta pomi vasi oggetti sopra il malmenato [...]. Ma il primo [atto] deve percorrere una via lunga varia interessante, impressionante, una via che si spiani chiara e piena di quadri, quadretti e vicende che diano luogo alla musica di aprirsi e svolgersi, in diversi atteggiamenti.¹⁹

Lessico e concetti che si ritrovano anche quando Puccini sintetizzerà in due lettere successive i caratteri musicali e drammatici della nuova *Rondine* a Sybil Seligman: «Sto scrivendo un po’ di musica abbastanza graziosa per *La rondine* – leggera, ma penso interessante – e chiara come l’acqua di primavera»; «È un’opera leggera, sentimentale e un poco comica – ma simpatica, chiara, cantabile, con piccoli valzer e con note allegre e attraenti».²⁰

¹⁸ Carteggi pucciniani cit., p. 401 (lettera n. 601)

¹⁹ Ivi, p. 400 (lettera n. 599).

²⁰ Cit. in BUDDEN, *Puccini* cit., p. 361.



Giovanni Boldini (1842-1931), *Signora in luce dorata* (1881). Olio su tela. Roma, Collezione Fassini.

Potremmo concludere che l'insistenza per la misura, la *souplesse*, la ricchezza di contenuti e modi diversi entro spazi molto ridotti, rilevabile particolarmente in un arco di tempo che comprende almeno la produzione di *Madama Butterfly*, *La rondine* fino a *Tabarro* e *Suor Angelica* ci spiega perché in quelle opere ci siano tanti elementi di contatto, che sono frutto di esigenze ed attitudini presenti da sempre in Puccini, ma che allora si andavano ulteriormente precisando. Sicché se, per esempio, nella *Rondine* sono percepibili echi della tradizione musicale europea più recente, sono altrettanto evidenti e percepibili i richiami alla produzione precedente dello stesso Puccini (che però non escludono notevoli anticipazioni delle sue opere ultime); non perché il compositore giocasse al risparmio, ma perché ormai in lui determinate situazioni o affetti, o personaggi particolari si associavano a ben determinati modi o temi melodrammatici. Ed è poi vero che se nella *Rondine* ricorrono tematiche o episodi già presenti nel melodramma europeo, dovremmo forse riconoscere che a quell'altezza cronologica, con la facile circolazione delle idee e della produzione teatrale e musicale, si era probabilmente costituita una *koïnè*, un repertorio di temi e situazioni riconoscibili per il pubblico e che fungeva da terreno di incontro e di confronto, forse addirittura complice, persino tra i migliori compositori.

L'idea di vago, leggero, elegante e *souple* che dà il tono alla musica della *Rondine* risalta anche dal testo di Adami, per il quale si dirà anzitutto che colpisce lì persino l'indeterminatezza del *cast*. A differenza che in tutti gli altri libretti per Puccini, nulla si sa dei personaggi di quell'opera, indefiniti nel ruolo e nella professione. Nella pagina di presentazione, di loro si indica solo il registro vocale richiesto. Sicché di Magda, la protagonista, si sa semplicemente che è interpretata da un soprano, proprio come lo sono tutti gli altri personaggi femminili dell'opera, ad eccezione di un'indistinta Suzy, mezzosoprano. Non si dice nemmeno che Lisette, nell'economia drammatica dell'opera di peso appena inferiore a quello della protagonista, è la cameriera di Magda, in realtà molto vicina ad una servetta di opera buffa settecentesca, mediata forse dalla Zerbinetta della Straussiana *Ariadne auf Naxos*, ma che conserva tanto le movenze e l'«ideologia» della Despina (detta anche la *bella Despinetta*) del *Così fan tutte* mozartiano, portavoce della spensieratezza, della libertà sentimentale (secondo il dongiovannismo che caratterizza tanti personaggi goldoniani passati presto alla migliore opera buffa), abile in tutto, che però vive sulla scena una vicenda amorosa che le fa assumere qua e là i gesti e i toni persino della Susanna sempre di Mozart; specie nel finale dell'atto primo dove Lisette si produce in una esibizione da modella, che pretende anzi il giudizio sul proprio abbigliamento dall'improvvisato partner Prunier,²¹ proprio come faceva Susanna col suo Figaro nella prima scena dell'atto primo delle *Nozze di Figaro*. A proposito di quest'opera, viene da chiedersi se alla battuta con cui Magda nell'atto secondo, immediatamente prima del brindisi, commenta con Prunier la versatilità della sua Lisette, la poliedricità che le permette di incarnare personalità diverse – «Può Lisette /

²¹ Cfr. «*La rondine*», libretto cit., pp. 68-70.

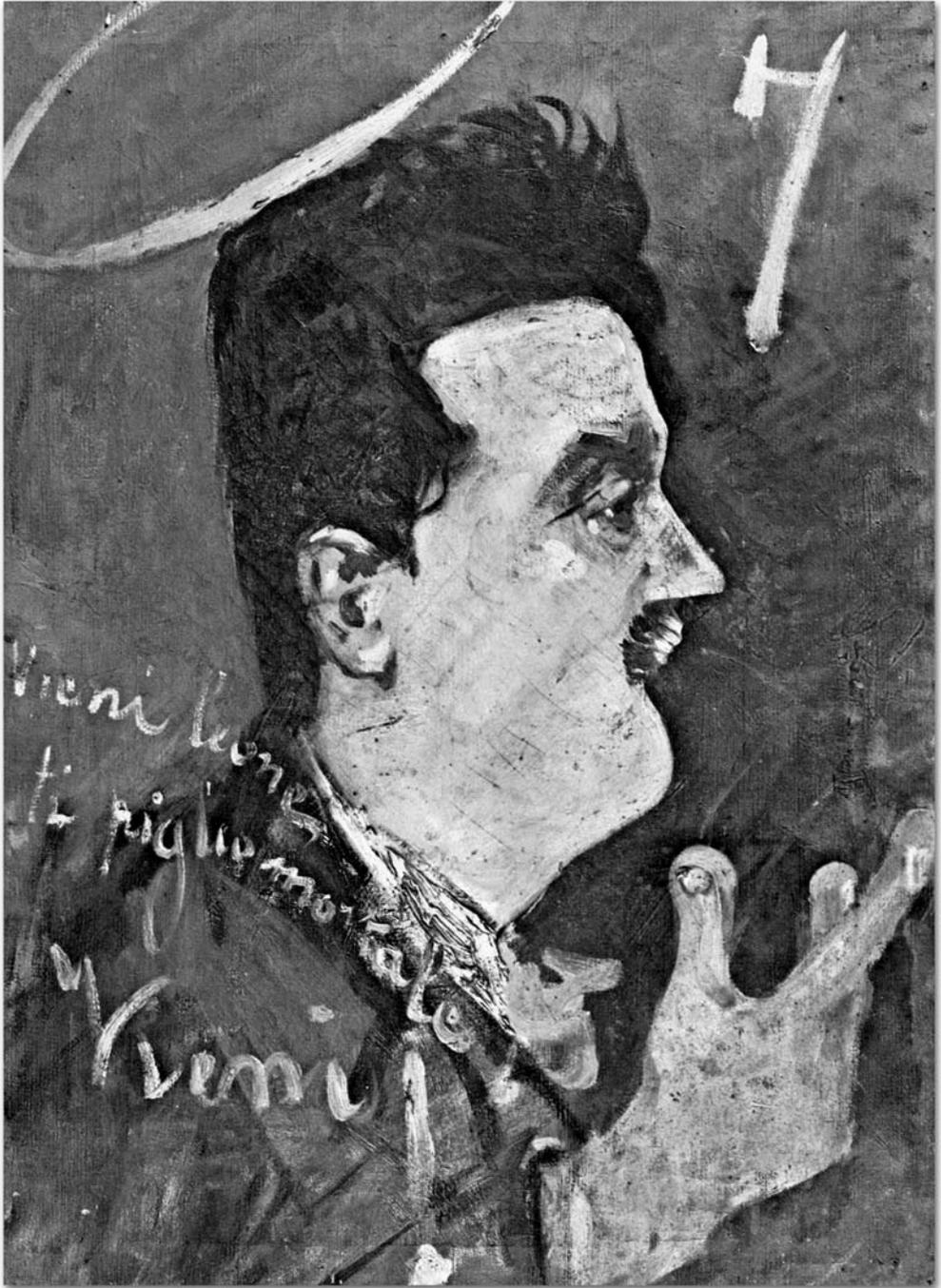
l'una o l'altra a sua scelta imitar» (e si ricorderà che con l'aiuto di Prunier Lisette tenterà persino la carriera di *soubrette*); ci si chiede dunque se, scrivendo quella battuta, Adami non avesse alla mente la battuta con cui Susanna commentava i complimenti rivolti dalla Contessa a Cherubino inventore ed esecutore della canzonetta: «Oh, in verità / egli fa tutto ben quello ch'ei fa» (*Le nozze di Figaro*, II.3). Se l'affinità della situazione è puramente casuale, essa starà comunque a confermare il contesto genericamente settecentesco nel quale si muove con tanta naturalezza la frivola ma vitale Lisette, erede più o meno consapevole della trasformista Despina dapontiana – o ancora della Susanna delle *Nozze di Figaro* indotta allo scambio d'abiti dalla sua stessa padrona – anche dove, indossando i vestiti della signora, ripropone una scena parallela della più recente *Fledermaus*.²²

Quanto ai personaggi maschili della *Rondine*, si noterà ancora il silenzio, nella loro presentazione, su Ruggero e Prunier, tutti e due semplicemente «Tenori», per altro come un successivo, nel *cast*, Crébillon, introdotto forse come allusione ai celebri drammaturghi francesi settecenteschi. Di Prunier si saprà solo nel corso dell'opera che è un poeta, così da reimmergerci per certi aspetti nell'atmosfera della prima *bohème* pucciniana. Le precisazioni professionali o sociali si trovano unicamente alla fine dell'elenco dei personaggi, dove si dice che si muoveranno in scena (e canteranno, si può supporre) «Borghesi – studenti – pittori – signori e signore eleganti – *grisettes* – fioraie – danzatrici – camerieri»;²³ tutte precisazioni che non hanno alcuna funzione melodrammatica (anche se, come si diceva, alcune figure richiamano i protagonisti della vita *bohémienne* messa in musica dal Puccini ancora ventenne), che possono predisporre al massimo sfumature nei costumi, ma che, presenti ancora solo come voci, si disporranno semplicemente come gruppi o «episodi» corali.

L'inedito silenzio sulle professioni dei personaggi e sui loro rapporti personali – nella presentazione del *cast* di un'opera, persino in quelle dei libretti per Puccini, non si omette mai di dire dei singoli personaggi: *figlio* o *padre di...*, *suo confidente*, *signore di...*, *sceriffo*, *marchese di...*, ecc. – conferma non solo la sostanziale coralità della *Rondine*, ma anche la mancanza di differenziazione sociale che marca in questo caso la distanza del *milieu* euforico e superficiale rappresentato nella *Rondine* (un decennio dopo, un sorprendente Charlie Chaplin lo descriverà con altrettanta leggerezza ma con esito ben più melodrammatico nella sua *Femme de Paris*) dalla società pure spensierata, ma povera e dalle grandi pulsioni affettive, messa in scena nella *Bohème*. Si potrebbe quindi parlare di mancanza di concretezza nella vita e nelle figure che popolano *La rondine*; opera che peraltro ha il suo motore e il suo vero soggetto nell'irrealtà di un ricordo che poi si rivela anche effimero sogno della protagonista. Tutto il resto, balli, conversazioni, battute, melodie e temi, sono solo il contorno del racconto di Magda, del suo incontro fugace – sotto le spoglie di Doretta, altro significativo nome insieme da opera buffa settecentesca o da moderno romanzo lirico-sentimentale (Lodoletta, Co-

²² Cfr. BUDDEN, *Puccini cit.*, p. 360.

²³ Cfr. «*La rondine*», *libretto cit.*, p. 51.



Leonetto Cappiello (1875-1942), Caricatura di Puccini. Olio su tela (c. 1898), Da *Puccini e i pittori*, a cura di Simonetta Puccini, Milano, Arti Grafiche G. Ferrari, 1982.

setta, Ombretta), costruito col diminutivo che ricorrerà anche per l'altro pseudonimo adottato nell'atto secondo, il francese e quindi più prevedibile Paulette – con lo squattrinato studente che le fa però provare la «folle ebbrezza» del «folle amore». E si realizza così nell'atto primo²⁴ una vera e propria *mise-en-abîme*, prefigurazione e specchio di quanto vivrà Magda nella realtà della scena dell'atto secondo, nello stesso luogo, con personaggi, oggetti, esperienze identiche a quelle ricordate nel precedente: il Bal Bullier, lo studente sognatore, povero ma generoso, la folla intorno, il ricco che le offre di mantenerla, i due *bocks* di birra, ecc.

Ci sono però nella *Rondine* anche dettagli, al contrario iperreali, come il ripetuto richiamo a Montauban, luogo d'origine del giovane Ruggero che vuole tornare in quel paese di provincia, e però luogo della serenità domestica, lontano, si direbbe, dall'immoralità della capitale, ecc. Montauban entra forse nella *Rondine* come città provinciale per antonomasia, dove risiedono ragazze «tutte sorriso e giovinezza», «molto belle / e semplici e modeste», che ballano «alla carezza / d'una musica vecchia», e alle quali inizialmente Ruggero credeva di assimilare la mondana Magda? Resta però il sospetto che Montauban sia evocata anche come patria d'origine di Ingres, pittore autorevolissimo anche agli occhi degli impressionisti.

Ci sono poi, nel libretto della *Rondine*, paradossali cataloghi onomastici, come quando le *grisettes* cercano di indovinare il nome di Ruggero²⁵ (quest'ultimo peraltro nome epico-cavalleresco piuttosto che melodrammatico; ma forse è l'italianizzazione di un prevedibile Roger, più che normale in una vicenda ambientata a Parigi),²⁶ snocciolandone una serie che si apre significativamente con Armando, Abelardo (proprio lui, il più famoso amante del Medioevo latino) e Marcello, nomi dal *pedigree* garantito sia nell'ambito operistico che in quello letterario. Dal canto suo, Prunier improvvisa una lista di donne ideali – «Galatea, Berenice, / Francesca, Salomè» –, che rappresentano gli estremi dell'affettività amorosa femminile, tutte di illustre discendenza teatrale e operistica; lista che nell'atto successivo Magda restringerà ai soli nomi di Berenice e Salomè come quelle che da sole e distintamente esemplificano le qualità ricercate da Prunier, raffinatezza eleganza perversione, peraltro protagoniste somme della tradizione drammatica, recentissima e non.

Anche i caratteri più propriamente espressivi del libretto inducono nuove riflessioni. Il testo di Adami si presenta estremamente curato dal punto di vista linguistico e prima ancora metrico-ritmico. Certo non si tratta di novità: anche i libretti di Illica e Giacosa presentavano una polimetria non sovrapponibile a quella dei libretti verdiani, per esempio. Ma qui si segnala quella che definirei una anisoritmia diffusa; e le sequenze che parrebbero riproporre con regolarità lo stesso tipo di verso sono così 'frantumate' o legate da *enjambement* da confondersi con sequenze vicino al parlato, ben poco co-

²⁴ Cfr. *ivi*, pp. 61-63.

²⁵ Cfr. *ivi*, p. 73.

²⁶ Più che probabile però anche l'ipotesi di Michele Girardi, che Ruggero alluda a (Ruggero) Leoncavallo: tra le tante offese di cui era oggetto il musicista da parte di Puccini si potrebbe facilmente supporre anche quella della sua identificazione col personaggio più passivo e meno interessante dell'intero *cast* della *Rondine*.

TEATRO COMUNALE - BOLOGNA

MARTEDÌ 5 Giugno 1917 alle ore 21 precise
PRIMA RAPPRESENTAZIONE

LA RONDINE

Commedia lirica in 3 atti di GIUSEPPE ADAMI - Musica di G. PUCCINI
 (Proprietà: Casa Musicale Soszegno - Soc. Anon.)

NUOVA PER L'ITALIA

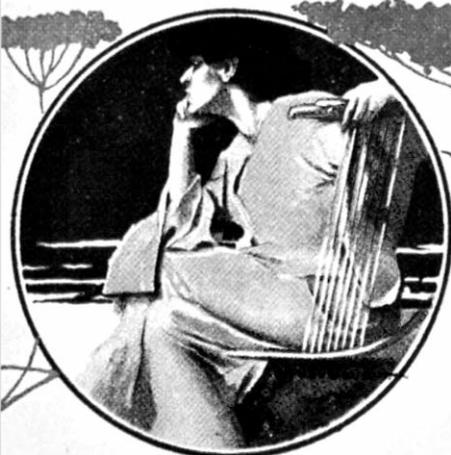
Madda . . .	LINDA CANNETTI	Suzy e Lolette	LINDA MONTANARI
Lisette . . .	TOTI DALMONTE	Gobin e Adolfo	ETTORE BONZI
Leggero . . .	AURELIANO PERTILE	Un giovane . . .	RODOLFO LONGONE
Prunier . . .	FRANCESCO DOMINICI	Crebillon . . .	ARISTIDE BARACCHI
Rambaldo . . .	LUIGI MUGNOZ	Rabonnier . . .	
Yvette . . .	ANTONietta LADORINI	Perichand . . .	ATTILIO MUZIO
Gabriella . . .		Maggiordomo	
Bianca . . .	MARIA AVEZZA	Un Cantore . . .	N. N.
Giorgietta . . .		<i>A Parigi. Nel 2° impero</i>	

MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE
ETTORE PANIZIA
 M.^o sostituto al Direttore: **BENVENUTO MOLTRASIO**
 M.^o dei cori A. VENTURI - M.^o costumatore E. (ENSI) - Direttore di scena N. CAROTINI
Società Orchestrale Bolognese - Corale "Euridice",

Agenzia teatrale: Ufficio Lirico Teatrale - Rappresentanze artistiche (U. L. T. R. A.)
 Diretto da ENRICO BARBACINI - Milano

PREZZI PER LA PRIMA RAPPRESENTAZIONE
 Ingresso Lire **10** — Loggione Lire **4**
 Poltrona L. **30** — Scanno numerato L. **15** (oltre l'ingresso)
 Palchi di 1° e 2° ordine L. **150** - di 3° L. **60** - di 4° L. **30**
 (OLTRE L'INGRESSO)

L'opera "**LA RONDINE**" per canto e piano, vendesi presso **FABBRI & C.** editori di musica, Via Zamboni 7, Bologna.



Cartolina per la prima rappresentazione italiana della *Rondine*. Linda Cannetti (1878-1960) partecipò alle prime italiane di *Elettra* (Crisotemide) e *Feuersnot* (Lisa) di Strauss e di *Medea* (Glauce) di Cherubini (Milano, Scala, 1909, 1910), e alla prima assoluta di *Francesca da Rimini* di Zandonai. Toti Dal Monte (Antonietta Meneghel; 1893-1975), celebrato soprano lirico-leggero, partecipò alla prima rappresentazione del *Re* (Rosalina) di Giordano. Aureliano Pertile (1885-1952), tra i massimi cantanti del tempo, impersonò il ruolo eponimo nelle prime rappresentazioni del *Nerone* di Boito, nel *Nerone* di Mascagni e di *Sly* di Wolf-Ferrari. Francesco Dominici era stato il primo Prunier a Monte Carlo e sarà il primo Altoum in *Turandot*; partecipò alla prima rappresentazione della *Cena delle beffe* (il Trinca) di Giordano.

dificate poeticamente. Si veda l'esempio minimo di una strofa di settenari affidati a Prunier (l'ultimo, completato da un altro interlocutore):

PRUNIER
 Non sono io! Nel fondo
 d'ogni anima c'è
 un diavolo romantico
 ch'è più forte di me,
 di voi, di tutti!...

RAMBALDO

– No!

Nonostante la rima (*c'è / me*) quella sequenza non sembra strutturata poeticamente perché sul ritmo poetico prevale il senso o l'effetto di una prosodia 'quotidiana', quella del normale parlato, così come, anche alla semplice lettura, sulle pause del verso prevalgono quelle logiche, ancora una volta, del parlato. Sicché se i musicologi parlano di «mu-

sica di conversazione»,²⁷ anche sul piano puramente testuale risultano evidenti valori ritmici che non coincidono sempre con quelli della poesia, e della librettistica, rigorosamente strutturati. Ci aspetteremmo una particolare regolarità isoritmica nelle sequenze più propriamente cantabili, come nelle arie-racconti di Prunier e Magda. Ma proprio lì emerge la tendenza ad una sorta di polimetria ondulatoria che però si direbbe abbia un puro valore grafico, tanto sfumati risultano i legami di necessità con la melodia che la riveste. Semmai si può dire che qua e là Adami e Puccini sembrano scherzare con la poesia, inventando strofe di pura tradizione poetico-librettistica in occasioni ‘sproporzionate’ all’impegno ritmico-stilistico. Come quando Lisette, annunciando l’arrivo di Ruggero nell’atto primo, si produce in serie regolarissime rispettivamente di ottonari e di quaternari, con tanto di rima per di più, che ci immergono nel mondo dell’opera buffa proprio per l’effetto parodico che riescono a creare con la regolarità del loro ritmo e delle loro cadenze:

LISETTE

Un momento: scusi ecco:
 quel signore giunse ancora,
 gli risposi: «Calma! Aspetti!».
 Mi rispose: «Già da un’ora
 sto in istrada passeggiando
 in attesa d’un comando!...
 Che mi dica se non può!...»

[...]

Non si muove,
 non la smette,
 sette volte
 già tornò!

Effetto tanto più comico perché qui Lisette sembra interpretare la parte di un personaggio d’opera buffa settecentesca, che fa il resoconto di una scena comicamente paurosa. E la parodia si moltiplica se si pensa che invece sta parlando del giovane timido e sprovveduto che arriva dalla provincia nella grande città, e che a posteriori, vale a dire dopo che incontrerà Magda, somiglierà tanto all’Alfredo *modesto e vigile* (*La traviata*, 1.5) che seguiva dall’esterno della sua casa le vicende e le pene di Violetta. Al contrario di quanto avviene nell’esempio appena citato, si veda la discorsività, propria del parlato, di una battuta di Lisette nell’atto primo, in apparenza con ritmo prevalente di ottonari, di fatto senza alcuna marcatura ritmico-poetica; battuta che invece si sarebbe prestata all’evocazione lirica o al canto esultante, disposti coerentemente nelle forme metrico-ritmiche delle quali la nostra tradizione poetica è dotatissima, come per altro sembra suggerire la didascalia:

²⁷ Si vedano soprattutto i citati volumi di Girardi e Budden.

LISETTE (*senza badargli, con crescente calore*)

La prima sera a Parigi
è come vedere il mare
per la prima volta!
Mai si è immaginato niente
di più grande di più bello!

Un discorso a parte merita la lettera con la quale la madre di Ruggero comunica al figlio il proprio consenso al suo matrimonio con Magda.²⁸ Qui Adami e Puccini si staccano radicalmente dalla tradizione. Perché di lettere il melodramma è pieno, lettere disposte generalmente in piccola sequenza di recitativo (con alternanza casuale di endecasillabi e settenari), se non addirittura in prosa, e di norma solo lette, non cantate, dai rispettivi destinatari. Per limitarci a Verdi, i rinvii più ovvi e noti a tutti i melomani sono naturalmente la lettera con cui Macbeth riferisce alla moglie il proprio incontro con le streghe e relative profezie (*Macbeth*, I.5), e ancor più quella con cui Germont comunica a Violetta l'esito del duello di Alfredo col Barone Douphol e il vicino ritorno dell'amato (*La traviata*, III.4); senza contare che, sempre nella *Traviata* (II.8), un «foglio» di cui Alfredo legge in scena solo l'*incipit* decide il precipitare degli eventi. Relativamente nuovo nella *Rondine* è il fatto che il mittente della lettera sia una madre, figura recuperata, anche *in absentia*, al melodramma solo nell'opera post-romantica; nuovo è anche il fatto che a leggerla non sia direttamente il destinatario ma, per così dire, un personaggio intermedio tra i due corrispondenti (Ruggero fa leggere in scena a Magda la lettera che la madre aveva indirizzata a lui). Ma le novità vere investono altri elementi: la lettera della *Rondine* è poeticamente strutturata in sequenze simili a strofe isoritmiche (la prima di settenari, la seconda e la terza di endecasillabi chiusi da un tristico di settenari, qua e là rimanti), intervallate da interventi minimi di Ruggero (come succedeva nel recitativo drammatico di Donn'Anna, interrotto dalle battute di maniera di Don Ottavio, in *Don Giovanni*, I.13). Tale inedita regolarità metrico-ritmica è la naturale premessa all'eccezionalità della resa musicale: nella *Rondine* la lettera è intonata, Magda la legge cantando una melodia variata, che inizialmente ha persino toni da musica sacra, per poi assumere sempre più i caratteri di quella che potremmo chiamare una melodia lirico-familiare. Credo non sia fuori luogo pensare qui per associazione all'aria di Micaëla nell'atto primo di *Carmen*, perché anche nell'opera di Bizet il personaggio femminile, oltre a recare una lettera della madre di Don José, si fa tramite di un suo messaggio orale: «Et tu lui dira que sa mère / songe nuit et jour à l'absent»; certo Micaëla lo espone in un atteggiamento diverso da quello di Magda; ma, quel che più importa, anche lì un messaggio estremamente semplice e diretto che poteva essere espresso pure in prosa, data proprio la sua banalità e la sua modestia, è poeticamente strutturato e soprattutto è intonato dal compositore e affidato al personaggio nella forma di una melodia che ha le sfumature di un'affettività domestica e direi 'primaria'. Per

²⁸ Cfr. «*La rondine*», libretto cit., pp. 93.



Manifesto per la prima rappresentazione italiana della *Rondine* (la recita fu differita al 5 giugno 1917).

tornare alla *Rondine*, nell'economia drammaturgica dell'opera quella lettera diventa un «episodio» per molti aspetti più che extravagante, e che sta ancora una volta a ribadire la sua complessità e il suo pluristilismo.

In corrispondenza di parti più corali sembra pure di intravedere forme chiuse o per lo meno sequenze isoritmiche più tradizionali. Ma in presenza di pluralità di voci (o piuttosto di pluralità di gruppi vocali) il nostro orecchio non riesce proprio a percepire misure regolari, tempi o ritmi distinti, ecc. In tutti i casi possiamo dire che la metrica della *Rondine* sia organizzata per «episodi», nell'accezione pucciniana del termine. Se a quanto si è detto si aggiunge il fatto che è ben visibile il ricorso alla rima 'dissacrante' (*Mario / calendario / inventario; vita / amara / vita / cara*, ecc.), alla quale eravamo abituati dai tempi della *Bohème*, usata appunto dai *bohémiens* pucciniani per sdrammatizzare o banalizzare i momenti magari più lirici; che esiste però, anche nel libretto della *Rondine*, la rima smaccatamente banale e tradizionale; che nella ricchezza dei tipi versali emerge il novenario, verso ben pascoliano (ma quanti altri punti d'incontro con Pascoli nei versi, nei temi e nelle espressioni di Adami!); in considerazione di tutto ciò dobbiamo riconoscere che Adami sa fare e ha fatto bene il suo mestiere, ha una inconfondibile vena parodistica che lo accomuna al grande musicista. Inutilmente, vien da pensare, tanto le finzze ritmiche ed espressive del suo primo libretto per Puccini sembrano neutralizzate dal flusso musicale che spesso le oscura. Al contrario di quanto pensava uno dei critici antagonisti di Puccini, Fausto Torrefranca, il quale, nella sua monografia del 1912 *Puccini e l'opera internazionale*, aveva sostenuto che, tolte le parole, la musica delle opere pucciniane risultava insignificante.²⁹ Ma ormai sappiamo che, pur pretendendo molto dai suoi librettisti proprio sul piano del ritmo poetico e dell'espressione, Puccini mira alla resa musicale dei valori faticosi del linguaggio, a tradurre cioè le tensioni dialogiche: le esclamazioni, le pause, le interrogazioni; il sorriso, l'ironia, i sentimenti e gli affetti che si intravedono al di là delle parole. Ed è però vero che la complessità e la varietà delle soluzioni espressive sin dal livello del testo sembrano mirare ad una sorta di compensazione degli estremi; una singolarissima *Stilmischung*, attraverso la quale Puccini e il suo occasionale collaboratore non stipano elementi dissonanti che scardinerebbero l'unità dell'opera, ma raggiungono quegli effetti di *finesse*, *nuance* e *souplesse* che per il compositore erano le qualità fondamentali della sua *Rondine*, e che di fatto ancor oggi percepiamo come peculiarità di quella straordinaria 'operina'. Cercava in quegli anni la comicità e l'omogeneità, Puccini. Strada facendo, proprio a partire dalla *Rondine*, realizzava quel suo ideale, forse ancora per lui non del tutto distinto, di forma compatta d'opera, quell'opera-atto unico che si realizzerà immediatamente dopo con gli atti-opera del *Trittico*.

²⁹ Cfr. BUDDEN, *Puccini* cit., p. 353.

Giacomo Puccini
 Sogno d'or
 a cura di Michele Girardi*

Andantino mosso

versi di Carlo Marsili *dolcemente*

Bim bo, mio bim bo d'a mor, mcn tre tu dor mi co si..... un an giol

san - to si par - te lun - tan..... per in - contrar - si con te sul can - di - do ori - glier.....

..... E t'av vol ge di fia be in un vol, e ti nar ra di fa te e te sor!... Bim bo d'a
 poco rit. a tempo

..... mor. ce co il so gno d'or!.....

novembre 1912

* Il brano apparve nel periodico «Noi e il mondo», fascicolo di natale e capodanno, 1913; questa edizione fa parte della *Musica vocale* di Puccini, a cura di Michele Girardi, di prossima pubblicazione presso Carus Verlag (Stuttgart). La melodia è stata impiegata, trasposta alla quarta superiore, per il brindisi della *Rondine* (cfr. *Guida all'ascolto*, es. 16).^{14c}



Leonetto Cappiello (1875-1943), Puccini riceve la Legion d'onore. Disegno a penna. Parigi, Louvre (Cabinet des Dessins).

LA RONDINE

Libretto di Giuseppe Adami

Edizione a cura di Michele Girardi,
con guida musicale all'opera



Giuseppe Adami, librettista della *Rondine*. Commediografo, librettista, sceneggiatore e regista cinematografico, Adami (1878-1946) scrisse per Puccini anche i libretti del *Tabarro* e, in collaborazione con Renato Simoni, di *Turandot*; tra gli altri suoi libretti: *La via della finestra* (per Zandonai) e (per Mulé) *La monacella della fontana*, *Tarmina* e *La zolfara*. Milano, Museo teatrale alla Scala.

La rondine, libretto e guida all'opera

a cura di Michele Girardi

Anche *La rondine*, come altre opere di Puccini, conosce vicende esecutive complesse, e almeno altre due versioni rappresentabili, dopo quella andata in scena al Théâtre du Casino (o de l'Opéra) di Monte Carlo il 27 marzo 1917, in pieno conflitto mondiale. Ha anche una storia 'di genere' che precede la sua creazione, perché il progetto nacque come operetta (con numeri musicali alternati al dialogo parlato), anche se il compositore decise sin dal primo istante di trasformarla in una «commedia lirica», insieme che già annoverava *Amico Fritz* (1891) e *Le maschere* (1901) di Mascagni, ma soprattutto *Falstaff* di Verdi (1893).¹

La scelta tra le versioni non è argomento tedioso da filologi, perché esse rispondono a una diversa concezione della drammaturgia, già individuabile al momento del concepimento del lavoro, ma il libretto della *première*, qui riprodotto come testo base, non offre particolari problemi editoriali.² Parole e versi non intonati sono resi in corsivo nel testo, altre varianti musicali sono state segnalate in nota (con esponenti in cifre romane). La partitura a stampa, e le relative riduzioni per canto e pianoforte, non trovano riscontro nell'autografo, che manca all'appello: non si sa, dunque, se le varianti nell'elenco dei personaggi impegnati siano d'autore, oppure si debbano alla prassi esecutiva; abbiamo scelto di segnalarle in nota.³ La fonte musicale allarga la paternità del libretto a Alfred Maria Willner e Heinz Reichert, che sceneggiarono l'idea originale, ma che dopo il 1914 non ebbero più nulla a che fare con *La rondine*. Si è

¹ Sullo statuto della *Rondine*, e sulle revisioni successive alla prima, si veda MICHELE GIRARDI, *Giuseppe Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 1995, 2000², cap. VIII *Una guerra da operetta*, pp. 327-365, e in particolare il paragrafo *Tra sentimento e denari*, pp. 356-365. Per uno sguardo riassuntivo si veda la bibliografia in questo volume, pp. 115-116.

² *LA RONDINE / Commedia lirica in tre atti / di / GIUSEPPE ADAMI / Musica di GIACOMO PUCCINI*, Milano, Sonzogno, © 1917. La grafia è stata ammodernata, e i pochi errori sono stati corretti tacitamente.

³ La partitura a stampa provvede d'identità specifica, anche se assegna loro pochissime battute, due ulteriori personaggi, di cui non si trova traccia nel libretto: Adolfo e Rabonnier («tenore e baritono del coro»); identifica inoltre qualche *grisette* nell'atto secondo («Georgette, Gabriella, Lolette»). La partitura autografa era data per perduta a seguito di un bombardamento della casa editrice Sonzogno nel 1943, ma probabilmente era già stata ritirata dall'autore fin dal 1918, quando la richiese a Renzo Sonzogno, dal momento che aveva già iniziato a rielaborarla (cfr. *Carteggi pucciniani*, a cura di Eugenio Gara, Milano, Ricordi, 1958, p. 462; lettera n. 721, datata 5 luglio 1918). A tutt'oggi s'ignora dove sia conservato l'unico autografo di Puccini ignoto a musicisti e studiosi.

pertanto deciso di confermare, nel ruolo di autore unico dei versi, Giuseppe Adami, sulla falsariga del primo libretto.⁴

L'analisi è stata condotta sulla partitura d'orchestra dell'opera, da cui sono tratti gli esempi, individuati mediante l'atto, la cifra di richiamo e il numero di battute in apice che la precedono (a destra) o la seguono (a sinistra).⁵

ATTO PRIMO	p.	53
ATTO SECONDO	p.	71
ATTO TERZO	p.	86
APPENDICI:		
	<i>L'orchestra</i>	p. 97
	<i>Le voci</i>	p. 99

⁴ In edizioni successive, a partire dal 1930, anche nel libretto pubblicato da Sonzogno compaiono i nomi di Willner e Reichert.

⁵ GIACOMO PUCCINI, *La Rondine*, commedia lirica in tre atti di Giuseppe Adami, Alfred Maria Willner, Heinz Reichert, «prima edizione 1917» a cura di Giacomo Zani, Milano-Wien, Sonzogno-Universal Edition, © 1917. Nella guida le tonalità minori sono contraddistinte dall'iniziale minuscola (maiuscola per le maggiori); → Do significa che si modula verso Do maggiore, e Do → a partire da quella tonalità. Gli esempi si pubblicano per gentile concessione dell'Editore proprietario.

LA RONDINE

Commedia lirica in tre atti

Libretto di Giuseppe Adami

Musica di Giacomo Puccini

PERSONAGGI	VOCI
MAGDA	Soprano
LISETTE	Soprano
RUGGERO	Tenore
PRUNIER	Tenore
RAMBALDO	Baritono
PÉRICHAUD	Baritono o basso
GOBIN	Tenore
CRÉBILLON	Basso o baritono
YVETTE	Soprano
BIANCA	Soprano
SUZY	Mezzosoprano
UN MAGGIORDOMO	Basso
UN CANTORE	Soprano
UN GIOVINE	Tenore
UNA «GRISSETTE»	Soprani
UNA DONNINA	
ALTRA DONNINA	

Borghesi – studenti – pittori – signori e signore eleganti –
grisettes – fioraie – danzatrici – camerieri.

A Parigi – Nel secondo Impero.



OPÉRA DE MONTE CARLO

SOUS LE HAUT PATRONAGE DE

S. A. S. LE PRINCE DE MONACO



Direction RAOUL GUNSBURG

Mardi 27 Mars 1917

à 8 h. 1/2 très précises

Création du nouvel opéra de Puccini

AU BÉNÉFICE DE LA P. R. 2

(Protection des Réformés n° 2)

LA RONDINE

(L'HIRONDELLE)

Opéra en 3 actes, poème de GIUSEPPE ADAMI

Musique de G. PUCCINI



Magda de Sivry.....	M ^{lles}	DELLA RIZZA
Lisetta.....		FERRARIS
Yvette.....		LAUGÉE
Souzi.....		MOREAU
Bianca.....		MATTEI
Ruggero.....	MM.	SCHIPA
Prunier.....		DOMINICI
Rambaldo.....		HUBERDEAU
Gobin.....		DELMAS
Crebillon.....		STEPHAN
Perichot.....		LIBERT
Un Etudiant.....		PASQUETTO
Le Majordome.....		DELESTAN



Chef d'Orchestre : M. MARINUZZI

Décor de M. VISCONTI

Costumes de M^{rs} VIALET



Judi 29 Mars, en matinée, à 2 h. 1/2 de l'après-midi

Au bénéfice des Œuvres de Guerre Françaises à Monaco

LA DAMNATION DE FAUST

Opéra en 5 actes de BERLIOZ

M^{lle} HELDY; MM. MADRICE, RENAUD, LAFFITE, CHALMIN

Dimanche 1^{er} Avril, en matinée, à 2 h. 1/2 de l'après-midi

Au bénéfice des Œuvres de Guerre Italiennes à Monaco

LA RONDINE

Locandina per la prima rappresentazione assoluta della *Rondine*.

ATTO PRIMO

Un salone elegantissimo in casa di Magda, a Parigi. Nell'angolo di destra una serra-veranda a grandi vetrate, oltre le quali si vede una parte delle Tuilleries in pieno crepuscolo. La porta d'entrata, assai grande e decorata da un ricco cortinaggio, è un poco a sinistra, nella parete di fondo. A sinistra – in primo piano – una piccola porta conduce al boudoir. Vi si accede per una scaletta di pochi gradini, con ringhiera di legno. Nel fondo, a destra – primo piano – un caminetto di marmo sormontato da un grande specchio. Presso il caminetto due poltrone e un piccolo tavolo basso. Molti altri piccoli tavoli, poltrone, sedie, divani, son distribuiti qua e là con arte e gusto. Presso la veranda, un paravento. Sulle pareti arazzi e stampe preziose. Sui mobili ninboli e fiori. A destra – a metà sala – un pianoforte a coda ricoperto da un ricco broccato. Sul piano un vaso di rose rosse. Vicino al pianoforte una lampada a stelo con grande abat-jour. Altre piccole lampade velate da

abat-jour a diversi colori, sui tavoli, diffondono una luce intima e sobria. Quando si chiude il velario i riflessi rossastri del tramonto illanguidiscono.¹

(Rambaldo Fernandez è a destra, verso il fondo, e insieme con lui sono gli amici Périchaud, Gobin, Crébillon. Yvette, Bianca e Suzy si sono avvicinate a Prunier, il quale appoggiato al pianoforte, le intrattiene con sottile vivacità. Magda sta versando il caffè che Lisette serve, scodinzolando rapidissima e petulante da un gruppo all'altro. Poi ritirerà le tazze che raccoglierà in un vassoio d'argento posato sul piccolo tavolo)^{2a}

YVETTE (con una risata)

Ah! No! No!

BIANCA

Non dite questo!

PRUNIER

Signore! Vi contesto il dritto di ridere!...

¹ Il libretto della *Rondine*, più ancora del coevo *Tabarro*, dovette rinverdire in Puccini gli antichi fasti della prima maturità: Adami vi sfoggia infatti una vena descrittiva nelle didascalie che fa invidia a Luigi Illica, e non un particolare dell'arredo di questo salotto parigino alto-borghese sfugge alla sua attenzione. Due oggetti scenici vi occupano un posto importante, a cominciare dal paravento, che serve per ritagliare uno spazio intimo nella scena della lettura delle mani, ma soprattutto consentirà ai due candidati a vivere «l'Amor sentimentale» descritto dal poeta Prunier, Magda e Ruggero, di non vedersi prima dell'incontro da Bullier nell'atto seguente. L'altro oggetto è il pianoforte a coda posto a metà sala, che a molti spettatori dell'epoca poteva ricordare il ricevimento offerto nel suo palazzo parigino dalla protagonista, nell'atto secondo di *Fedora* di Giordano (1898), dove il pianista Boleslao Lazinski esegue notturni à la Chopin. Non si tratta, tuttavia, della citazione di un luogo scenico all'epoca riconoscibile, ma dello strumento dell'Autore, che se ne serve non solo per introdurre un pizzico di realtà grazie alla musica in scena, ma per suggerire che non intende semplicemente esporre una trama, ma comunicarci, mediante il racconto, anche qualcosa di se stesso. La natura metateatrale della *Rondine* non riguarda solo, come diremo in conclusione, la verità delle aspirazioni amorose di Magda per il tramite di Doretta, creatura di fantasia, o la proiezione della sua 'scappatella' di giovinezza nell'atto secondo per ritrovare *quel* sentimento, ma è un tratto più profondo, che abbraccia la poetica stessa di Puccini, addentratosi nella fase conclusiva della sua carriera. L'inizio *in medias res* è un ottimo esempio della sottigliezza con cui il compositore tratta questa idea. Il largo uso dei ballabili, che dominano la partitura non sono affatto una conseguenza della sua concezione originaria come operetta – si pensi innanzitutto all'onnipresente valzer, cui viene tributata una vera e propria apoteosi nel cuore dell'atto secondo, ma anche a tutte quelle danze moderne di cui l'opera è intessuta, dal *fox-trot* all'*one-step* fino al tango e altre ancora. Puccini tentò così di rendere quel clima di frenesia e di *joie de vivre* che della *Rondine* è componente essenziale nei due primi atti. Al tempo stesso, egli dette un altro segno del suo aggiornamento. Quei balli, da tempo popolari negli Stati Uniti, stavano entrando in voga nella musica colta europea del tempo, soprattutto in ambiente francese, e offrivano la possibilità ai compositori di rendere più ricca la tavolozza ritmica, specialmente se trattati con la grazia e l'ironia di cui erano stati capaci Debussy, Ravel e Stravinskij. L'ambiente in cui si muovono i personaggi della *Rondine* è cinico e disinvolto, fatto di persone animate da spirito di concretezza, che pensano a divertirsi e a seguire le voghe che impazzano nella capitale. Di questa frivola mondanità i ritmi di danza alla moda sono cifra irrinunciabile.

^{2a} L'orchestra attacca con brio il tema principale della prima parte dell'atto, che sale vivace più volte verso l'acuto (*Allegro brillante* – $\frac{2}{4}$, Do), poi indugia su una frase languida di accordi che fissa l'immagine dell'«Amor sentimentale» (1, *Sostenendo* – La \flat), venata di un sottile cromatismo che palesa un ironico distacco (cfr. es. 2).

YVETTE

E noi quello
di parlare sul serio!

PRUNIER

È pura verità!

MAGDA (*avvicinandosi*)La verità sarebbe?...^{2b}

PRUNIER

Una cosa assai grave:
a Parigi si ama!
Imperversa una moda
nel gran mondo elegante:
L'Amor sentimentale!

LISETTE (*interrompendolo vivacemente*)Amor sentimentale?...¹

Ma non dategli retta!

Storie!... Si vive in fretta:

«Mi vuoi?» «Ti voglio»... È fatto!

PRUNIER (*con esagerato risentimento si rivolge a Magda accennando a Lisette*)

Scacciatela!... Il contatto

*con una cameriera...*¹¹ mi ripugna!MAGDA (*intervenendo benevolmente*)

Poeta, perdonate!... In casa mia
l'anormale è una regola...

(A Lisette)

Tu, via!

LISETTE (*con un inchino*)

Io ritorno al mio servizio
se del mio giudizio
non si sa che far!
(*Esce rapida*)

MAGDA (*sedendo presso a Prunier*)

Dunque... raccontavate?...

^{2b} Levatosi il sipario sul salotto elegante in casa di Magda de Civry, il brillante Prunier introduce Yvette, Bianca e Suzy a una verità lapalissiana (3, *Andantino* – Lab), declamata su un tema elegante (es. 1, X) e siglata da un inciso a ritmo di tango (es. 1, T):

ESEMPIO 1 (1, 3)

The musical score for Example 1 consists of vocal lines and instrumental accompaniment. The vocal lines are for Prunier and Magda. Prunier's line includes the lyrics: "È pura veri-tà! La ve-ri-tà sarebbe? Una cosa assai grave: a Pari-gi si ama!". Magda's line includes the lyrics: "La verità sarebbe?...". The instrumental parts include Flute (VI I), Flute/Oboe (Fl. Ob.), Violin II (VI II, Vle), Violoncello (Vlc), and Contrabasso (Cb). The score includes musical markings such as *p*, *pp*, and *pizz.*, and a section marked with 'X'.

Ma la sua posizione suscita la reazione di Lisette (3¹², *Mosso* – $\frac{3}{8}$, Re), una cameriera brillante e piena di buon senso, che fa appello alla concretezza dei sensi. Come molti spunti di questo atto primo, il motto di Lisette («Amor sentimentale? / Storie!»), e il tema elegante che regge la conversazione (es. 1, X) torneranno più oltre, e nell'atto secondo. La fatuità è legge in casa di Magda, come la voglia di vivere concedendosi qualche *plaisanterie*. Puccini mostra una vena melodica facile e fluente, adattissima per mettere a fuoco l'interagire dei personaggi, con la sperimentata tecnica del canto di conversazione. Lisette ha modo di esibire un carattere pepato, esprimendo il suo semplice punto di vista sulla *galanterie*: «Mi vuoi? Ti voglio! È fatta!», prima di staccarsi vivacemente dal gruppo. Vedremo poco oltre come il raffinato poeta, ma con una certa sorpresa, non rimanga insensibile al fascino del quotidiano; per il momento l'empito di Lisette viene represso (4, *Andantino* – $\frac{2}{4}$ - $\frac{6}{8}$, Lab), e si torna a sdilinquere.

¹ «Ma non dategli retta! / Amor sentimentale?... / Storie!... Storie!... Si vive in fretta:»

¹¹ «Il suo contegno...». In partitura l'atteggiamento di Prunier è meno 'classista' rispetto al libretto.

PRUNIER

Che la moda è romantica:

sguardi amorosi

strette furtive,

baci, sospiri

ma niente più!...

YVETTE, BIANCA, SUZY (*giocando comicamente intorno a Prunier*)

– Amore!

– O cielo!...

Svengo!... ^{III} 2c

– Io struggo!...

– Cedo!...

– Muoio!...^{III}

– Illanguidisco tutta!

– Consolami, poeta!...

– Assistimi fortuna!...

– Dammi un chiaro di luna...

e un verso del Musset!...

MAGDA (*interrompendo il gioco delle amiche*)Non scherzate!...^{2d}^{III} «– Amore! – O cielo!... – Io struggo!... / Svengo!... – Io cedo!... – Io muoio!...».^{2c} Ora il terzetto di amiche intona il temino stucchevole esposto dall'orchestra nel preludio (5, *Andante sostenuto* – $\frac{2}{4}$, Re) una frase a testa, raccogliendo l'invito del poeta:

ESEMPIO 2 (1, 5)

The musical score for Example 2 (measures 1-5) is presented in three systems. The top system shows the vocal lines for Yvette, Suzy, and Bianca, with lyrics: "A - mo - re! O cie - lo!... Io strug - go!... Sven - go!...". The middle system shows the instrumental parts for Legni, archi (pp), and Cr (sord.). The bottom system shows the piano accompaniment for Cl B, Arpa and TTB. The score includes dynamic markings like *p* and *pp*, and performance instructions like *dolcemente* and *interrompendo il gioco delle amiche*.

Questa sequenza non rappresenta alcuna tensione verso l'ideale, ma solo un pratico istinto verso le delizie dell'amore di tutti i giorni spruzzate di sentimentalismo, e riapparirà molto spesso, anche nei momenti dove l'amore 'vero' dovrebbe essere più intenso, per ricordare un'emozione effimera che vellica i sensi e schifa la noia. Il fantasma del romanticismo à la Musset aleggia ironico fra le moine salottiere. Gli fa da contraltare la didascalia che, inquadrando il gruppo di uomini intenti a leggere il giornale, enfatizza l'agiatezza economica di Rambaldo, ma solo a beneficio del lettore del libretto (che è dunque un testo necessario per intendere meglio l'azione).

^{2d} Riappare il tema slanciato dell'inizio (5¹¹, *Allegro* – $\frac{2}{4}$, Re → Sib → Re) mentre Prunier descrive con enfasi la nuova moda;^{2a} quanta saggezza in questo Puccini maturo, che si diverte a ironizzare sui propri modelli, ma che non esita a prendere in giro anche attitudini opposte: nel comportamento anticonformista del poeta – che, teso alla conquista di grandi ideali, in effetti s'accontenta di essere l'amante di Lisette –, spunta l'intento beffardo del compositore, bene assecondato da Adami, nei confronti di Gabriele d'Annunzio, la cui vaniloquente retorica era nota almeno quanto i suoi voraci appetiti erotici, volti di preferenza al bel mondo, ma senza sdegnare il 'popolo'. Magda lo invita spiritosamente a cantare la sua ultima canzone chiamandolo «Il poeta Prunier, gloria della Nazione» (come d'Annunzio era «Vate d'Italia»), che fa rima con «canzone» in un distico di martelliani a rima baciata (8, *Andantino* – Re), detti «con esagerata solennità»; né il tenore, pieno di sé, mostra di accorgersi della garbata presa in giro della donna (portavoce della stoccata pucciniana).^{2c} Puntualmente il tema dell'amor sentimentale (8³, *Andante sostenuto* – $\frac{3}{4}$) accompagna lo scambio di convenevoli fra Rambaldo e Magda.^{2f} Un'ulteriore didascalia chiarifica al lettore, ma ancora una volta non allo spettatore, che il gruppo di uomini si sta occupando di alta finanza.

PRUNIER (*con sorpresa, a Magda*)

Che c'è?

La moda v'interessa?...

MAGDA

Può darsi!... Continuate.

(Nel frattempo Crébillon che sfogliava un giornale pare colpito da una notizia che s'affretta a indicare agli altri. Tutti si aggruppano vicino a lui leggendo, poi sembrano discutere animatamente. Solo Rambaldo non se ne mostra stupito. L'annuncio di questo crack finanziario – che tale è la notizia – non turba i suoi propri affari)

PRUNIER

La malattia...

diciamo epidemia...

meglio è dire follia,

fa grande strage

nel mondo femminile!...

(Tutte gli si avvicinano attente)

È un microbo sottile
che turbinella nell'aria...

Vi prende di sorpresa
e il cuor non ha difesa!

TUTTE (*con comica preoccupazione*)

È un microbo sottile
che turbinella nell'aria?...

Ci prende di sorpresa
e il cuor non ha difesa?...

PRUNIER

Nessuno può salvarsi^{iv}

tanto è oscura l'insidia!...^{iv}

TUTTE (*a bassa voce, quasi con terrore*)

Nessuna?

PRUNIER

Nessuna!

TUTTE (*c. s.*)

Nessuna!...

PRUNIER (*gravemente ripete*)

Nessuna!... Anche Doretta...

TUTTE

Doretta? E chi sarebbe?...

PRUNIER

La mia nuova eroina:

una cara donnina

che fu presa dal male

e immortalai tal quale

nell'ultima canzone...

TUTTE

La vogliamo sentire!

PRUNIER (*con comica ironia*)

Ne potreste soffrire!

TUTTE

Non vi fate pregare!

MAGDA

Vi impongo di cantare!

(E voltandosi al gruppo degli uomini)

E voi laggiù, silenzio!

(Con esagerata solennità)

Il poeta Prunier, gloria della nazione,^{2e}
degnata le nostre orecchie d'una nuova canzone!

RAMBALDO (*alzandosi*)

Argomento?^{2f}

PRUNIER

L'amore!

RAMBALDO (*sedendo*)

Il tema è un po' appassito!

(Périchaud, Gobin, Crébillon, annuiscono)

MAGDA

L'amore è sempre nuovo!...

(A Prunier, invitandolo al piano)

Su, poeta!

PRUNIER

Mi provo!^{3a}

^{iv} «TUTTE Nessuna può salvarsi / tanto oscura è l'insidia! / Mai nessun si salverà! / Mai più!».

^{3a} Prunier siede al pianoforte e arpeggia mentre l'orchestra tace, con un bell'effetto di straniamento dovuto a un autentico pianista che accompagna da dietro le quinte, o in buca (9, *Andante-Andantino* – $\frac{2}{4}$ - $\frac{3}{4}$ - $\frac{4}{4}$, Fa). Da vero artista, dopo una premessa in versi sciolti, si tuffa nella poesia quando inizia a citare il dialogo fra il re e la fanciulla (un tristico di quinari precede due pentastiche eterometriche rimate *ababc, dedec*). Nell'enfasi Prunier si lancia in lemmi 'dannunziani' come «creatura» («O creatura terrestre / che hai nome / Ermione», *La pioggia nel pineto*, ma cfr. anche *Alcyone, Il fanciullo, Il Rinato, L'onda* etc.), messi in rilievo dal parlato a ritmo che ingigantisce le

(Egli accende la lampada a stelo vicino al pianoforte, poi siede e abbozza i primi accordi. Nella sala si fa un grande silenzio)

Chi il bel sogno di Doretta

poté indovinar?

Il suo mistero nessuno mai scopri!

Un bel giorno il re la bimba

volle avvicinar:

– «Se tu a me credi

se tu me cedi,

ti farò ricca!

Ah! creatura!

Dolce incanto!

La vana tua paura,

il trepido tuo pianto

ora sparirà!»

– «No! Mio sire!

No, non piango!

Ma come son, rimango,

ché l'oro non può dare

la felicità!»

(Ora è discesa completamente la sera. Tutta la sala è avvolta nell'ombra. Solo resta illuminata dalla lampada la figura del poeta, cui a poco a poco Magda s'avvicina. Prunier si alza)

MAGDA

Perché non continuate?^{23b}

PRUNIER

Il *seguito*^v mi manca:

se voi l'indovinate

vi cedo la mia gloria!

MAGDA

La conquista mi tenta,

e la semplice istoria!...

(Siede al pianoforte. L'attenzione si fa ancor più viva. Il suo viso al riflesso della lampada ha un'espressione dolcissima. Ogni altra persona è nell'ombra)

Chi il bel sogno di Doretta^{3c}

poté indovinar?

Il suo mistero come mai finì?

Ahimè! Un giorno uno studente

in bocca la baciò

segue nota 3a

proporzioni retoriche dell'inciso, mentre il violino solo atteggia il ritornello del brano, un seducente valzer lento (es. 3 a; 10, *Sostenuto* – 3/4):

ESEMPIO 3 a (1, 10)

Prunier
(parlato piano e con grazia in tutto medio)

Ah! Crea - tu - ra!

Vi solo *Sord.*
p portando

ESEMPIO 3 b (1, 13⁸)

Magda

Ah! mio so - gno! _

Fl I

Nel momento in cui il bersaglio dell'ironia d'Autore si fa più evidente, inizia garbatamente a prendere consistenza il gioco metateatrale: la canzone di Prunier è, infatti, la prima anticipazione della passione che Magda vivrà nel corso dell'opera.

^{3b} L'orchestra si blocca in una scala discendente iterata (12), e Puccini sdegnava una sestina di settenari variamente rimati del libretto per prescrivere ai due cantanti uno scambio parlato su quei versi: in questo modo non solo isola le due ripetizioni del pezzo chiuso, ma rende chiaro il passaggio dalla favola a un desiderio reale, oggetto della seconda parte di questo assolo a due voci. Il 'Vate' cede la sua «gloria» all'interlocutrice, e si passa dalla finzione poetica alla finzione della realtà.

^v «finale».

^{3c} Magda siede a sua volta al pianoforte, e da questo momento «ogni altra persona è nell'ombra». La donna attacca il medesimo recitativo, e fornisce il finale che prima mancava: la Doretta immaginaria (in cui s'identifica), incontrerà la passione sotto forma di un bacio sulla bocca datole da uno studente. Quando si arriva al ritornello,

e fu quel bacio
rivelazione:
fu la passione!...

Folle amore!

Folle ebbrezza!

Chi la sottile carezza
d'un bacio così ardente
mai ridir potrà?...

TUTTI (*s'avvicinano a lei, sussurrando sommessamente*)

Deliziosa!...

MAGDA (*con crescente calore*)

Ah! Mio sogno!...^{3d}

Ah! Mia vita!...

TUTTI

– È squisita!...

– È squisita!...

MAGDA

Che importa la ricchezza
se alfine è rifiorita
la felicità!^{vi} ^{3e}

(*Non appena il suo canto è finito. Prunier prende dal vaso che è sul pianoforte le rose rosse e le sparge lentamente ai piedi di Magda*)

PRUNIER (*a Magda*)

Ai vostri piedi
tutte le grazie della Primavera!

MAGDA (*alzandosi sorridente e stringendo le mani che gli amici le tendono*)

– No... Adesso non burlatemi...^{4a}

PÉRICHAUD

Vi ripeto: squisita!

CRÉBILLON

Che arte!

GOBIN

Che finezza!

RAMBALDO

Che calore!

MAGDA (*stupita, a Rambaldo*)

Come?... Voi... l'uomo «pratico»?...

RAMBALDO (*allargando le braccia, con rassegnazione*)

La corrente trascina!

MAGDA (*ironica*)

Merito di Prunier, nostra rovina!

PRUNIER

Non sono io! Nel fondo

d'ogni anima c'è

un diavolo romantico

ch'è più forte di me,

di voi, di tutti!...

RAMBALDO

– No!

Il mio diavolo dorme!

segue nota 3c

il «Folle amore!», così tanto bramato, impone le sue leggi, e incrina la regolarità formale esibita dal poeta. Mentre Magda si slancia verso il *suo* sogno, suscitando l'ammirazione manierata dei presenti (da cui si isola per qualche istante) salta la regolarità della seconda strofa. Se nel passaggio analogo il poeta lasciava all'orchestra il Do acuto, ora Magda, sostenuta dal flauto, sale di slancio al Do₃ (cfr. es. 3 *b*), enfatizzando proprio il carattere velletario delle sue aspirazioni.^{3d}

^{vi} «la felicità! / O sogno d'or / poter amar così!...».

^{3e} Attentissimo come sempre alle relazioni semantiche, il compositore affida la coda del brano, dopo che Magda ha cantato «Che importa la ricchezza / se alfin è rifiorita / la felicità», al temino fatuo e leggero dell'inizio (cfr. es. 2), che viene qui assunto a simbolo del mondo illusorio d'una protagonista incline ad abbellire la realtà con qualche poetica pennellata.

^{4a} Ma la realtà è un'altra (14¹⁰, *Moderato* – $\frac{3}{4}$, Fa#) e si rivela nell'affettuosa praticità con cui il protettore di Magda affronta la vita: Rambaldo sconfigge ogni «diavolo romantico» facendole omaggio di un prezioso gioiello, che ostenta (con doppio senso d'obbligo) ai presenti. Un nuovo tema in orchestra (15, *Larghetto* – $\frac{3}{4}$, Mi \flat), su cui si sviluppa la conversazione, si porge allo spettatore come un flusso di concretezza, e riapparirà più tardi, quando Magda, finito il racconto della sua scappatella, ascolta i commenti delle amiche.^{7a} Il dono è imbarazzante (è un modo per far presente alla protagonista che è una mantenuta) e ancora una volta sogno e realtà sono contrapposti, come rileva prontamente la didascalia, che interviene per specificare che gli uomini si passano il gioiello «*quasi per valutarne il prezzo*», un'azione che il pubblico, stavolta, può cogliere anche senza leggere il libretto.

YVETTE (*ingenuamente*)

Che peccato! Perché?...

RAMBALDO

Mi armo di acqua santa e lo sconfiggo.

Lo volete vedere?

(*Leva dal taschino un astuccio contenente una collana di perle e l'offre a Magda*)

Ecco!

MAGDA (*prendendo il gioiello, un po' meravigliata*)

– A me?

RAMBALDO

Certo!... La mia intenzione

era di offrirvelo prima di pranzo...

Me ne dimenticai... ma l'occasione

sembra inventata apposta!

MAGDA

Ho una sola risposta:^{4b}

non cambio d'opinione...

RAMBALDO (*ironico*)

Non lo esigo!...

(*S'allontana mentre gli altri si raggruppano intorno*)

a Magda. Gobin, Périchaud, Crébillon, dopo essersi passati l'uno all'altro il gioiello, quasi per valutarne il prezzo, e dopo aver espressa la loro ammirazione, si staccano dal gruppo avviandosi verso la veranda, dove si fuma)

PRUNIER

– La Doretta^{4c}

della mia fantasia

non si turba...

Ma, in verità,

mi pare che vacilli

quella della realtà!

LISETTE (*entra rapidissima da destra, si dirige verso Rambaldo e trascinandolo in disparte gli sussurra con incredibile velocità*)

Un momento: scusi ecco:^{5a}

quel signore giunse ancora,

gli risposi: «Calma! Aspetti!».

Mi rispose: «Già da un'ora

sto in istrada passeggiando

in attesa d'un comando!...

Che mi dica se non può!...»

^{4b} La risposta di Magda rafforza ulteriormente l'impianto metateatrale della *Rondine*: mentre la protagonista ribadisce la sua fede nell'amore romantico, più possente della ricchezza, Puccini fa balenare per qualche istante (es. 4, X: cfr. es. 13) l'*incipit* del grande valzer che darà avvio alla passione nell'atto secondo, da Bullier:

ESEMPIO 4 (I, 16)

Tempo di valzer (in uno)

Il motivo è seguito da un'ulteriore anticipazione: Magda si oppone a Rambaldo cullata dallo stesso valzerino (es. 4, Y) che poco più tardi sosterrà i commenti ironici delle amiche al racconto della sua scappatella di gioventù («Una fuga, una festa, / un po' di birra...»,^{7b} come a dire che non era successo nulla di così impegnativo). La sequenza musicale, un'unica figura costruita su due prolessi, non fa altro che ribadire che il grande amore è fiamma che arde e tutto brucia, ma poi passa e sopravvive solo nel tempo del ricordo. A suggello di questo rapido cortocircuito fra passato e presente, viene la chiosa di Prunier (⁴¹⁷, *Andantino sostenuto* – $\frac{3}{4}$, Fa) mentre l'orchestra ricorda la musica della Doretta della fantasia.^{4c}

^{5a} Lisette irrompe, e per la seconda volta in questo inizio, ha modo di mettere in mostra il suo carattere vivace e pungente (18, *Allegro vivo* – $\frac{3}{4}$, Fa → Mi♭ → Si♭), posto in rilievo dall'ostinato di crome «martellate» di flauti e oboi, cui si sovrappongono in canone gli altri strumenti con entrate ravvicinatissime (a cominciare dalla seconda minore):

RAMBALDO (*parlato*)
Non ho capito una parola!^{5b}

LISETTE (*come prima*)
Auff!
Quel signore che le dissi
la cercava poco fa...

RAMBALDO
Ebbene?

LISETTE
Non si muove,
non la smette,
sette volte
già tornò!

RAMBALDO
Sette volte?

LISETTE
Sette! Sette!

Le ripeto: non la smette
fra un minuto tornerà.

RAMBALDO (*avvicinandosi a Magda*)

Scusate, Magda:
mi permettete
di ricevere qui il figlio
d'un amico d'infanzia?^{5b}
Da due ore m'aspetta...^{vii}

MAGDA
Ma fate pure! Siete in casa vostra.

RAMBALDO
Grazie.
(*A Lisette*)

Ditegli allora
che passi pure qui.

(*Lisette esce rapida. Rambaldo si avvia verso la serra*)

segue nota 5a

ESEMPIO 5 (I, 18)

Allegro vivo

Se la sovrapposizione di due linee a distanza di semitono non aspira alla bitonalità, ma a ravvivare l'atmosfera, anche in un passaggio di transizione Puccini non scorda di intessere la trama musicale di connotazioni tematiche. Quando, dopo che Lisette ha finito la sua tirata (I, 419),^{5b} Rambaldo nomina il figlio del suo compagno d'infanzia, si riascolta il motto vivace che era apparso all'inizio («Amor sentimentale? / Storie!»),^{2b} che tornerà a sprazzi in quest'atto e, con autorevolezza e impatto comico maggiore, nel secondo, quando Prunier e Lisette scorgeranno Magda al tavolo con Ruggero.^{14a} Poco oltre (20⁸, *Sostenendo*),^{5c} una melodia languida intonata da flauti e violini sostiene lo scambio fra Magda che difende Lisette a colloquio con Prunier:

ESEMPIO 6 (I, 21)

Magda

Un po' di so - le - nel - la mia vi - ta!

La protagonista parla di sé e del suo presente, invidiata dalle amiche, e sembra rassegnata: proprio questa melodia apparirà nell'atto terzo all'inizio, quando la sua vita dovrebbe essere ben altro che «un raggio di sole», e poco oltre, nel dialogo con Prunier e Lisette, suonerà già come un ricordo.^{16a 17d}

^{vii} « Son già due che ore m'aspetta... / LISETTE Due ore!».

PRUNIER (*a Magda, indicando a Lisette*)

Come fate a sopportarla?^{5c}

È un mulinello!

MAGDA (*bonariamente*)

No. È una brava ragazza...

Forse invadente,
ma divertente...

Un po' di sole
nella mia vita!

BIANCA

La tua vita è invidiabile!

YVETTE

Rambaldo generoso!

BIANCA

Credi a me che nessuna
ebbe la tua fortuna.

MAGDA

Che importa la fortuna!

(*Prunier nel frattempo ha raggiunto gli altri nella veranda*)

SUZY

La vita è assai difficile!

BIANCA

Costa tanto il denaro!...

MAGDA

Denaro... Denaro...^{6a}
nient'altro che denaro!...

Ma via! Siate sincere!

Son sicura che voi m'assomigliate
e spesso rimpiangete
la piccola «grisettes»
ch'è felice col^{viii} suo innamorato!

BIANCA

Son sogni!

MAGDA

Può darsi!...

Ma che non si dimenticano più!...

Ah, quella sera

che son scappata alla mia vecchia zia!

Mi pare ieri!...

E perché non potrebbe
essere ancora domani?...

Perché?

(*Assorta nella visione lontana*)

Ore dolci e divine^{6b}

di lieta baraonda

fra studenti e sartine

d'una notte a Bullier!...

Come andai? Non lo so!

Come uscii?... Non lo so!

Cantava una lenta canzone

la musica strana

e una voce lontana

mi diceva così:

«Fanciulla è sbocciato l'amore!^{6c}

difendi, difendi il tuo cuore!

Dei baci e sorrisi l'incanto

si paga con stille di pianto!...»

^{6a} Quando Bianca, in coda alla sezione, nomina il denaro che ora allietta la sua vita, o per lo meno la rende più sopportabile, Magda apre la seconda, intensa parentesi lirica – «Denaro! Nient'altro che denaro!» l'attacco (22, *Molto lento* – $\frac{4}{8}$, Solb). Il breve recitativo iniziale poggia nuovamente sul tema fatuo dell'es. 2, e associa quel sentire languido e vaporoso, ma nutrito di quattrini, all'amore delle *grisettes*.

^{viii} «del».

^{6b} «Ore dolci e divine» (23, *Larghetto* – $\frac{2}{4}$ - $\frac{3}{4}$, La) ritaglia uno spazio poetico alla cronaca di un episodio di vita personale, di quando ella adolescente sfuggì alla sorveglianza di una vecchia zia per andarsene a ballare da Bullier, incontrando uno studente da cui si allontanò senza un motivo. L'aria è fondamentale per comprendere la reale portata delle aspirazioni di Magda. La musica verrà infatti ripresa nell'atto secondo, là dove la donna rivive la situazione che ora sta solo narrando e, trascinata dal ricordo, chiede all'attuale compagno di compiere gli stessi gesti del ragazzo incontrato allora, cercando di ritrovare l'emozione di un tempo. Il racconto è il secondo anello che connette, come in una catena, la componente metateatrale dell'opera; ma è anche uno splendido esempio di canto di conversazione che si scioglie nell'elemento lirico, in un continuo scambio dalla vita vissuta al mondo dell'ideale.

^{6c} Il ritornello a tempo di valzer, una canzone (musica di scena, dunque ulteriore livello narrativo); intonata da «una voce lontana» (24, *Allegretto moderato* – $\frac{3}{4}$), diverrà poi la melodia che identifica la voglia d'innamorarsi che si è impadronita di Magda (e infatti riapparirà puntualmente non appena Ruggero Lastouc farà il suo ingresso in sala).^{6b}

...Quando ci sedemmo,
stanchi, estenuati
dalla danza, la gola
arsa, ma l'anima
piena d'allegrezza,
mi parve che si schiudesse
tutta una nuova esistenza!...

«Due bocks...» egli disse al garzone!
Stupita fissavo quel grande scialone!
Gettò venti soldi. Aggiunse: «Tenete!»

YVETTE

Che gesto da Cresò!...

(Le amiche ridono)

SUZY, BIANCA

- Che nobile gesto!

Che lusso! - Che sfarzo!

YVETTE

- C'è tutto compreso?

BIANCA, SUZY

- La birra ed il resto?

BIANCA, SUZY, YVETTE

Vogliamo la chiusa!

Vogliamo la fine!

MAGDA (*riprendendo*)

- «Piccola adorata mia
il tuo nome vuoi dir?»

Io sul marmo scrissi:

egli accanto

il nome suo tracciò...

E là, fra la mattana
di tutta quella gente,^{6d}
ci siamo guardati
ma senza dir niente...

YVETTE

Oh! Strano!... Senza dir niente?...

BIANCA

E allora?...

MAGDA

M'impaurii?... Non lo so!

Poi fuggi!... Più non so!...

Cantava una triste canzone
la musica strana.

segue nota 6c

ESEMPIO 7 (I, 24)

Allegretto moderato (*Tempo di Valzer*)

Magda



Ma non sfuggano i versi successivi, dove la «voce lontana», forse quella di una coscienza necessariamente vigile, avverte che «dei baci, i sorrisi, l'incanto si paga / con stille di pianto».

^{6d} La forma musicale si chiude con la ripresa del *Tempo I* (28, *Larghetto* - $\frac{3}{4}$ - $\frac{3}{4}$) e del valzer-ritornello (129), in un'atmosfera già più dimessa, come se il desiderio si spegnesse sotto il peso della realtà. Ma prima un'accensione velleitaria, di splendido slancio melodico:^{6c}

ESEMPIO 8 (I, 130)

Magda



si oppone alla voce lontana, per poi richiudersi con altrettanta brevità in una chiusa *pianissimo*, nel segno di un consapevole rimpianto.

E una voce lontana

mi diceva così:

«Fanciulla è sbocciato l'amore!
difendi, difendi il tuo cuore!
Dei baci e sorrisi l'incanto
si paga con stille di pianto!...»

Potessi rivivere ancora^{6e}

la gioia di un'ora!...

YVETTE

E poi?^{7a}

MAGDA

Basta... È finito...

BIANCA (*con delusione*)

Finito così?

MAGDA

Il profumo squisito
della strana avventura,
amiche è tutto qui.

BIANCA (*a Prunier, che risale dal fondo*)

Poeta, un argomento!

YVETTE, BIANCA, SUZY (*alternandosi*)

«Storia d'un puro amore
fra Magda giovinetta
e un ignoto signore...
Incontro ed abbandono
in meno di due ore...»

PRUNIER

Due ore? È quanto basta!

BIANCA

No: l'avventura è casta.

PRUNIER

Date i particolari!^{ix}

BIANCA

Una fuga, una festa,^{7b}

un po' di birra...

YVETTE

A casa, tutta sola,
la vecchia zia che aspetta.

BIANCA

E due baffetti bruni
che fan girar la testa!

PRUNIER (*equivocando per gioco*)

La zia coi baffi bruni
che beve della birra?

Curiosa?... Non m'attira!

MAGDA (*sorridendo*)

V'attira la nipote?

PRUNIER

Può darsi... ma qualora
essa risponda ai miei gusti d'artista!

La donna che conquista^{7c}

dev'essere raffinata,
elegante, perversa...

Degna insomma di me:

Galatea, Berenice,

Francesca, Salomè!...

^{7a} Anche in uno scorcio di ricordo, Puccini mette molta attenzione ai collegamenti semantici, e, finito il racconto, ripropone il tema (32³, *Andantino sostenuto* – $\frac{3}{4}$, Mi \flat) che prima accompagnava il dono della collana,^{4a} e ora mantiene viva l'opposizione fra sogno e realtà, smorzando subito l'espansione lirica, per tenere in equilibrio vita e realtà romantica, ed evitare il rischio di enfatizzare l'una a scapito dell'altra. Il tema funziona anche formalmente, per chiudere questa sezione.^{7d}

^{ix} «Ed i particolari?».

^{7b} Quando Bianca passa come nuovo argomento a Prunier il rapido *raccourci* della scappatella di Magda, torna in sequenza anche il *Tempo di valzer* che accompagnava la risposta della donna a Rambaldo (33 – La \flat , cfr. es. 4).^{4b} Non si tratta di ripilogo, ma di un flusso ciclico che collega due scorcì con l'intento di smentire la reale consistenza dell'amore romantico. Tale intento viene ulteriormente rafforzato dalla frase detta con ironia dal poeta, come per minimizzare la portata del racconto («La zia coi baffi bruni che beve della birra», es. 14 a), che Puccini riprenderà nell'atto secondo, nel momento in cui la coppia Prunier-Lisette entrerà da Bullier (cfr. es. 14 b).^{13a}

^{7c} Il clima torna subito brillante quando il decadente Prunier elenca le donne degne di lui (1035), personaggi dell'arte che stimolano la sua fantasia. La breve lista, che annovera l'inquietante Berenice di Poe insieme alla mitica Galatea e all'adultera Francesca (di Dante, ma certo con la mediazione di d'Annunzio e Zandonai, dunque più «da Rimini» che «da Polenta»), si chiude col nome di Salomè (es. 9 a). La voce del tenore si unisce al corno inglese che disegna rapidamente il tema della principessa nell'opera di Richard Strauss, ma non in un momento qualunque,

YVETTE (*impressionata*)

O che uomo difficile!

BIANCA (*c. s.*)

Che uomo complicato!

PRUNIER

Non ne ho colpa: son nato

per le grandi avventure!

MAGDA

Ma come le scoprite tante virtù, poeta?^{7d}

PRUNIER

È semplice: la metà

d'ogni donna è^x segnata

nel palmo della mano...

MAGDA

Davvero?

BIANCA

– O strano!

YVETTE

– O strano!

PRUNIER

Se volete provare...

Ma esigo un gran mistero.

(*Indicando*)

Il paravento!^{8a}

BIANCA

Presto!

(*Corre al fondo e aiutata da Suzy e Yvette trasporta il paravento che è collocato dopo molte prove in modo da formare un piccolo recesso vicino al pianoforte. Le donne vi si raccolgono sedendo intorno a Prunier*)

PRUNIER

Un angolo appartato...

(*Alludendo agli uomini che sono nella veranda*)

Laggiù il volgo profano!...

E qui bellezza e... scienza!...

(*Le donne ridono*)

MAGDA (*alle amiche, con comico rimprovero*)

Serietà, ve ne prego!

PRUNIER

Incomincio?

MAGDA (*tendendo la destra*)

Son pronta!

Dite!

segue nota 7c

bensì nell'istante in cui la donna si riscuote dopo aver baciato la bocca della testa mozza di Jochanaan (es. 9 b). L'ironia si dipana in molteplici direzioni, e viene rivolta sia all'operista rivale, sia al 'perverso' poeta che sfodera desideri decisamente autolesionistici (così da raggiungere nuovamente, per suo tramite, d'Annunzio):

ESEMPIO 9 a (1, 35¹⁰)

ESEMPIO 9 b (STRAUSS, *Salome*, 355⁴)

Prunier

Sa-lo - mè!

CI Fag

p

Detailed description: This is a musical score snippet for Prunier's line. It features a vocal line in treble clef with a 3/4 time signature. The lyrics are 'Sa-lo - mè!'. Below the vocal line, there are two piano accompaniment staves: one for Clarinet in C (CI) and one for Bassoon (Fag). Both piano parts start with a piano (*p*) dynamic. The bassoon part has a more complex rhythmic pattern with some grace notes.

Salome

Ah Ich ha-be deinen Mund gekisst, Jo-cha - na-an.

Ott. Ob

f

p

Detailed description: This is a musical score snippet for Salome's line. It features a vocal line in treble clef with a 4/4 time signature. The lyrics are 'Ah Ich ha-be deinen Mund gekisst, Jo-cha - na-an.'. Below the vocal line, there is a piano accompaniment staff for Oboe (Ott. Ob). The piano part starts with a forte (*f*) dynamic and ends with a piano (*p*) dynamic. The music is highly rhythmic and melodic.

^x «sta».

^{8a} Nella seconda parte dell'atto, la musica divide la scena in due ambienti. Da un lato un tema saltellante (38, *Allegretto moderato* – $\frac{3}{4}$, sol) accompagna Prunier che s'improvvisa mago e invoca un paravento per ottenere la necessaria intimità. Dall'altro la musica del valzer che accompagnava il sogno di Magda (cfr. es. 7),^{6c} sembra rispondere al suo bisogno d'amore, e mette in enfasi l'ingresso di Ruggero (139, *Tempo come valzer moderato* – Sol), che scambierà qualche convenevole con Rambaldo.^{8b} Le due situazioni non potrebbero essere distinte meglio di così, e il presagio del terzetto dei ministri in *Turandot* si delinea nel carattere marionettistico della musica che accompagna la lettura della mano. La sottigliezza con cui Puccini fa interagire questi due quadri è volta ad assicurare la maggior coerenza possibile all'azione. Ruggero rappresenta l'amore, ma non acquista un'identità musicale: il tema che lo accompagna è solo la proiezione dei desideri di Magda.

BIANCA

– Svelateci!

YVETTE

– Scoprite!

SUZY

Anch'io voglio sapere!

*(Lisette entra da destra recante su un vassoio una carta che porge a Rambaldo)*RAMBALDO *(dopo aver letto)*Ah! Ruggero Lastouc... Fate passare...^{8b}*(Lisette solleva la portiera, entra Ruggero)*

O mio giovine amico...

(Muovendogli incontro)

Dovete perdonare...

RUGGERO *(impacciato e timido)*

Son io chi chiedo scusa...

Ecco... con questa lettera

mio padre mi presenta...

vi scrive... leggerete.

RAMBALDO *(prendendo la lettera e disponendosi a leggere)*

Ma vi prego... sedete.

PRUNIER *(dopo aver scrutata la mano di Magda)*Vi siete rivelata!... L'avvenire^{8c}

è grave e misterioso...

TUTTE

– Sentiamolo!

PRUNIER

– Non oso!

È troppo sibillino...

MAGDA

Non turbatevi... Osate...

PRUNIER *(grave)*

Vi trascina il Destino!...

Forse, come la rondine,^{8d}

migrerete oltre il mare,

verso un chiaro paese

di sogno... Verso il sole,

verso l'Amore...

E forse...

MAGDA *(interrompendolo)*

Un cattivo presagio?...

PRUNIER

– No. Il destino

ha un suo duplice viso:

un sorriso o un'angoscia?... Mistero!

RAMBALDO *(deponendo la lettera, a Ruggero)*...Ed è la prima volta^{8e}

che venite a Parigi?

RUGGERO

La prima...

^{8c} Il sol che riprende a inquadrare il gruppo dedito alla magia (40, *1 tempo*). Ma le aspirazioni della protagonista tornano in primo piano quando pochi tocchi in Sol (41, *Andante mosso*) isolano le parole con cui Prunier le predice l'avvenire.^{8d} È languida profezia anch'essa in tempo ternario, e nella stessa tonalità che poc'anzi inquadrava il giovanotto: con essa si chiude il cerchio del gioco metateatrale iniziato con Doretta e volto ad anticipare l'esito della vicenda, quasi a stendere una patina di distacco sugli avvenimenti dell'atto terzo. La frase svolgerà la funzione di tema di un destino inevitabile e pur scervo da drammi:

ESEMPIO 10 (I, 41)

^{8e} Dopo un attimo in cui l'azione rimane sospesa, si riparte col tema saltellante (¹⁴², *Lo stesso movimento* – sol) e per un paio di battute Rambaldo e Ruggero entrano nel raggio d'azione di Prunier e signore; lo scorcio si chiude quando entra Lisette, salutata dal suo motto.^{2b 5a}

PRUNIER (*dopo aver esaminato la mano di Bianca*)

– A voi la folta

contorsione dei segni
suggerisce un «Et ultra!»

BIANCA

Significa?...

PRUNIER

– Più avanti!

Chi più offre la vince
su tutti gli aspiranti...

(*Lisette entra e reca una coppa di champagne che colloca sul tavolo davanti a Ruggero. Questi fa un cenno di ringraziamento e vi accosta appena le labbra. Lisette sorride e si avvicina al gruppo di sinistra*)

RAMBALDO (*chiamando Prunier*)

Poeta raffinato, dite un po',
dove si può mandare un giovinotto
che vuol passare la sera allegramente?

PRUNIER (*interrompe il gioco, si alza, e movendo verso Rambaldo*)

– A letto!

RAMBALDO

– Non scherzate.

PRUNIER

– È verità.

(*Avvicinandosi a Ruggero, con superiorità*)

La prima serata a Parigi^{9a}
non è che una vana leggenda
è tempo oramai di sfatarla!

LISETTE (*prorompendo fra lo stupore di tutti*)

– No! No! Mille volte no!^{9b}

Non è vero!... Io sono parigina
nell'anima e difendo
il regno della donna!

(*Le donne incuriosite, spiano nel frattempo il nuovo arrivato. Quando Lisette prorompe, s'avvicinano tutte, meno Magda che si tiene sempre in disparte conversando con Périchaud. – Gobin e Crébillon invece attratti dal prorompere di Lisette si avvicinano ridendo*)

PRUNIER (*interrompendola*)

Storie!

Ma che!

LISETTE

Non ascoltatelo!

Parigi è piena
di fascini, sorprese e meraviglie!

TUTTI

Brava...

PRUNIER (*sbracciandosi*)

Esigo un contegno!

LISETTE (*senza badargli, con crescente calore*)

La prima sera a Parigi
è come vedere il mare
per la prima volta!

Mai si è immaginato niente
di più grande di più bello!

PRUNIER

Basta! Basta! Mettetela alla porta!

LISETTE (*agli altri, accennando a Prunier*)

Lasciatelo ai suoi sdegni!

Aiutatemi voi!

PRUNIER (*che ha raggiunto Magda dalla parte opposta*)

Essa è troppo insolente!

MAGDA

Compatite, poeta.

(*E segue Prunier cercando di calmarlo e avviandosi con lui verso la veranda dove restano appartati*)

^{9a} Quando le due dimensioni sceniche si riuniscono Magda non entra comunque mai nel raggio d'azione di Ruggero, visto che il loro successivo incontro dovrà sembrare frutto del caso; ed è essenziale, in vista dell'atto terzo, che lui ignori del tutto il passato di lei. Il giovinotto è venuto a chiedere consiglio su come passare la sua prima serata a Parigi e la risposta del poeta, anticonformista ad oltranza, demitizza la leggenda del fascino della città con una frase svettante (43, *Andante sostenuto* – $\frac{3}{4}$, Re) che è un'ironica variante della melodia della *Marsigliese* (e così facendo Puccini salda il conto anche con l'antipatica Francia).

^{9b} Ma Lisette capeggia la rivolta (44, *Allegro vivo*) e proclama le ragioni del regno delle donne, poi sceglie le mènè più adatte al ritmo di un'elegante *Tempo di Polka moderato* (47 – $\frac{3}{4}$, Fa),^{9c} che viene così ad aggiungersi alla lista delle danze impiegate per alleggerire l'atmosfera dell'opera. Il giovane, frastornato, esce per andare da Bullier, dove pulsa la vita galante della città o, per dirla con Lisette, dove «tra risa, luci e fior / canta più ardente Amor!...». Mentre calano le luci nel salotto di Magda (che si trastulla con la collana, dono che considera evidentemente di poco conto), gli invitati iniziano a porgere i loro omaggi e se ne vanno.

RAMBALDO (*a Lisette*)

Avanti dunque! Indica tu la mèta!

RUGGERO (*a Rambaldo*)

Vi ringrazio!

LISETTE (*agli altri*)

Dove lo mandiamo?

YVETTE^{XI}

Ora penseremo...

BIANCA^{XII}

Ci vuole una trovata
che sia degna di noi!^{XII}

YVETTE^{XIII}

Lisette, tocca a voi!

BIANCA

Tocca a voi!

LISETTE

– Tocca a me?

(Va a prendere dal tavolo una matita e un foglio)

Prendete nota, mio signor!...

(Gli porge carta e matita)

Scrivete qua...

(Gli indica il tavolo)

...Presto! Orsù!

(Ora tutti sono intorno a Ruggero, suggerendogli scherzosamente i più noti ritrovi notturni)

LE DONNE (*una dopo l'altra*)

Le bal Musard!

Pré Catelan!^{XIV 9c}

A Frascati!

Meglio Cadet!...^{XIV}

Tutta Parigi scintilla!

Tutta Parigi sfavilla!...

LISETTE (*dopo aver nel frattempo riflettuto, dominando il piccolo tumulto*)

No!... Da Bullier!

TUTTI (*approvando*)

Sì! Da Bullier!... Bullier!

È questa la scelta miglior!^{XV}

LISETTE (*indicando a Ruggero di prenderne nota*)

Qua! Segnate!... E andate!...

(E mentre Ruggero si alza, s'accomiata da Rambaldo e si avvia, Lisette, tenendo sollevata la portiera, dice:)

Amore è là, gioia e piacer...

Scegliete il cor che vi convien...

Ma^{XVI} ricordate che da Bullier

tra^{XVII} risa, luci e fior

canta più ardente Amor!...

(Ruggero esce. Lisette la segue. Gli altri prorompono in una risata. Magda e Prunier che dal limite della veranda hanno assistito alla scena, ora si avanzano. Magda tiene in mano la collana di perle e ne fa mulinello per gioco, con noncuranza)

MAGDA

No... Povero figliolo!

Un poco di pietà...

Me l'avete intontito.

RAMBALDO

Laggiù si sveglierà!

BIANCA

Bullier fa dei miracoli!

MAGDA (*vagamente*)

Bullier!

(Considera la collana un momento e la getta con noncuranza su un tavolo)

PRUNIER

Avea tutto il profumo
della sua gioventù.

L'aria è pregna di lavanda...

(Annusando comicamente)

Non sentite?

^{XI} «BIANCA».

^{XII} «YVETTE Ci vuole una trovata... / BIANCA e SUZY Ci vuole una trovata... / LISETTE e YVETTE Degna di noi!».

^{XIII} «SUZY».

^{XIV} «Le bal Musard! A Frascati! / No da Cadet!... Pré Catelan!»

^{XV} «Sì! Da Bullier, va ben!».

^{XVI} «E».

^{XVII} «Tra le».

RAMBALDO (*accomiatandosi*)

Sento... e scappo!...

Buona sera.

(*Gli ospiti seguono il suo esempio e salutano Magda*)

MAGDA

Buona sera...

PÉRICHAUD

Vi ringrazio...

BIANCA E YVETTE

A domani...

PRUNIER

Buona sera...

(*Tutti escono. Magda ritorna lentamente sui suoi passi. Va alla parete di sinistra, suona il campanello. Poi si abbatte sulla poltrona, aspettando. Entra Lisette*)^{10a}

MAGDA

La carrozza.

LISETTE

Va bene.

(*Fa per avviarsi*)

MAGDA (*d'improvviso, richiamandola*)

No, Lisette. Non esco.

Accendete di là!...

LISETTE (*va verso il boudoir, accende la luce*)

Ricordo alla signora

che più tardi non mi troverà:

è^{xviii} serata d'uscita.

MAGDA

Andate pure.

LISETTE

Grazie.

(*Esce rapida, spegnendo le luci della sala che resta però illuminata dalla lampada a stelo vicino al pianoforte. Dalla serra soltanto viene una debole luce*)

MAGDA (*resta un momento assorta, ripetendo a sé stessa l'enigmatica profezia di Prunier*)

... Forse, come la rondine,

migrerò verso il mare,

verso un chiaro paese

di sogno... Verso il sole!

(*Fa qualche passo verso destra vicino al posto che era occupato da Ruggero. Il foglio da lui dimenticato, sul quale poco prima aveva segnato i nomi dei ritrovi notturni, la colpisce. Lo prende, lo lascia cadere come se una risoluzione improvvisa la decidesse*)

Bullier!

(*Il suo viso s'illumina di un sorriso, e corre rapida verso il boudoir richiudendone la porta. La scena resta per un momento deserta. Poi Lisette a passettini svelti appare dalla serra. Reca in mano un vistoso cappello e sul braccio un mantello di seta. Attraversa in punta di piedi la sala, si ferma ad origliare dietro l'uscio del boudoir, risale tutta rassicurata incontrandosi con Prunier che, in soprabito col bavero rialzato e cilindro, fa l'atto d'abbracciarla*)

PRUNIER (*con esagerato slancio*)

T'amo!...

LISETTE (*scostandosi violentemente*)

Menti!

PRUNIER (*con comica enfasi*)

No!^{10b}

^{10a} Ma c'è ancora tempo per un gustoso finalino a tesi. Torna la sequenza che ricorda la prospettiva dell'illusione amorosa e la riporta in primo piano (50, *Tempo di valzer moderato* – $\frac{3}{4}$, Mi♭).^{4b 7b} Ancora l'eco del valzer non s'è spenta quando Magda congeda Lisette, in serata di libertà: il motto della ragazza spezza per un istante il clima languido, poi la melodia del suo destino (51, *Andante moderato* – $\frac{3}{4}$, Fa; cfr. es. 10)^{8c} sembra quasi suggerirle il da farsi: la rondine legge il foglietto su cui la mano di Ruggero aveva notato il nome di Bullier, il suo volto s'illumina, esce.

^{xviii} «è mia».

^{10b} A un duettino della coppia Lisette-Prunier è affidata la conclusione. «T'amo!... – Menti!» (52, *Andante sostenuto* – $\frac{3}{4}$, Mi♭) è uno degli scorci più significativi di tutta l'opera: Prunier, in atteggiamento estetizzante, controlla che l'abbigliamento della ragazza, abilmente sottratto alla padrona, sia di suo gusto, dal mantello al cappello sino al trucco. La musica non potrebbe aderire meglio alla situazione: per novanta battute udiamo un motivo ostinato che gravita sulla dominante di Mi♭, sale di un grado e scende di nuovo, senza che mai la tonica sia affermata con chiarezza se non per le poche battute in cui il poeta, in un attimo di solitudine, invoca il perdono delle Muse per essere disceso tanto in basso («l'amo, l'amo ... e non ragiono»). Ma appena rientra Lisette con un altro

Tu sapessi a quale prezzo
ti disprezzo!...
Tu non sai che la mia gloria
vuole orpello e falsità?
Non può amar che donne ricche
un poeta come me!
Io lo dico, c'è chi crede,
ed invece son per te!...
LISETTE (*avvicinandosi a lui dolcemente*)
Che silenzio!

PRUNIER
Che mistero!

LISETTE
M'ami?

PRUNIER
T'amo!

LISETTE
T'avvilisce?

PRUNIER
Ne son fiero!
(*Lisette mette il cappello*)

LISETTE
Ora andiamo!... Tutto tace!...

PRUNIER
No! Il cappello non mi piace!

LISETTE
Non ti piace?... È il suo migliore!

PRUNIER
Non s'intona con il resto!

LISETTE
Cambio?

PRUNIER
Cambia!... Ma fa presto!
(*Lisette esce di corsa*)

PRUNIER
Nove muse, a voi perdono
se discendo così in basso!

L'amo, l'amo... e non ragiono!
Nove muse a voi perdono!
LISETTE (*rientrando con un nuovo cappello*)
Questo è meglio?

PRUNIER
È originale!

LISETTE
E il mantello?

PRUNIER
Non è tale
da strapparmi un'ovazione.

LISETTE
Vuoi che metta quella cappa
che indossavo l'altra sera?

PRUNIER
Sì, la cappa in seta nera!...
(*Lisette esce ancora di corsa*)

Nove Muse, a voi perdono
se mi abbasso a consigliarla
ma da esteta quale sono,
no, non posso abbandonarla!

LISETTE (*rientrando con il nuovo cappello e girando
intorno a Prunier*)
Son completa?

PRUNIER
Sei squisita!

LISETTE
La borsetta?

PRUNIER (*raccogliendola da terra ed offrendola*)
Eccola qua.

LISETTE (*aprendo la borsetta e disponendosi a un rapido
«maquillage»*)
Vuoi rossetto sulle labbra?

PRUNIER
Sì, il tuo labbro fiorirà!

LISETTE (*eseguendo*)
Sulle gote?

PRUNIER (*annuendo*)
Sian due rose!

segue nota 10b

cappello il senso di sospensione si riafferma, quasi fosse il desiderio erotico che li unisce con estrema semplicità, senza pretesti, destinato quindi a non esaurirsi mai: nemmeno quando escono abbracciati dopo un bacio sonante udiamo l'accordo di tonica.

LISETTE

Nero agli occhi?

PRUNIER

Pochi tocchi!

LISETTE

Ecco!

PRUNIER

Fatto?

LISETTE

Fatto!

PRUNIER (*con un sospiro di soddisfazione*)

Là!

(Si avviano lentamente)

LISETTE

Che silenzio!

PRUNIER

Che mistero!

*(La recinge con un braccio)*LISETTE (*con abbandono*)

Chi ci chiama?

PRUNIER

Il nostro amore!

LISETTE

Chi mi ama?

PRUNIER

Questo cuore!

LISETTE

Chi mi bacia?

PRUNIER (*baciandola*)

Il labbro mio!

LISETTE (*sottovoce*)

Perché bacia?... Di?... Perché?

PRUNIER

Per ridirti: io son te!

(Un nuovo bacio ed escono. Ora, lentamente, la porticina del boudoir si apre. Appare Magda vestita assai semplicemente da «grisette», e pettinata diversamente in modo da esser quasi irrecognoscibile. S'accosta a un vaso di fiori, ne toglie una rosa rossa, va a uno specchio, punta il fiore fra i capelli, sussurrando:)

MAGDA

Chi mi riconoscrebbe?...^{10c}*(Poi si drappeggia sulle spalle uno scialle e s'avvia, cantarellando:)*

«Chi il mistero di Doretta

poté indovinar?...»

(Giunta sulla soglia ha una breve esitazione. Ritorna allo specchio, si considera, ripete:)

Ma sì!... Chi mi riconoscrebbe?...

(Ed esce rapida)

SIPARIO

^{10c} L'armoniosa naturalezza con cui la coppietta schiva la monotonia fa risaltare la differente disposizione di Magda: non appena la rondine rientra travestita da *grisette* il valzer che annuncia l'amore (cfr. es. 7)^{6c} afferma quel Mi^b ostinatamente negato, e oppone in un gioco sottile la sua illusione alla realtà dei due amanti appena usciti. L'attacco della canzone di Doretta, canterellato da Magda, e seguito dal ritornello del suo sogno, fissa l'immagine di una donna non molto felice e certo molto annoiata, che cerca di rubare alla realtà di tutti i giorni qualche istante di ebbrezza e di felicità.

ATTO SECONDO

Da Bullier. Si scende nella sala da una ricca scala a sinistra. Nella sala è un grande andirivieni di folla, una folla mista di studenti, di artisti, di «grisettes» di mondane, di avventori, di curiosi. Alcuni sono seduti qua e là ai tavoli variamente disposti. Altri a gruppi o soli entrano scendendo la gradinata. Altri ancora salgono quella che conduce alle logge. Nel

fondo il giardino, illuminato da piccole lampade bianche ed opache. Nella parete di sinistra sono due grandi finestroni ad arco coperti di tende, oltre i quali è la strada che sale. Sui tavoli, nella sala, nella loggia vasi di fiori in grande profusione.¹¹

(Alcune fioraie si aggirano tra la folla che entra, esce, siede, si alza, chiama, dà ordini, confusamente. I camerieri vanno e vengono da un tavolo all'altro)^{11a}

UN GRUPPO DI BEVITORI

Via, su! Presto!

Cameriere!

Qua da bere!

(Il cameriere accorre e serve)

UN AVVENTORE (alzandosi)

Cameriere! Dammi il resto!

(Paga e se ne va)

UN BORGHESE (ad un altro)

Oh! la strana baraonda!

LE FIORAIE

Fiori freschi!...

UN GIOVANE (offrendo)

Vuoi, tu, bionda?

(La bionda accetta i fiori e s'allontana)

LE FIORAIE

– Le violette?

– Belle rose?

TRE UOMINI e TRE DONNINE

Via, non fate la ritrose!

Sulla loggia o nel giardino?

(Salgono verso la loggia)

UN AVVENTORE e ALCUNE «GRISSETTES»

– Paghi?

– Pago!

– Birra?

– Grazie!

DUE AMANTI (litigando in disparte)

– Non far scene!

– Sono stanca!

– Mi vuoi dir quel che ti manca?

¹¹ Tante melodie, una manciata di temi (tutti poco o quasi nulla variati, e utilizzati come veri e propri segnali), ben due arie e un duetto, tanto valzer e altri ballabili. Su questa semplice ossatura si regge *La rondine*, in una ricerca di trasparenza sorretta dal ricorso all'impalcatura tradizionale. Essa non è affatto una scorciatoia per riconquistare il favore di un pubblico nostalgico, ma ha una funzione drammatica precisa, da riscontrare nelle pagine a seguire. È sul telaio dei primi due numeri chiusi dell'atto primo, infatti, che s'intesse tutto l'arco drammatico degli atti secondo e terzo, in modo che tutto ciò a cui assisteremo avrà sempre la caratteristica del *déjà vu*, funzione di cui si farà carico la ripresa ciclica degli stessi episodi musicali. È modo sottile di fissare un concetto: sino alla fine, quando Magda sarà costretta a scegliere il proprio futuro, non si vive mai nel presente, ma nella nostalgia del passato, qualunque esso sia. Intanto ecco spalancarsi le porte della gran sala da ballo, popolata dai soliti clienti del teatro pucciniano, artisti, studenti e *grisettes*. Bullier è un quadro visivo e musicale vivacissimo, degno di tutti gli scori che lo hanno preceduto per il movimento agilissimo delle masse, da cui si staccano molti coristi a improvvisare scene e controcene insieme ad un nutrito stuolo di caratteristi. L'azione in sé è esile, altro non essendo che la drammatizzazione dell'aria dell'atto primo. Ma ciò cui assistiamo è il concreto sviluppo di un sogno, e questo è sufficiente per giustificare l'ampiezza con cui viene trattato.

^{11a} Ad udire il grande concertato che attacca alla levata del sipario (*Allegro energico* – $\frac{4}{4}$, Mi♭) basato su due ostinati (il movimento del basso e il grido delle fioraie, «Fiori freschi», V-II), e assistendo al movimentato andirivieni delle masse pare di essere tornati ai tempi del Quartier latino. Nel frattempo, però, le femmine hanno raggiunto pari spregiudicatezza amorosa dei maschi, insieme ai quali levano un inno alla «Giovinezza eterno riso / fresco fiore che incorona / delle donne il dolce viso!» (II, 1¹³), riprendendo l'ostinato di base.^{11b}

– Vieni!
 – Resto!
 – No, ti prego!
(L'amante trascina la ritrosa. Si confondono nella folla)
 DUE DONNE e UN GIOVANE
 – Scegli!
 – È grave!
 – Su!... Coraggio!
 – Io son grassa!
 – Sono magra!
 – Sono oca!
 – Sono scaltra
 – Per avere l'equilibrio
 io vi scelgo l'una e l'altra!...
 ALCUNE DONNE *(ad alcune altre)*
 – In giardino già si balla!
 – Voi restate?
 – Vi seguiamo.
 UN GRUPPO DI UOMINI *(ad alcune donne impazienti)*
Un momento, che^{xix} veniamo!
(Invitando gli uomini di destra)
 LE DONNE IMPAZIENTI
 Già la danza ferve e snoda
 il suo ritmo e la sua grazia.
 GLI UOMINI *(battendo sui tavoli)*
 Cameriere! Presto!... Il conto!
 UN GRUPPO *(attorniano una mondana)*
 – Senza te la vita
 era troppo amara.
 ALTRI *(sopraggiungono e completano)*
 – Ma con te la vita
 costa troppo cara
 LA FOLLA
 – Qui si trinca!
 – Là si balla!
 QUATTRO STUDENTI *(che hanno imprigionato una mo-*
della, passandosela dall'una all'altro e baciandola)
 – A chi tocca, tocca!
 – Dammi la tua bocca!
 – Dammi la tua bocca!

UN GRUPPO DI BEVITORI *(seduti a un tavolo)*
 Fino a che non spunta il giorno
 Guai a chi farà ritorno!
 Nel bicchiere è l'ideal!...
(Entra il vecchio Edoardo. I pittori lo circondano subito)
 I PITTORI
 – Siete dei nostri?... Sì!
 – Siete voi che paga?... Sì!
 – Scorra a fiumi lo champagne!
(Chiamando)
 – Qua ragazze!
 – Cose pazze!
(Il gruppo con le donnette si avvia verso il giardino cantando e saltando)
 Su, beviamo! Su, danziamo!
 Giovinezza, eterno riso,^{11b}
 fresco fiore che incorona
 delle donne il dolce viso!
 Sol tu illumini e incateni
 le illusioni degli amanti!...
(Sfollano)
(Entrano dal giardino, diretti verso l'uscita, un giovine elegante che tiene strette al braccio due belle donnine)
 PRIMA DONNINA^{xx} *(puntando l'indice verso lo sparato del giovane)*
 Questa è una perla vera?
 IL GIOVINE
 Vera come il Vangelo!
 SECONDA DONNINA^{xxi}
 Siete ricco?
 IL GIOVINE *(enigmatico)*
 Talvolta!...
 PRIMA DONNINA^{xx} ^{xxi} *(conciliante)*
 A noi basta stasera!
(Escono)
(Alcune «grisettes» poco discoste dal tavolo al quale è seduto Ruggero, considerano il giovine che è là

^{xix} «No, veniamo!».

^{xx} «GEORGETTE».

^{xxi} «GABRIELLA ».

tutto solo e silenzioso. Altre «grisettes» si avvicinano alle amiche e chiedono:)

LE «GRISSETTES»

– Che guardate?... V'attira la conquista?^{11c}

(Le «grisettes» di prima, rispondono:)

– Che pena!... Così... solo!

– È funebre!...

[Rattrista!...

(Poco a poco s'avvicinano al tavolo)

– È un solitario... un timido.

– Un giglio... Una mimosa...

– Non degna d'un sorriso, d'uno sguardo!

(Ruggero le guarda fra seccato e stupito. E allora le ragazze, sempre più vicine, lo interrogano chiossamente)

– Su via! Come ti chiami?

– Armando?... No?... Abelardo?...

– Marcello? Enrico? Alberto?

– Tommaso? Ernesto? Dario?

– Domenico? Giovanni?

– Carlo? Luigi? Mario?

– Santi del calendario,
fornite l'inventario,
se trovato non fu,
il nome dillo tu!

(Ma Ruggero ha un gesto di dispetto e le tre ragazze, canzonandolo, con risatine sommesse, e allontanandosi, commentano:)

– È un principe che viaggia
in incognito stretto!

Vien da remota spiaggia!

Rifiuta il nostro letto!...

UNA «GRISSETTE»^{xxii} (ad un'amica)

Non avresti per caso

un po' di cipria?

Ho rosso il naso!

(L'amica leva dalla borsetta la cipria. L'altra, sporgendo il visetto insolente, fa un rapido ritocco col piumino. Magda è apparsa sulla gradinata. Guarda intorno incerta, titubante. Scende un altro gradino, si ferma, torna a guardare. Alcuni giovanotti s'avvedono di lei, notano la sua incertezza, le muovono incontro)

I GIOVANI (sommessamente, accennando a Magda)

– Chi è?

– Mai vista!

– Esita!^{11d}

– Una donna per bene?

– Dimessa, ma graziosa!

– Nuova per queste scene!

UN GIOVINE (più audacemente degli altri, salendo la scala incontro a Magda)

Posso offrirvi il mio braccio?

MAGDA (con grande imbarazzo)

No... grazie...

GLI ALTRI (incoraggiati dall'esempio circondano Magda)

– Siamo studenti...

– Artisti...

– Gaudenti...

– Un poco audaci...

– Molto loquaci...

– Ricchi di gioia!

– Prodighi di baci!

– Molto più rari

sono i denari!

^{11c} Le donne si guardano attorno per cercare compagnia e abbelliscono il volto con tocchi di cipria. Tutti cercano la felicità di un attimo, e sanno difendersi dal miraggio dell'eterno amore. Il giovane appartato al tavolo che si guarda attorno con aria impacciata non può dunque passare inosservato, cosicché la musica lo inquadra per un attimo (3, *Un po' sostenendo* – 4) mentre si schermisce dagli attacchi delle ragazze (tenendosi peraltro all'interno del tessuto corale, senza assumere un'identità propria).

^{xxii} «LOLETTE».

^{11d} Uguale interesse desta l'ingresso di una donna sconosciuta e dall'aria schiva, che viene fatta oggetto delle attenzioni degli «studenti gaudenti» (4¹², *Un poco meno* – 2, Re). Ma la sua connotazione musicale è specifica: torna il tema dell'inizio dell'opera^{2a} che la accompagna sino al tavolo dove siede Ruggero e collega senza soluzione di continuità il salotto elegante dove si discetta d'«Amor sentimentale»^{2d} al luogo dove si vivono amori di un giorno. Nell'uno, come nell'altro caso, l'eternità è bandita: è questo un modo sottile per sconfessare, con nuovi argomenti, le aspirazioni di Magda.

– Siamo studenti!
 – Se non trova di meglio,
 non faccia complimenti!

MAGDA (*che è venuta scendendo la scala sempre più stretta fra il gruppo*)
 Grazie... grazie... non posso...

UN GIOVINE
 C'è già un impegno?

MAGDA (*approfittando dell'occasione offertale con questa domanda per sbarazzarsi degli importuni*)
 Ecco... precisamente...

UN GIOVANE
 E il luogo del convegno?

MAGDA
 Siete troppo curiosi!

UN GIOVINE
 Siamo gelosi!

MAGDA
 Di già?

UN GIOVINE
 Noi si fa presto!

UN ALTRO
 Indicate l'eletto!

MAGDA
 Non so... non so... vi ho detto...

I GIOVANI
 Se il mistero ci svelate
 alla mèta vi guidiamo!

MAGDA (*a sé*)
 Che dire?
 (*Gira intorno lo sguardo smarrito. I suoi occhi si posano istintivamente su Ruggero che la guarda. I giovani se ne avvedono e dicono:*)

I GIOVANI
 Eccolo... È là!
 (*Con molta grazia trascinano Magda riluttante verso il tavolo di Ruggero che stupefatto, senza capire, guarda ora Magda, ora i giovani*)
 Amanti, godete
 la giovine vita!
 (*E s'allontano ridendo. Magda guarda se si sono allontanati del tutto*)

MAGDA (*a Ruggero, con esitazione e semplicità*)
 Scusatemi... scusate...^{12a}
 Ma fu per liberarmi
 di loro, che volevano invitarmi
 a danzare... Risposi: «Sono attesa... »

^{12a} Puccini tratta l'incontro «fortuito» reinventando la forma del duetto mediante uno schema a mosaico in cui si mescolano passi orchestrali e corali. Le due voci, pur rimanendo nel modello del canto di conversazione, raccolgono tutti gli spunti melodici, assecondandone lo slancio. Inoltre, l'uso mirato delle reminiscenze ci rafforza nella convinzione che Magda inizi questa storia come una scappatella e l'amore per cui si accende sempre più ci appare un simulacro di quella passione sincera per cui Manon o Mimì avevano dato la vita. Il primo segno della sua reale attitudine lo dà il tema del destino (9, *Andante mosso, un po' agitato* – $\frac{3}{4}$, Mi), che accompagna le poche parole di scusa rivolte a Ruggero quando si siede accanto a lui, come se la rondine volesse iniziare a volare (cfr. es. 10):^{8d 10c}

ESEMPIO 11 (II, 9)

Magda

Scusa - te - mi ... Scusa - te ... ma fu per li - be - rar - mi di lo - ro ...

VI I
 VI II, Vle
 Vlc
 Cb, Cr

Il tenore la invita prontamente a restare al tavolo (⁶10, *Andante mosso* – $\frac{4}{4}$, La^b) proprio perché la sua modestia gli fa tornare in mente il paese natio: la nostalgica evocazione delle ragazze di Montauban accende la fantasia tim-

Han creduto che voi mi aspettavate...
 Ora, quando non vedono, vi lascio...
 RUGGERO (*colpito dalla sincerità della giovane e facendole cenno di sedere*)
 No... Restate... Restate...
 Siete tanto graziosa e mi sembrate
 così diversa
 da tutte...
 MAGDA (*sedendo*)
 Veramente?
 RUGGERO
 Veramente.
 MAGDA (*sorridendo*)
 Perché?
 RUGGERO
 Così timida e sola assomigliate^{12b}
 alle ragazze di Montauban,
 quando vanno a ballare, alla carezza
 d'una musica vecchia,
 tutte sorriso e tutte giovinezza.
 MAGDA (*con piccola ironia*)
 Ne sono lusingata!
 RUGGERO (*un poco confuso*)
 Cercate di capirmi...
 Le ragazze, laggiù, son molto belle
 e semplici, e modeste...
 Non sono come queste:

basta al loro ornamento
 un fiore nei capelli...
 Come voi...
 MAGDA
 ...Se sapessi ballare
 come si balla a Montauban!...
 RUGGERO (*offrendole il braccio*)
 Volete che proviamo?
 MAGDA
 Proviamo... Ma se poi
 vi mancassi alla prova?
 RUGGERO
 No, no... Ne sono certo:
 ballate meglio voi!
 (*Porge il braccio. Magda vi si appoggia languidamente*)
 MAGDA (*quasi a sé*)
 L'avventura è strana...^{12c}
 Come nei dì lontani...
 RUGGERO
 Che dite?
 MAGDA
 Son contenta
 d'essere al braccio vostro!...
 Nella dolce carezza della danza
 chiudo gli occhi per sognar.
 Tutto è oramai lontano,

segue nota 12a

brica di Puccini, che dipinge un delizioso quadretto colorato dal tintinnio degli idiofoni a ritmo di *one-step* (10, *A tempo, ma un po' sostenuto* – $\frac{2}{4}$, Mi \flat).^{12b} L'incapacità persino di sospettare la vera condizione di Magda, che pure è entrata da sola in un locale di fama dubbia, rendono ancor più palese il provincialismo del giovane, che inizia a vivere questo incontro come fosse il primo passo verso l'eternità amorosa. La conferma viene dal fatto che i punti chiave del loro colloquio sono accompagnati dal motivo che incarna l'illusione sentimentale (cfr. es. 2). Più oltre la frase languida li inquadrerà, in modo significativo, per qualche istante al centro della stanza dove tutti stanno danzando:^{12c}

ESEMPIO 12 (II, 10¹⁹)

Magda

Ruggero Dol - cez - za! Eb - brez - za! In - can - to! So - gno!

^{12c} «L'avventura strana come nei dì lontani», mormora Magda. Solo allora si fa spazio il primo momento di vero abbandono al valzer, «nella dolce carezza della danza» (13, *A tempo, ma sostenuto* – $\frac{3}{4}$), dove lo slancio melodico ci riporta ai tempi della *Bohème*, ed è tanto bello che non par vero. Lo spunto passa al coro mentre la coppia si mescola alla folla dei ballerini; la ripresa della musica del racconto dell'atto primo (15, «Baci lievi e tremanti»; cfr. es. 4)^{4b} ^{7b} ^{10a} ci ricorda prontamente che Magda vive in un passato-presente.

niente mi può turbar...
e il passato
sembrami dileguar!...
(*Si confondono con la folla*)

LA FOLLA (*danzando*)
«Vuoi tu dirmi che cosa più tormenta
quando ride giocondo amor?
Quando lo stesso petto
chiude lo stesso cuor,
quando un bacio
brucia d'uguale ardor!
Baci lievi e tremanti,
baci folli e vibranti,
sono vita per gli amanti!...
Dammi nel bacio la vita
e vivi per baciare!...»

(*La danza prende movimento e calore. Grida allegre
e gioiose della folla*)^{12d}

LE VOCI di MAGDA e RUGGERO (*dal giardino*)

– Dolcezza!...
– Ebbrezza!...^{12e}
– Incanto!
– Sogno!...
– Per sempre!
– Per sempre!
– Eternamente!...

(*Le voci si perdono*)

(*Entrano le coppie danzatrici raffiguranti la Primavera*)

CORO A DANZA

O profumo sottil!^{12f}
d'una notte d'april!
L'aria è tutta piena
di primavera e languor!...
Sboccian fiori ed amor
di primavera al tepor!...

^{12d} La pista si anima a mano a mano mentre cresce l'attesa, ma improvvisamente le voci lasciano campo libero all'orchestra, che attacca il secondo valzer con brio indiolato (17 – $\frac{3}{4}$, Re \flat). Il profilo melodico si proietta con impeto verso l'acuto, mentre lo stile prende movenze viennesi. Ritenuti, accenti marcati, fraseggio elastico, cellula proclitica e *Luftpause* sull'ultimo quarto: l'affascinante arsenale asburgico è mobilitato con estro e affetto da Puccini, che vi aggiunge tutta la sua sapienza d'orchestratore:

ESEMPIO 13 (II, ²17)

Seppur breve, quest'apoteosi danzante evoca la stessa centralità che il valzer riveste nell'atto secondo della *Fledermaus*. Ma c'è ancora un nuovo spunto, intonato dai soprani, dalla cadenza più dolce e romantica, là dove coppie di ballerine rappresentano la primavera (20 – Re → Lab):^{12f} una musica ispirata e vaporosa che riapparirà nell'atto terzo per ricordare il loro incontro. Nella conclusione Puccini combina questa melodia a quella del grande valzer orchestrale.

LE VOCI di MAGDA e RUGGERO (*lontane*)

Come batte il tuo cuor!
O primavera d'amor!...

IL CORO

«Vuoi tu dirmi che cosa più tormenta
quando ride giocondo amor?
Quando lo stesso petto
chiude lo stesso cuor,
quando un bacio
brucia d'uguale ardor!...»

(*Nel frattempo, mentre la folla ritorna verso il giardino, entrano Prunier e Lisette*)

PRUNIER (*con esagerata compostezza*)

Ti prego: dignità, grazia, contegno!...^{13a}

LISETTE (*alzando le spalle un po' seccata*)

Ti voglio bene,
anche ti ammiro,
ma se mi agito,
se guardo, giro,
ballo, scodinzolo,
rido, saluto,

ecco il tuo monito
come una morsa
prendermi, stringermi^{xxiii}
nella mia corsa!...

PRUNIER

Se mi confondo
a dar lezione
è per rifarti
l'educazione!
Questo è il mio compito,
sarà un miracolo,
solo chi ama
non guarda ostacolo:
ti rifarò!...

(*Essi hanno attraversata la scena e si sono uniti alla folla, ballando. Durante le scene che seguono, di tratto in tratto nuovi arrivi di tipi e di coppie diverse, dalla scala d'entrata. Magda e Ruggero rientrano, accaldati, stanchi di danzare, pieni di allegrezza, e si precipitano al tavolo occupato prima, abbandonandosi sulle sedie*)

^{13a} L'ingresso di Lisette e Prunier (222 – $\frac{3}{4}$, Lab) ha ancora una volta il compito di smorzare ogni eccessivo abbandono lirico. Il loro *côté* buffo è caratterizzato dal metro, quinari sciorinati in sveltezza, molti dei quali con terminazione sdrucchiola. I due si muovono tra la folla inquadrati come nell'atto primo da un temino mosso (ancora una nostalgia del quadro secondo della *Bohème*: es. 14 b), che è un ulteriore contributo alla continuità drammatica, visto che lo spunto s'era udito là dove Prunier commentava il racconto della rondine sulla fuga dalla vecchietta (es. 14 a):^{7b}

ESEMPIO 14 a (I, 734)

Prunier (*equivocando per gioco*)

La zia coi baf-fi bru-ni che be-ve del-la bir-ra?

ESEMPIO 14 b (II, 222)

(Prunier: Ti prego: di-gni-tà.)

Cl, Fag, archi

Ma è solo un breve stacco prima che Magda e Ruggero rientrano in scena ballando. Il motivo della ripresa è chiaro: nell'atto primo Prunier ironizzava proprio su quella scappatella di Magda che ora è in corso. Come da copione, Ruggero ordina «due boks» e lascia venti soldi di mancia.^{13b} Puntualmente risuona nuovamente la musica del racconto (25, *A tempo* – $\frac{3}{4}$, La^{4b} 7^b 10^a «Fantasie», come chiosa lei stessa). La stessa ordinazione, lo stesso modo di scambiarsi i nomi scrivendoli sul marmo del tavolo; solo che stavolta la donna ha deciso di non fuggire, anche se si presenta col falso nome di Paulette, e di concedersi quel bacio romantico che s'era negata allora.

^{xxiii} «Prendimi, stringimi».

MAGDA (*agitando un piccolo fazzoletto*)
 Ah!... Che caldo!... Che sete!...
 RUGGERO (*subito, ad un cameriere che passa*)
 Due bocks!
 MAGDA (*con gioia, quasi rivivesse un ricordo*)
 Presto!... Presto!...^{13b}
 (*Poi a Ruggero*)
 Posso chiedervi una grazia?
 RUGGERO
 Tutto quello che volete!
 MAGDA (*accennando al cameriere*)
 ... Dategli venti soldi,
 e lasciategli il resto!
 RUGGERO (*sorridendo, senza capire*)
 Tutto qui?... Che idea strana!...^{xxiv}
 MAGDA (*con molta grazia, vagamente*)
 È un piccolo ricordo
 d'una zia lontana...
 «Una fuga, una festa,
 un po' di birra!...
 A casa, tutta sola,
 la vecchia zia che aspetta,
 e due baffetti bruni
 che fan girar la testa!...»
 RUGGERO
 Cosa andate dicendo?

MAGDA
 Fantasie!... Fantasie!...
 (*Il cameriere reca la birra*)
 RUGGERO (*alzando la coppa*)
 Alla vostra salute!
 MAGDA (*imitandolo*)
 Ai vostri amori!
 RUGGERO (*colpito, con gesto di dispetto depono improvvisamente il bicchiere*)
 Non ditelo!
 MAGDA
 Perché?
 RUGGERO (*seriamente*)
 Perché se amassi... allora...^{13c}
 sarebbe quella sola,
 e per tutta la vita!
 MAGDA (*colpita dalla sincerità delle sue parole, ripete quasi a se stessa*)
 Ah! Per tutta la vita!...
 (*Un silenzio*)
 RUGGERO (*fissando Magda e notando il suo cambiamento, con molta dolcezza*)
 Siamo amici... e non so ancora^{xxv}
 il vostro nome... Qual è?...

^{xxiv} «strana idea».

^{13c} Ma tanta passione veritiera è contraddetta sin da quando il giovane inizia a spiegarsi. Il tema sentimentale, con le sue tre note languide, sostiene l'inizio della dichiarazione del tenore (es. 15 a, cfr. es. 2) poi, dopo che i due hanno rispettato il secondo punto del copione e scritto i loro nomi sul marmo del tavolo (29, *Andantino calmo* - $\frac{4}{4}$, Fa)^{13d} e che 'Paulette' vuol essere «accolta come il destin mi portò», riappare proprio nell'istante che precede il primo bacio (es. 15 b):

ESEMPIO 15 a (II, 27)

Ruggero

Per - ché se a - mas - si... al - lo - ra sa - reb - be quel - la so - la per tut - ta la vi - ta!

ESEMPIO 15 b (II, 30²)

Magda

par - la - mi - an - cor... par - la - mi - an - cor... Mio a...
 (*un lungo bacio spezza la parola*)

Ruggero Ah! Que - sta è vi - ta e que - sta è re - al - tà! Mio a...

Del resto Magda aveva chiesto al giovane «Parlami ancora... / lascia ch'io sogni...».

^{xxv} «Siamo amici... e ancora non so».

MAGDA

Volete che lo scriva?

*(Ruggero le offre una piccola matita. Essa segna sul marmo del tavolo)*RUGGERO *(leggendo mentre Magda scrive)*

«Paulette...» mi piace...

MAGDA

E il vostro?

RUGGERO *(segnando il suo nome vicino all'altro)*

Io mi chiamo Ruggero!

MAGDA *(puntando l'indice sul tavolo)*

Qualche cosa di noi che resta qui!

RUGGERO

No... Questo si cancella...

In me resta ben altro!...

Resta il vostro mistero.

MAGDA *(fissandolo con tenerezza)*Perché mai cercare^{xxvi} di saper^{13d}ch'io sia e quale il mio mister?...
Non vi struggete

e m'accogliete

come il destino mi portò!...

RUGGERO *(prendendole le mani che essa gli tende)*

Io non so chi siate voi, perché

per quale via, giungeste fino a me.

Ma pure sento

strano un tormento

dolce, infinito, né so dir qual è!...

(Con crescente commozione)

Sento che tu non sei un'ignota,

ma sei la creatura

attesa dal mio cuore!...

MAGDA *(con abbandono, chiudendo gli occhi, come cullata da un fascino travolgente)*

Parlami ancora...

lascia ch'io sogni...

RUGGERO

Ah! Questa è vita,

questa è realtà!...

MAGDA e RUGGERO *(insieme)*

Mio amor...

(Un lungo bacio spezza la parola. I giovani di prima rientrano dal giardino. Vedendo i due innamorati sostano additandosi l'un l'altro, silenziosamente)

UN GIOVINE

Zitti! Non disturbiamoli!...

UN ALTRO^{xxvii}

Due cuori che si fondono!...

UN TERZO *(ad alcuni che ridono)*

Non facciamo rumore!

ALCUNI ALTRI *(sommessamente)*

Rispettiamo l'amore!...

(Lisette e Prunier si sono avanzati più degli altri che ora alla spicciolata s'allontanano. Lisette fissa Magda, indietreggia quasi con un grido di stupore)

LISETTE

Dio!... Lei!...

PRUNIER *(stupito)*Chi?^{14a}

LISETTE

Guardala!... La padrona!...

(Magda e Ruggero, al grido di Lisette, si sono staccati. Magda voltandosi s'incontra con lo sguardo di Prunier che la fissa. Essa gli fa un rapido cenno di tacere. Prunier risponde con un altro segno: «ho capito» e voltandosi a Lisette dice:)^{xxvi} «cercate».^{xxvii} «RABONNIER».^{14a} La coda lirica del brano, commentata dai clienti con sapide battute, viene spicciamente risolta quando la musica torna a concentrarsi su Prunier e Lisette (31⁴, *Allegro* – $\frac{2}{4}$, Si \flat →Mi \flat). L'agitazione della cameriera – che crede di riconoscere la padrona (sul motivo del duettino, «Orpello e falsità» perciò)^{10b} – e i pedanteschi rimbrotti del suo amante movimentano subito l'azione, sciolgono l'estasi e riportano la concretezza. I quattro siedono al tavolo per le presentazioni e Lisette si convince di essersi sbagliata: la sua interlocutrice non è elegante. Puccini chiarisce ulteriormente i risvolti del riconoscimento accompagnando il buffo dialogo con la musica su cui nell'atto primo Prunier discettava della moda dell'«Amor sentimentale» (33, *Andantino* – $\frac{2}{4}$, La \flat →Re, cfr. es. 1) compreso l'inciso a ritmo di tango (33⁵), situazione che ora si trova di fronte, e il motto di Lisette.^{2b 5a}

PRUNIER

È il vino che ti ha dato *un po'* alla testa!

LISETTE

Eppure... è tutta lei...

PRUNIER

Ne vuoi la prova?...

(Trascina Lisette verso Ruggero e Magda)

LISETTE *(riconoscendo Ruggero, sempre più stupefatta)*

E l'altro è lui... non sbaglio!

PRUNIER *(salutando Ruggero)*

Buona sera!

(Poi a Lisette)

Si... lui te lo concedo, ma l'*altra*^{xxviii} che par lei, non è lei, guardala bene.

LISETTE *(quasi a se stessa senza più capire)*

Sono o non sono la sua cameriera?...

PRUNIER

Lo sei – ma non di lei –

che non è lei...

ma sembra lei...

E ubriaca *tu* sei!

(A Ruggero)

La mia amica Lisette vuole sapere se il suo consiglio vi portò fortuna...

RUGGERO *(indicando Magda)*

Lo vedete!

PRUNIER

È carina!

Volete presentarla?

RUGGERO *(presentando)*

La mia amica Paulette!...

PRUNIER *(a Lisette)*

Sei convinta, Lisette?

RUGGERO *(presentando Prunier)*

Il signore è un poeta...

Amico d'un amico di mio padre...

PRUNIER *(completando)*

E quindi amico vostro!...

RUGGERO

Ne son proprio onorato!...

(Lisette fa il gioco di scrutare Magda girandole intorno)

MAGDA *(a Lisette)*

Che cosa v'ha turbato?...

Continuate a guardarmi...

LISETTE *(a sé)*

Non so raccapezzarmi...

(Poi, sedendo vicino a Magda, confidenzialmente)

Strano!... Ma c'è una persona

che pare il vostro ritratto!

MAGDA *(divertendosi al gioco e provocandolo)*

E chi sarebbe?...

PRUNIER *(facendo cenno a Lisette di tacere)*

Ma no!...

LISETTE *(senza curarsene)*

La mia padrona!

PRUNIER

È una sua fissazione!...

RUGGERO *(interessato)*

La padrona è carina?

LISETTE *(indicando Magda)*

Come lei... se lei fosse elegante!

MAGDA *(ridendo)*

Se io fossi elegante!

(Poi, considerando le vesti di Lisette, con comica ammirazione)

Voi elegante lo siete!

LISETTE *(ridendo)*

Oh! Non mi costa fatica!

MAGDA

Che bel capello!

LISETTE *(battendo confidenzialmente un ginocchio di Magda)*

È il suo!

MAGDA *(con finto stupore)*

Ma davvero?

LISETTE

Tutto ciò che ammirate^{14b}

l'ho sottratto abilmente!

^{xxviii} «l'amica».

^{14b} Questo scorcio (34, *Moderato* – $\frac{3}{4}$, Sol) dimostra che almeno una situazione della trama viene da una celebre operetta. Recandosi al Ball Bullier con gli abiti della padrona addosso, Lisette si comporta in modo simile ad Ade-

MAGDA (*con grazioso gesto di ammonimento*)

Non lo dite, che è troppo imprudente!

(*Prunier scoppia in una risata*)

LISETTE (*rivoltandosi, offesa*)

No! Prunier non ridete!

(*Ruggero chiama un cameriere e gli dà ordini a voce bassa. Il cameriere esce*)

PRUNIER

Rido, non so di che cosa!

MAGDA (*piano a Prunier, accennando a Lisette*)

È Salomè o Berenice?

PRUNIER (*umiliato*)

Siate pietosa!

MAGDA (*ridendo*)

Può Lisette

l'una o l'altra a sua scelta imitar!

(*Il cameriere reca lo champagne*)

RUGGERO (*alzando il bicchiere*)

Già che il caso ci unisce
inneggiamo all'amore!...^{14c}

TUTTI

Inneggiamo alla vita
che ci donò l'amor!

RUGGERO (*innalzando il calice e guardando Magda*)

Bevo al tuo fresco sorriso,
bevo al tuo sguardo profondo,
alla tua bocca che disse il mio nome!

MAGDA

Il mio cuore è conquiso!

RUGGERO

T'ho donato il mio cuore,
o mio tenero, dolce mio amore!
Custodisci gelosa il mio dono,
perché viva sempre in te!

MAGDA

È il mio sogno che si avvera!...

Ah! Se potessi sperare
che questo istante non muore,
che il mio rifugio saran le tue braccia,
la salvezza il tuo amore,
sarei troppo felice
né più altro vorrei dalla vita!...

segue nota 14b

le, cameriera degli Eisenstein che partecipa travestita alla grande festa del principe Orlofsky nella *Fledermaus* di Johann Strauss. Anche l'agnizione sconfessata fra padrone e serva viene ricalcata nel momento in cui Lisette crede di riconoscere Magda nonostante vesta i panni d'una *grisette*. Ma lei stessa non può invece sfuggire allo sguardo attento della sua signora, così come Adele a quello di Rosalinde, che giunge, mascherata anch'essa, nel palazzo del nobiluomo russo. Un'ultima analogia riguarda l'ambizione nutrita da ambo le serve di calcare il palcoscenico, che si risconterà nell'atto successivo. L'agnizione tra Magda e il poeta è anche l'occasione perché la protagonista dimostri di aver conservato intatto il suo spirito, pungendo il Vate che dopo aver dichiarato la sua preferenza per le donne perverse si presenta in compagnia della cameriera.

^{14c} «Già che il caso ci unisce»: come abbiamo avuto occasione di constatare nulla, in quest'atto secondo avviene per caso, salvo che per l'ingenuo tenore. È l'occasione di un brindisi, che Puccini tratta alla maniera del concertato di un finale centrale del tardo Ottocento. Ad esso lo assimilano l'ampiezza dello svolgimento, l'indicazione agogica (35, *Andantino mosso* – $\frac{3}{4}$, Mi♭) e la chiarezza con cui si percepisce lo stacco rispetto a quanto lo precede (che si potrebbe considerare come un «tempo d'attacco» nel contesto della «solita forma»). La melodia di Ruggero è forse la più bella idea dell'opera, e viene da *Sogno d'or*, una ninna nanna composta nel marzo 1912 (la si veda riprodotta in questo volume, alla p. 45: l'analogia delle situazioni – qui sta vivendo un sogno – e il candore infantile di Ruggero che intona il brano, rende logico il riutilizzo):

ESEMPIO 16 (II, 35)

Ruggero *dolcemente*

Be - vo al tuo fre - sco sor - ri - so, be - vo al tuo sguar - do pro - fon - do,

L'estasi si dipana fra il quartetto dei solisti e il coro mentre la voce di Magda tocca tre volte il Do₅, imitata poi da Lisette e dai soprani del coro. Davvero un brano trascinate, della miglior vena lirica pucciniana.

*Oh! Godere la gioia^{xxxix} infinita
che soltanto il tuo bacio può dar!...^{xxx}*

RUGGERO

Piccola ignota t'arresta!

No, questo istante non muore!

A me ti porta il clamor d'una festa

ch'è una festa d'amore,

ch'è una festa^{xxxix} di baci!

Né più altro domando alla vita

che godere l'ebbrezza infinita

che soltanto il tuo bacio può dar!^{xxx}

LISETTE

Dimmi le dolci parole

che la divina tua musa ricama

per colorire di grazia la trama

di gioconde canzoni.

Le tue ardenti fantasie^{xxxii}

io raccogliere saprò

MAGDA

Fa che quest'ora si eterni!

Vedi *io* son *tutta* tua,

e per sempre!... Per sempre con te!

LISETTE

Le mie virtù sono poche,

ma, se le vuoi, te le dono,

e felice, per sempre sarò!

LA FOLLA (*che nel frattempo si è avvicinata con cautela commenta sommestamente, invadendo a poco a poco la sala e la loggia*)

Guarda!

Fermo!

Vedi là!

È l'amor che non ragiona!

È l'amor che non nasconde!

Fate piano!... *Fate piano!*...

nel mio cuor.

E saranno poesie

tutte mie,

che, gelosa, asconderò.^{xxxii}

PRUNIER

Ogni tuo bacio è una strofa

ogni tuo sguardo è una facile rima.

Tu sei la sola – perché sei la prima –

che ha parlato al mio cuore.

Inspirato dal tuo amore,

le canzoni dirò

sol per te.

E saran tutte tue,

le poesie!...

Tutte tue!...

LISETTE (*con grande dolcezza*)

Tutte mie!

RUGGERO

Deve quest'ora segnare

un avvenire^{xxxiii} d'amore!

E per sempre! Per sempre con *me!*^{xxxiv}

PRUNIER

Le tue virtù le raccolgo,

l'anima mia ne avvolge,^{xxxv}

più poeta sarò!

State attenti!

Non lasciamoci scoprire!

Sull'amore fiori e fronde!

Per le Muse *una*^{xxxvi} ghirlanda!

Al poeta *una*^{xxxvi} corona!

Sian sorpresi nel momento

del più dolce giuramento!

Intrecciamo i quattro cuori

con i fiori!...

^{xxxix} «che godere l'ebbrezza».

^{xxx} «che il tuo bacio mi può donar».

^{xxxix} «e».

^{xxxii} «Non son quelle le parole / che il mio cuor sospirò? Ah! Dille ancor! / Ah! Dille ancor!»

^{xxxiii} «l'avvenire!»

^{xxxiv} «te».

^{xxxv} «e».

^{xxxvi} «la»

Soffochiamo i quattro amori
con i fiori!

(E così: mentre un duplice bacio unisce gli amanti, dai lati, dal fondo, dall'alto, la folla getta fiori sulle due coppie. Alcune ragazze hanno intessuto una corona e ne recingono la testa del poeta: poi tutti tornano a sbandarsi. Lo stupore dei quattro sorpresi è subito rotto da Prunier. Egli ha visto Rambaldo fermo sulla scala dalla quale allora allora è disceso, fisare Magda e Ruggero)

PRUNIER *(rapido, a voce bassa, a Magda)*
Rambaldo!

MAGDA *(soffocando un grido)*
Ah! M'aiutate!^{15a}

Ruggero allontanate!

PRUNIER *(sottovoce)*

Ci penso io
(Forte)

Lisette!

Attenta! C'è il padrone!

LISETTE *(sconvolta)*

Dov'è? Dov'è?

PRUNIER

Sta ferma!

(La folla comincia ad andarsene ridendo e parlando sommessamente. Chi si indugia. Chi si avvia verso l'uscita. Altri aiutati dai servi indossano il soprabito. Altri si trattengono a pagare, ecc. ecc.)

PRUNIER *(a Ruggero concitatamente)*

Ve l'affido Ruggero,
portatela laggiù!

(Una «grisette» ha levato di testa il cilindro a un signore grave, e cacciatoselo in capo s'avvia. Questi, appena se ne accorge la insegue, smettendo di pagare il conto. Il cameriere dopo un attimo di sorpresa li insegue)

RUGGERO *(premurosamente)*

Fidatevi di me, non dubitate!

PRUNIER *(chiamando con doppio giuoco in disparte Lisette, rapido e sommesso)*

Tu trattienlo laggiù, mi raccomando.
(Ora il cameriere ritorna soddisfatto, e a un gruppetto che lo interroga, mostra il danaro ricevuto)

(Ruggero prende sottobraccio Lisette e la trascina rapido verso il giardino dove si confonde con la gente che esce)

^{15a} La svelta conclusione (38, *Allegro deciso-Allegro molto* – $\frac{2}{4}$, → Sol \flat) funge da contrappeso a tanto sfarzo sonoro. Il locale sta per chiudere, ma l'armonia delle due coppie viene interrotta dall'arrivo di Rambaldo. Mentre tutti si allontanano egli ha un significativo scambio di vedute con la donna, anch'esso importante per comprendere la drammaturgia dell'atto seguente. Il dialogo è appoggiato su un tema ostinato, anch'esso destinato a riapparire nell'atto terzo:^{16b}

ESEMPIO 17 (II, 39)

Magda si dice sicura di amare Ruggero con tutta l'anima, e il suo slancio viene incarnato da una veemente progressione che la trascina fino al Si \flat . Ma il baritono si rassegna facilmente e le porge un augurio molto civile: «Possiate non pentirvene». Questa frase dà un'ulteriore motivazione per la conclusione e prepara il pubblico all'eventualità di un ripensamento della protagonista.

ALCUNE RAGAZZE (*ad alcuni uomini*)

Via ci intenderem,
se ci accompagnate!
(*A un recalcitrante*)

Perché non vuoi venir?

(*Altri insistono. Egli segue il gruppetto
che esce*)

TRE STUDENTI

Che aspettate ancor?^{xxxvii}

TRE SARTINE

Sol voialtri tre!^{xxxvii}

QUATTRO DONNE

È tardi, quasi l'alba...
(*Al cameriere che accorre*)
Pagherem doman!...

MAGDA (*ch'è rimasta ferma al suo posto*)
M'ha vista?

PRUNIER (*scrutando i movimenti di Ram-
baldo*)

S'avvicina!

Io resto, voi andate!

MAGDA (*risoluta*)

Non mi muovo di qua!

PRUNIER

Incauta! Non pensate...

MAGDA

No! Chi ama non pensa!
(*E resta immobile, quasi rigida, appog-
giata al tavolo*)

PRUNIER (*non sapendo che altro fare muove incontro
a Rambaldo cercando di coprire Magda al suo sguar-
do*)

Buona sera, Rambaldo!

(*Rambaldo senza rispondergli gli tende la mano*)

PRUNIER (*tenendo fra le sue la mano di Rambaldo e
considerando i suoi anelli*)

Oh! Che grosso smeraldo!

RAMBALDO (*bruscamente*)

Lasciatemi, vi prego!...

(*Il suo tono è tale da non ammettere repliche. Prunier
fa un gesto come per dire «Sarà quel che sarà» e s'av-
via verso il giardino. Sparisce. Rambaldo resta fermo
dimanzi a Magda che alza francamente su di lui gli
occhi aspettando ch'egli parli. Un breve silenzio*)

RAMBALDO (*serio, grave, contegnoso*)

Che significa questo?

Mi volete spiegare?

MAGDA (*freddamente*)

Non ho niente da aggiungere
a ciò che avete visto.

UN GRUPPO (*sbadigliando*)

Che sonno, ahimè!

non mi reggo più!

(*Escono*)

(*Ora la sala e il giardino sono quasi com-
pletamente sfollati. Non resta che qual-
che piccolo gruppo di ritardatari*)^{xxxvii}

RAMBALDO (*più dolce, quasi conciliante*)

Dunque, niente di grave...

Una scappata... Andiamo!...

MAGDA (*decisa*)

Inutile! Rimango!

RAMBALDO (*stupito*)

Restate?

MAGDA (*prorompendo*)

L'amo!... L'amo!

RAMBALDO

Che follia vi travolge?...

MAGDA

Ma voi non lo sapete cosa sia
aver sete d'Amore
e trovare l'Amore,
aver voglia di vivere

^{xxxvii} i due versi sono intonati oltre.

UN ULTIMO GRUPPO (*sfollando*)
 Ah! Viva Bullier!
 Qui soltanto regna
 la felicità!...
 (*Le loro voci si perdono*)

MAGDA

Perdonate Rambaldo,
 se vi reco un dolore...
 Ma non posso... non posso...
 È più forte il mio amore!

RAMBALDO (*dopo un breve silenzio*)
 Possiate non pentirvene!...

(*S'inchina, s'avvia senza più voltarsi, unendosi agli ultimi che escono. Magda s'abbatte sfibrata su una sedia, guardando innanzi a sé fissamente, come se interrogasse il suo stesso destino. Ora la sala è deserta. Nel giardino si sono spente le luci. I primi chiarori freddi dell'alba non illuminano che tavoli in disordine, fiori sparsi e sfogliati per terra, bicchieri rovesciati. Tutta l'infinita tristezza d'una festa passata è in queste prime luci mattutine. Dalla strada una voce che canta. Attraverso le vetrate, nella strada, i primi indizi del risveglio della città. Carretti che passano, finestre che s'aprono, ecc.*)

LA VOCE LONTANA

Nella trepida luce d'un mattin^{15b}
 m'apparisti ricinta di rose...
 E ti vidi leggera camminar
 seminando di petali il ciel.
 – Mi vuoi dir
 chi sei tu?
 – Son l'aurora che nasce per fugar
 ogni incanto di notte lunar!

e trovare la vita?
 Lasciatemi seguire il mio destino!
 Lasciatemi!... È finita!

(*Rambaldo la fissa intontito, quasi non credendo a ciò che ascolta. E allora la donna, turbata e pentita, gli tende la mano dolcemente, sussurrando:*)

– Nell'amor
 non fidar!

(*Dal fondo appare Ruggero che reca lo scialle di Magda*)

RUGGERO (*avvicinandosi*)
 Paulette!...

(*Magda trasalisce, si risollewa, si volta. Ruggero non s'avvede del suo pallore mortale e l'avverte:*)

I nostri amici^{15c}
 son già partiti... Sai,
 è l'alba... Vuoi che andiamo?

MAGDA (*con voce spenta*)
 Un momento!...

RUGGERO (*accorrendo presso di lei, con ansia*)
 Che hai?...

MAGDA (*sembra svegliarsi improvvisamente da un sogno. Tutta la sua energia la riprende, essa tende le braccia verso l'amato, come se si aggrappasse alla sua stessa speranza*)
 Niente... niente... Ti amo!...
 Ma tu non sai... Tu non sai!...
 Vedi, ho tanta paura!...
 Sono troppo felice!
 È il mio sogno, capisci?
 Tremo e piango... mia vita... mio amore!...^{xxxviii}

SIPARIO

^{15b} Su questa falsariga è concepito il finalino, tanto somnesso da somigliare ad un sussurro. Sul falso bordone sincopato degli archi si staglia la voce interna di un soprano su una melodia pentafona in Sol^b, doppiata da un ottavino che mima il fischio di un avventore (43). Un po' di esotismo al servizio dell'idea principale dell'opera, ma soprattutto un messaggio che smentisce l'eternità dell'amore, poiché la voce lontana canta: «– Son l'aurora che nasce per fugar / ogni incanto di notte lunar! / – Nell'amor non fidar!».

^{xxxviii} «Ma io tremo, tremo e piango...»

^{15c} Quando Ruggero rientra la melodia del brindisi risuona in orchestra in una veste timbrica affascinante (44, *Andante dolce* – $\frac{4}{4}$, Mi), e rompe l'immobilità dell'ostinato precedente: ma, dopo l'avvertimento, tutto suona quasi come artefatto. Magda s'aggrappa all'uomo, nasconde i suoi timori dietro al palpito della felicità. Puccini ha

ATTO TERZO

Un piccolo padiglione sopra un'altura che degrada su uno spiazzo erboso. Dinanzi al padiglione una piccola terrazza ove sono un tavolo e alcune sedie da giardino. Attraversa tortuosamente un ruscello tagliato da un ponticello di legno. Qua e là alberi sottili e in fiore. Nel fondo è un muro aperto nel mezzo: sul muro edera e rose rampicanti. Al di là le chiome rade degli alberi attraverso le quali si veda un lembo della Costa Azzurra. Da questa apertura si scende verso il mare. È il pomeriggio avanzato d'una magnifica giornata di primavera. Voli di rondini nel cielo lontano.

(Magda e Ruggero, presso il tavolo sul quale è stato portato il tè, sembrano assaporare la dolcezza intima dell'ora e del paesaggio)

MAGDA

Senti?... anche il mare respira sommerso...^{16a}

L'aria beve il profumo dei fiori!...

(Lentamente si alza. Porge all'amante la tazza nella quale ha versato il tè. S'avvicina a lui con grazia e gli sussurra con mistero:)

So l'arte strana^{16b}

di comporre un filtro
che possa rendere vana
ogni tua stanchezza...

(È come Ruggero la guarda sorridendo, riprende:)

Dimmi che ancora *che* sempre ti piaccio!

RUGGERO

Tutto, mio amore, mi piace di te!

MAGDA

La solitudine di, non ti tedia?

RUGGERO

Non son più solo con l'amor tuo
che si risveglia ogni giorno più ardente,
più intenso, più santo!

(Magda, piena di riconoscenza commossa, lo cinge con le sue braccia. E Ruggero le sussurra:)

Ecco, il tuo braccio

lieve mi circonda

come un dolcissimo laccio

che nessuno spezza!...

MAGDA *(tutta stretta a lui)*

Ah! Ti ricordi ancora

segue nota 15c

guidato l'ascoltatore alla piena comprensione dell'azione, fornendo i termini reali del sentimento della donna tramite la musica. Ma è bello abbandonarsi per un istante, come fanno i due amanti, all'illusione di una notte di luna, fino ad affermare il loro sentimento innalzandosi al Si[♯] di «amor», prima che il sipario cali sul soffice manto orchestrale. Ma la voce, che ha espresso il disincanto pochi istanti prima, è fatta per rimanere nelle orecchie dell'ascoltatore, e fungere da chiara premessa alle vicende dell'atto conclusivo.

^{16a} La mancanza di un vero afflato è caratteristica drammaturgica della *Rondine*, e riflette la leggerezza con cui Magda ha visto materializzarsi l'illusione della sua fantasia come una scappatella. E nessuna evasione può essere rappresentata come l'amore assoluto che lega Manon a Des Grieux. La conferma viene dall'inizio dell'atto terzo, dove l'immagine oleografica di un terrazzo sulla Costa azzurra contorna gli amanti in atteggiamento estatico. È un tramonto di primavera e nel cielo volano stormi di rondini: tre mesi dopo l'atto precedente i due sono ancora intenti a ricordare il loro incontro, a convincersi che vivono davvero nella realtà. Li introduce la melodia con cui la protagonista, difendendo Lisette da Prunier, evocava l'immagine di «un po' di sole nella mia vita!» (cfr. es. 6)^{5c} dilatata in un flusso melodico di accordi paralleli (*Moderato sostenuto* – $\frac{6}{8}$, Si^b) che introduce la conversazione, ma conferisce al dialogo un andamento statico e stanco.

^{16b} Nasce una melodia dalla testa del tema precedente, che vi si sovrappone a tempo di valzer lento (2, *Allegretto moderato* – $\frac{3}{4}$, Si^b- Mi^b): questo rapporto si coglie facilmente all'ascolto, e la mancanza di un vero estro creativo caratterizza bene un amore che ha esaurito la propria spinta vitale. Magda intona il tema, poco dopo Ruggero la imita nell'estasi dell'abbraccio; ma nell'animo della protagonista sembra già regnare il tempo del ricordo; la musica delle coppie danzanti la primavera l'accompagna mentre rievoca l'incontro da Bullier (4¹⁵),^{12f} e l'accenno a una battuta della *polka* di Lisette (14⁵) torna indietro persino alla scelta del locale, nel salotto dell'atto primo.^{9c} Il dialogo seguita a ritmo di valzer su reminiscenze della vita parigina destinate a esercitare il loro fascino sulla protagonista, che si snodano una in fila all'altra: «T'ho visto e ho sognato l'amor» (8⁵, cfr. es. 7, «Fanciulla, è sbocciato l'amor», è la voce lontana che parla),^{6c} ^{8b} ^{10c} e senza soluzione di continuità fluisce il tema che accompagnava l'ingresso di Rambaldo da Bullier («E siamo fuggiti qui», 5 – $\frac{3}{4}$, Mi^b; cfr. es. 17):^{15a} l'eco della musica su cui la protagonista colloquiava con Rambaldo evoca quel legame proprio mentre Ruggero descrive la loro fuga.

il nostro incontro laggiù?
T'ho visto, e ho sognato l'Amore!
RUGGERO
E siam fuggiti qui per nascondarlo!

MAGDA
Il nostro amore è nato tra i fiori!

RUGGERO
Tra i fiori vivo!

MAGDA
Inghirlandato
di canti e danze!

RUGGERO
Di primavera!...^{xxxix}

MAGDA (*con languoroso abbandono*)
Oggi lascia che ancora^{16c}
il nostro amore inghirlandi!
Lascia che ti avvolga
tutta la mia tenerezza!...
Senti la mia carezza
trepida come il mio cuore?

RUGGERO
Benedetto l'amore
e benedetta la vita!
La tua grazia squisita,
la tua fiorente beltà!...

MAGDA
Taci... Non parlare...
Stringimi, stringimi a te!...

(*I due amanti restano per un momento così, assorti e avvinti*)

RUGGERO
Oggi meriti molto!

MAGDA
Un premio?

RUGGERO
No. Un segreto.^{16d}

MAGDA
Un segreto?

RUGGERO
Nascosto con ogni precauzione.
Non volevo parlarvene se prima non giungeva
la risposta paterna... Ma la risposta tarda.

MAGDA (*trasalendo*)
Hai scritto?

RUGGERO
Son tre giorni... Domandavo il denaro
per levarci d'impiccio. In ogni tasca, guarda,
c'è una richiesta, un conto...

MAGDA (*tristemente*)
Per colpa mia!

RUGGERO (*sorridendo*)
La colpa va divisa!... È una pioggia insistente...
Anche l'albergatore ha la faccia un po' scura...

MAGDA
Povero mio Ruggero!

RUGGERO
Andremo a mendicare:
«Chi vuole aprir le porte
a due amanti spiantati?...»

^{xxxix} «Inghirlandato di primavera».

^{16c} La melodia del valzer della primavera conquista la ribalta con molto fascino, ma è pur sempre un'eco del passato, non comunica attese di un futuro dinamico, e mantiene la coppia nei confini di *quel* momento magico di attrazione sentimentale e sensuale (6, *Tempo di valzer molto moderato* – $\frac{3}{4}$, Fa→Solb), di cui raccoglie anche i minimi dettagli (una frase dei violini riprende il momento in cui Ruggero offriva il braccio all'amica prima di catapultarsi nel vortice della danza, ⁸⁷).

^{16d} Ma il colloquio si trascina stancamente, fra moine sdolciate, sinché non si giunge ad uno dei momenti chiave dell'atto. La melodia del brindisi (9, *Andantino mosso* – $\frac{4}{4}$, Fa→Lab) accompagna la rivelazione di Ruggero: oberato dai debiti ha scritto una lettera alla famiglia per avere il consenso di sposare Magda. L'ampio riepilogo musicale di questo inizio d'atto, imbevuto di reminiscenze, non si sottrae alle regole di altre premesse ai finali pucciniani, e svuota il presente di energia per preparare la 'catastrofe' (si pensi al quadro quarto della *Bohème*), anche se nella *Rondine*, autentica commedia musicale, non avrà effetti luttuosi. Il primo momento di musica nuova si ode quando Ruggero dichiara alla sua donna di amarla proprio per quello che non potrà essere: «l'Amore» (13, *Poco allargando* – $\frac{3}{4}$, La),^{16e} e anche in questo caso lei si rifugia nella memoria («Per sempre!...». Mi ricordo... Lo dicesti laggiù!...»).

MAGDA (*con pena*)

Non dire!...

RUGGERO

Ma che importa!... Che m'importa di
[questo!

Il segreto è più grande!

MAGDA

Parla, dimmi, fa presto!

RUGGERO

Non l'hai indovinato?

MAGDA

Che posso dirti?

RUGGERO

Ho scritto

per avere il consenso al nostro matrimonio!

MAGDA (*arretrando, colpita*)

Ruggero, hai fatto questo?

RUGGERO

Perché?... Non vuoi?...

MAGDA

Che dirti?...

Non so, non m'aspettavo...

Non sapevo... pensavo...

RUGGERO

Che io non lo facessi?

MAGDA

No... Non so... dimmi tutto!...

RUGGERO

Non c'è altro di più.

Se ti amo e mi ami voglio che sia per sempre!^{16e}

MAGDA

«Per sempre!...». Mi ricordo... Lo dicesti laggiù!...

RUGGERO

E allora non sapevo

ancora chi tu fossi,

tu che non sei l'amante, ma l'Amore!

(*Attirando a sé Magda, così vicina che le sue parole possano sfiorarla sul viso*)

Dimmi che vuoi seguirmi alla mia casa^{16f}

che intorno ha un orto e in faccia la collina

che si risveglia al sole, la mattina

ed è piena, alla sera, d'ombre strane!...

Il nostro amore troverà in quell'ombra

la sua luce più pura e più serena...

La santa protezione di mia madre

sopra ogni angoscia e fuori d'ogni pena!

E chi sa che a quel sole mattutino

un giorno non si tenda lietamente

la piccola manina d'un bambino...

E chi sa che quell'ombra misteriosa

non protegga i giocondi sogni d'oro

della nostra creatura che riposa...^{16g}

(*Magda singhiozzando sommessamente, a poco a poco si è tutta ripiegata su di lui. Ruggero, dolcemente staccandosi, la bacia teneramente sui capelli ed esce rapido. Magda lo segue con lo sguardo fin che può, intensamente. Poi uno smarrimento, un terrore quasi, pare stringa la sua anima in tumulto. E guardando innanzi a sé, fissamente, come scrutasse l'oscurità del futuro, sussurra:*)

^{16f} Lo stacco introduce la prima e unica aria tenorile dell'opera, ulteriore attestato del ruolo subordinato del 'protagonista' maschile: «Dimmi che vuoi seguirmi alla mia casa» (14, *Andante sostenuto* – $\frac{4}{4}$ - $\frac{2}{4}$, Mi). Il giovane parla di una casa con orticello, della santa protezione della madre, della «piccola manina di un bambino», sentimenti che la musica descrive con affettata semplicità e candore. Sovente le arie di Puccini propongono una precisa evoluzione drammatica all'interno dell'assolo: qui invece tutto è statico, e le quattro strofe di endecasillabi (due quartine seguite da due terzine, che tradiscono la forma del sonetto perché non rispettano lo schema delle rime) seguono lo schema A-B-C-A', quasi per mettere in rilievo la mancanza di fantasia del tenore, capace solo di un'insulsa tenerezza.

^{16g} L'orchestra mette il sigillo al brano (16, *A tempo sostenendo* – $\frac{4}{4}$ - $\frac{3}{4}$, Mi), con poche battute di postludio sulla melodia di «Fanciulla, è sbocciato l'amor», che ora suonano ironiche nei confronti di un ragazzo incapace di uscire dai propri limiti di provinciale ingenuo. È proprio questo l'amore che la protagonista si aspettava? I singhiozzi con cui Magda si congeda da Ruggero, che si reca all'ufficio postale, parrebbero esprimere il senso di colpa per avergli taciuto il turbolento passato, ma suggeriscono con altrettanta legittimità la difficoltà di adattarsi a una vita più noiosa di quella da cui era fuggita, ossia a perdere lo *status* di donna di mondo che contempla il pomeriggio da una terrazza sul mare per divenire madre di famiglia dedita all'orticello e a svezzare bimbi a Montauban.

MAGDA

Che più dirgli?... Che fare?...^{16h}
 Continuare a tacere... o confessare?...
 Ma come lo potrei?...

Con un solo mio gesto far crollare
 sogni, felicità, passione, amore!...

No! Non devo parlare!...

(Poi come stupita della sua stessa affermazione:)

Né tacere io posso!...

Continuare l'inganno
 per conservarmi a lui?...

O mio povero cuore!...

Quanta angoscia!... Che pena!...

*(Lenta, tutta ripiegata nel suo dolore, s'avvia verso
 il padiglione, entra. Le voci di Prunier e di Lisette da
 destra:)*

LISETTE

– È qui?

PRUNIER

– Non so!¹⁶ⁱ

LISETTE

– La rivedrò?

PRUNIER

– Speriam!

*(Prunier entra. Lisette lo segue. Essa appare in pre-
 da a un vivo, a un esagerato terrore)*

PRUNIER

Avanti, vile! Vieni! Fa presto!^{17a}

Il padiglione?... Eccolo: è questo.

Che fai? Che temi? Esagerata!

Non c'è nessuno!

LISETTE

M'hai rovinata!

PRUNIER

Non mi stupisce la ricompensa!
 Volli innalzare la mia conquista
 improvvisandoti canzonettista.
 Ma non appena scoperto, l'astro
 morì, si spense!

LISETTE

Dio! Che disastro!

Sempre mi pare di risentire
 il sibilar di quella gente!

PRUNIER

Che conta un fischio? Che vale? Niente!

Ora dimentica: qui tutto tace.

LISETTE

Dammi, ti prego, dammi la pace.^{xl}

PRUNIER

La gloria, o donna volevo darti!

LISETTE

No, no. Ti supplico: non esaltarti.

PRUNIER

Io m'illudevo, in una sera,
 di soffocare la cameriera!

LISETTE

Pur di non essere così fischiata
 anche la vita l'avrei donata!

(Con improvviso terrore)

Guarda! Non vedi? Laggiù... qualcuno!...

PRUNIER

Ma no, vaneggi! Non c'è nessuno!

LISETTE

Di proseguire più non m'arrischio!
(Sobbalzando, livida)

Ahimè! Non senti?

^{16h} Le sue cupe riflessioni (17, *Lo stesso movimento-Allegro agitato* – $\frac{3}{4}$ - $\frac{4}{4}$, mi) durano poche battute senza mai raggiungere un'acme tragica, e trovano un immediato contrappeso con l'ingresso di Prunier e Lisette, le cui voci fanno capolino dall'interno.¹⁶ⁱ

^{17a} Un'ampia scala ascendente di flauti e violini mette a fuoco il dinamismo della coppia (19, *Allegro spigliato* – $\frac{4}{4}$ - $\frac{2}{4}$, →Si^b), esaltato da una sfilza di strofe di quinari doppi snocciolati sopra un temino dinamico dell'orchestra. La loro musica è un'autentica ventata di aria nuova in un clima di ricordi che si stava facendo pressoché soffocante, e ogni minimo accenno di tragedia viene sapientemente smorzato dall'alternanza con l'elemento brillante, qui messo in particolare rilievo da un tema scoppiettante (19⁴). Il poeta, improvvisatosi pigmalione, ha tentato di lanciare Lisette in un teatro di Nizza; ma non è stata una scelta felice, e l'eco del fiasco si coglie nella musica, quando un bicordo di quinta diminuita dei flauti, sormontato da un Fa, acutissimo dell'ottavino dà voce alla sua ossessione per i fischi del pubblico (224).

^{xl} «Dammi la pace, dammi la pace».

PRUNIER		IL MAGGIORDOMO
	Che cosa?	Desidera che avverta la signora? ^{17c}
LISETTE		PRUNIER
	Un fischio!	Le direte soltanto così:
PRUNIER		un amico e un'amica di Parigi
Decisamente vittima sei ^{17b}		l'aspettano qui.
dei nobilissimi consigli miei!		<i>(Il maggiordomo s'inchina, entra nel padiglione)</i>
LISETTE		LISETTE <i>(a Prunier)</i>
Dimmi, dovremo girare ancora		Hai fatto male! Io non sono sua amica!
per ritrovare la mia signora?		PRUNIER
PRUNIER		Che cosa sei?
E se ciò fosse?		LISETTE <i>(vagamente)</i>
LISETTE		Lo vedrai prima di sera!
Non lo potrei!		PRUNIER
PRUNIER		Quali stolte intenzioni
Bisogna vincersi!		ti passan per la testa?
LISETTE		LISETTE <i>(con uno scatto ribelle)</i>
Prima vorrei		Alla fine m'hai seccata!
frugare ogni angolo, esser sicura		Troppe, troppe osservazioni!
che qui nessuno può far paura.		Non mi sono ribellata
PRUNIER		ma tramontan le illusioni!
Ti riconduco alla tua mèta!		Sono stanca di tutto!
In questa placida oasi segreta		PRUNIER <i>(freddo e ironico)</i>
gli amanti tubano fuori del mondo!		Quali sono i tuoi sogni?
La solitudine, vedi, è completa! ^{xli}		LISETTE
Nizza è lontana, Nizza è là in fondo! ^{xli}		I miei sogni? Che t'importa!
LISETTE <i>(ripresa dal terrore)</i>		So ben io quello che sogno!
No! Non m'inganno!... Laggiù c'è un uomo.		<i>Ho bisogno di</i> ^{xlii} <i>calma!</i>
PRUNIER <i>(dopo aver guardato)</i>		Di star sola ho bisogno!
Lo riconosco, è il maggiordomo.		PRUNIER
<i>(Infatti a destra s'avanza il maître d'hôtel recando alcune lettere su un vassoio. Vedendo Prunier gli si avvicina ossequiente)</i>		La gratitudine non è il tuo forte!

^{17b} Dopo il sonoro trauma, il duetto si avvia alla ripresa del movimento principale (24 – $\frac{2}{4}$, Re → Do), che immancabilmente si condisce di echi del duetto dell'atto iniziale quando viene nominata «la mia signora». La chiusura di Prunier, col Do₄ facoltativo in falsetto, è una piccola gemma di umorismo.

^{xli} «Lontano è Nizza! Nizza è là in fondo / La solitudine, vedi, è completa».

^{17c} Un breve stacco solenne accompagna lo scambio col maggiordomo (27 – Fa), che introduce alla presa di coscienza di Lisette: basta grilli per il capo o travestimenti, e quando allude alle sue intenzioni («Che cosa sei? – Lo vedrai prima di sera!», che rimerebbe con cameriera) riappare il suo motto, udito l'ultima volta nell'atto secondo, proprio quando lei era travestita da signora e Magda da *grisette*.^{14a} «Tramontan le illusioni!» è una verità dal sapore amaro, ma il breve scambio di complimenti che chiude la parentesi buffa, prima che la rondine rientri in scena, porta la stessa carica d'intesa che c'era fra Musetta e Marcello nel quartetto del quadro terzo della *Bohème* (30 – $\frac{4}{4}$, Mi).^{17d}

^{xlii} «voglio la».

LISETTE

Non intrometterti nella mia sorte!

PRUNIER (*sdegnoso*)

Misera sorte! Povera mèta!

LISETTE

Ah! Lo so bene! Grande poeta!

PRUNIER (*offeso*)M'insulti?^{17d}LISETTE (*soffiandogli le parole sul viso*)

Ti sprezzo!

(*Appare Magda seguita dal maggiordomo che si inchina ed esce. Prunier e Lisette si ricompongono subito, movendole incontro*)

MAGDA

Ma come? Voi, che ricordate ancora

la vecchia parigina?...

LISETTE (*con tenerezza*)

Mia signora!

PRUNIER

Siam venuti a turbare il vostro nido...

Siete dunque felice?

MAGDA (*con un velo di tristezza*)

Interamente.

PRUNIER

Se ne parla a Parigi!... Si ricorda!...^{17e}

E... devo dirvi tutto?... Non si crede.

MAGDA

Non si crede?... Perché?...

PRUNIER

Perché la vostra vita non è questa,
tra piccole rinunzie e nostalgie,
con la visione d'una casa onesta
che chiude l'amor vostro in una tomba!

MAGDA (*interrompendolo vivamente*)

No, Prunier! Non sapete
quanto male mi fate a dir così!...

(*Poi per sviare*)Or parliamo di voi... Che fate qui?^{17f}

PRUNIER

Il teatro di Nizza iersera decretò
che Lisette non ha stoffa
per la gloria, e perciò
io che vedo e capisco
ve la restituisco!
L'artista di una sera
tornerà cameriera!

LISETTE (*a Magda*)

Sarò quella d'allora, se volete!

MAGDA

Ma certo!

LISETTE (*con un gran sospiro*)

Finalmente!

PRUNIER (*accennando a Lisette*)È una donna felice: lo vedete?^{17g}

Torna l'anima antica a palpitare.

Anche voi, come lei, Magda dovrete
se non oggi, domani abbandonare
una illusione che credete vita...

^{17e} Magda non sembra poi così stupita di rivedere Lisette e Prunier, ma la sua risposta («interamente») alla domanda se sia appagata non convince neppure lei stessa, oltre che il poeta, il quale ha anche lo scopo di informarla che a Parigi tutti la ricordano ancora, non possono credere alla sua improvvisa felicità e l'aspettano: i suoi argomenti sono sostenuti dalla ripresa del flusso melodico d'inizio atto (31, *Moderato* – $\frac{3}{4}$, Mi),^{16a} associazione che getta ulteriori ombre sull'idillio fra i due amanti in fuga. Anche se i suoi versi fanno tornare in mente la parabola di Manon («l'amor mio ... non muore»), tuttavia consentono ancora alla rondine di scegliere il proprio destino: «Perché la vostra vita non è questa, / fra piccole rinunzie e nostalgie, / con la visione d'una casa onesta / che chiuda l'amor vostro in una tomba». Magda tenta di sviare il discorso (32, *Moderato mosso* – $\frac{2}{4}$), ma con scarsa convinzione.^{17f}

^{17g} La musica del duettino che chiudeva il finale primo (33, *Andante sostenuto* – $\frac{2}{4}$, Sol→)^{10b} ci segnala che la vicenda sta riacquistando contorni più realistici, e che mentre Nizza e la Costa azzurra s'allontanano Parigi si avvicina. Proprio in quel momento, infatti, Magda aveva deciso di recarsi da Bullier e d'intraprendere un'avventura a ogni costo. L'occasione per chiudere il cerchio viene quando Lisette, dopo l'ennesima lite con l'amante, si prepara ad indossare il rimpianto grembiulino da cameriera. Additandola ad esempio il paragone vien facile a Prunier: «Anche voi ... come lei, Magda dovrete / se non oggi abbandonare / una illusione che credete vita». È il messaggio di Rambaldo, che per bocca dell'amico offre alla donna una risoluzione non traumatica del suo piccolo dramma, al pari di quanto fa il poeta con la solita semplicità, cioè fissando un appuntamento a Lisette prima di uscire «con molta dignità».

MAGDA

Tacete.

PRUNIER

È mio dovere.

Ho avuto questo incarico e lo compio!

MAGDA

Da chi?

PRUNIER

Da chi vi aspetta,

sa dei vostri imbarazzi,
ed è pronto a salvarvi in ogni modo!

MAGDA

Non più!... Non più!...

PRUNIER

Mi basta: ho detto!

(Poi volgendosi verso Lisette)

Addio per sempre.

MAGDA

Ve ne andate?

PRUNIER

Parto:

con certa gente non ho più a che fare...

(Bacia la mano a Magda)

LISETTE (a Prunier con un inchino)

Ne son felice!

PRUNIER

Solo una preghiera...

LISETTE (con comica concessione)

Dite pure: vi ascolto.

PRUNIER (a Magda)

Permettete signora?

(Magda ha un piccolo gesto di acconsentimento. E allora il poeta sussurra a Lisette:)

A che ora sei libera stasera?

LISETTE

Alle dieci.

PRUNIER

Ti aspetto!

(Ed esce con molta dignità)

LISETTE (gettando vivamente mantello e cappotto)

Mi dia da fare subito!^{17h}

Chi sa quanto disordine
ci sarà senza di me!

MAGDA (distrattamente)

Davvero t'ho rimpianta!

LISETTE

La scena è un precipizio!

Ma la follia passò!

Ora, immediatamente,
vedrà, rimedierò.

(Ed esce rapida. Dopo un attimo riappare in aspetto di cameriera)

Un grembiolino bianco,
e riprendo servizio!

(Fa un inchino e rientra)

RUGGERO (entra di corsa da destra tenendo in mano una lettera)

Amore mio!... Mia madre!^{18a}

È mia madre che scrive!...

MAGDA (vacillando, terribilmente pallida)

Tua madre?

RUGGERO (sostenendola e rianimandola)

Perché tremi?

Non lo sai che acconsente?

(Porgendole gioiosamente la lettera)

Guarda! Leggi tu stessa!

Così... Vicina a me... No più vicina,
che il tuo viso mi sfiori!

MAGDA

Tua madre!

RUGGERO

Leggi! Leggi!

^{17h} Finalmente le due donne rimangono sole (35, *Allegro spigliato* – 3, Do), e ancora il motto di Lisette torna a farsi udire. In fondo entrambe sono vittime di un'illusione, anche se con sorti differenti. Lisette valuta saggiamente la situazione: «La scena è un precipizio! / Ma la follia passò!», e forse questa massima può valere anche per Magda...

^{18a} L'orchestra anticipa la scelta della protagonista, rimasta sola, riprendendo il temino che per tutta l'opera ha dato voce all'illusione (37, *Allegro affannoso* – 4, Fa), a quell'«Amor sentimentale» che fa illanguidire tutta Parigi (cfr. ess. 2, 12, 15 a e b).^{2a 2c 12d 13c} Su questo spunto rientra Ruggero stringendo in mano una lettera che potrebbe rappresentare la soluzione di tutti i problemi.

MAGDA (*compiendo un grande sforzo su se stessa, comincia a leggere con voce lenta e tremante:*)

«Figliuolo tu mi dici^{18b}

che una dolce creatura
ha toccato il tuo cuore...

Essa sia benedetta
se la manda il Signore...»
(*Piega la testa commossa*)

RUGGERO
Continua... Leggi! Leggi!

MAGDA
«...Penso con occhi umidi di pianto
ch'essa sarà la madre dei tuoi figli...
È la maternità che rende santo
l'amore...»

RUGGERO
Amore mio!

MAGDA
«...Se tu sai ch'essa è buona, mite, pura,
che ha tutte le virtù, sia benedetta!...
Mentre attendo con ansia il tuo ritorno,
la vecchia casa onesta dei tuoi vecchi
si rischiara di gioia
per accogliere l'eletta...
Donale il bacio mio!»

RUGGERO
Il bacio di mia madre!
(*Attira a sé Magda per baciarla in fronte*)

MAGDA (*scostandosi vivamente*)
No! Non posso riceverlo!^{18c}

RUGGERO
Non puoi?...

MAGDA
No! Non devo ingannarti!

RUGGERO
Tu!

MAGDA

Ruggero!

Il mio passato non si può scordare...
Nella tua casa io non posso entrare!

RUGGERO
Perché? Chi sei? Che hai fatto?

MAGDA
Sono venuta a te contaminata!

RUGGERO
Che m'importa!

MAGDA (*incalzando perdutoamente*)
Tu non sai tutto!

RUGGERO
So che sei mia!

MAGDA
Trionfando sono passata
tra la vergogna e l'oro!

RUGGERO
No! Non dirmi!... Non voglio!...^{xliii}

MAGDA
Tu m'hai dato un tesoro...
La tua fede, il tuo amore,
ma non devo ingannarti!

RUGGERO
Quale inganno?...

MAGDA
Posso esser l'amante,^{xliiv} non la sposa,
la sposa che tua madre vuole e crede!

RUGGERO (*disperatamente*)
Taci! Le tue parole
son la mia perdizione!
Che farò senza te che m'hai svelato
quanto si possa amare?...
Ma non sai che distruggi la mia vita?

^{18b} Mentre la musica si fa insolitamente anodina, echeggiando i modi di una sorta di corale, Magda legge (138, *Andante lento* – $\frac{3}{4}$, Fa) il breve scritto, che contiene la benedizione della mamma: non solo acconsente al matrimonio, ma parla anche della «maternità che rende santo l'amore» e dona un bacio all'eletta, che Ruggero depone, piangendo, sulla fronte dell'amata.

^{18c} Allora Magda non può più trattenersi e svela tutto il suo passato (41, *Più mosso, agitato* – $\frac{3}{4}$, Fa → Lab). Ma non è il rimorso a spingerla, non una crisi d'indegnità (e lo rivela l'onnipresente temino sentimentale), bensì la rottura dell'illusione. Il suo sogno l'ha portata a scontrarsi con una realtà che solo ora comprende di non poter accettare sino in fondo. Non può che essere l'amante, non la sposa.

^{xliiii} «Non dirmi più!... Non voglio!... Non dirmi più!...».

^{xliiv} «Posso essere l'amante, l'amante.».

MAGDA

E non sai che il mio strazio è così grande
che mi par di morire?...

Ma non devo,

non devo più esitare:
nella tua casa io non posso entrare!

RUGGERO

No! Non dir questo! Guarda il mio tormento!

MAGDA

Tua madre oggi ti chiama!

E devo abbandonarti

perché t'amo e non voglio rovinarti!

RUGGERO

No! Non lasciarmi solo!...

No! Non lasciarmi solo!...

(E aggrappandosi a lei, intensamente)

Ma come puoi lasciarmi!^{18d}

se mi struggo in pianto,

se disperatamente io m'aggrappo a te!

O mia divina amante

o vita di mia vita

non spezzare il mio cuor!

MAGDA

Non disperare, ascolta:

se il destino vuole

che tutto sia finito pensa ancora a me!

Pensa che il sacrificio

che compio in questo istante

io lo compio per te!

ruggero

No! Rimani! Rimani!... Non lasciarmi!

MAGDA

Non voglio rovinarti!

RUGGERO

No! Rimani!

MAGDA (*afferrando fra le sue mani il volto di Ruggero, e fissandolo intensamente come se volesse imprimersi negli occhi la visione ultima di questo dolore*)

L'anima mia che solo tu conosci,

l'anima mia è con te, con te per sempre!

^{18d} Per Ruggero c'è solo il tempo di un'ultima, inutile invocazione. «Ma come puoi lasciarmi» (47², *Andante mosso* - $\frac{4}{4}$, Lab) è un brano garbatamente enfatico, dove il sentimento viene mantenuto in superficie. Mentre rintoccano le campane vespertine il giovane s'aggrappa singhiozzando alla donna, che riprende la melodia, indirizzando un ultimo riferimento, carico di nostalgia per il passato del melodramma, alla *Traviata*. Magda motiva la sua scelta come un sacrificio, volto a salvaguardare l'integrità degli affetti familiari. Ma non c'è malattia, né conflitto morale: la rondine «riprende il volo e la pena» e si congeda. Un poetico e lieve addio, e per Magda un ultimo suggestivo Lab₄ interno, portole dalla campana fin sull'estremo fremito accordale del Re₁ conclusivo:

ESEMPIO 18 (III, 252)

The musical score for Example 18 consists of three systems. The top system features vocal lines for Magda and Ruggero, with instrumental accompaniment for Flute (Fl), Arpa (Arpa armonici), Campana (internamente), and Cr (sordine). The middle system shows Magda's vocal line with the lyrics "che sia mio questo do-lo-re!". The bottom system shows the instrumental accompaniment for Violin I (VI), Violin II (Vla), Violoncello (Vlc), Violoncello Contrabbasso (Vlc, Cb), and Tromba (Tp). The score includes various tempo markings such as "Lento", "rall. molto", and "rall. ancora", and dynamic markings like "pp".

(Ruggero reclina la testa, con abbandono, senza speranza)

Lascia che io ti parli
come una madre al suo figliuolo caro...
(Accarezzandolo dolcemente sui capelli)
Quando sarai guarito, te ne ricorderai...
Tu ritorni alla casa tua serena...
Io riprendo il mio volo e la mia pena...

RUGGERO

Amore...

MAGDA

Non dir niente...

Più niente... Che sia mio questo dolore...

(Ruggero s'abbatte singhiozzando. Ora Lisette appare dal padiglione. Vede. Intuisce. Avanza lentamente, s'avvicina a Magda, la sorregge. Magda ha un ultimo, lungo, tenerissimo sguardo verso Ruggero, accasciato, il viso tra le mani. Poi, appoggiandosi tutta a Lisette – che con il suo fazzolettino le asciuga le lacrime – s'avvia per il declivio, nel silenzio, fra i richiami delle campane, le ombre della prima sera, e il sommosso singhiozzare dell'amante).

SIPARIO

segue nota 18d

«Torna al nido la rondine e cinguetta», dunque non muore: con questi versi tratti dal finale della *Bobème* (riferimento intertestuale ch'è quasi un manifesto di poetica), Puccini dedicò lo spartito della sua commedia lirica a Toscanini nel 1921. Magda de Civry cerca il pretesto per incontrare l'amore vero, ma in realtà non fa che rivivere piacevolmente una scappatella da adolescente fin nel minimo dettaglio. Posta di fronte alla realtà rinuncia ad invischiarsi in un mondo di banalità coniugali: tramite lei è Puccini che rinuncia al passato (quasi echeggiato dal tocco di campane che rintoccano in questo finale, ben più lucchesi che francesi), per affrontare un presente che gli prospetta ben altre avventure. La sua sofferta maturità avrebbe trovato esiti straordinari nel *Trittico* e in *Turandot*: scritta nell'aura dei capolavori conclusivi, *La rondine*, con la sua musica brillante, ironica, spruzzata di cinismo, è una preziosa gemma che brilla di luce propria.



D'Annunzio in una caricatura di Peko (Pier Renato Pegoraro; m. 1949), datata Roma 1905. Collezione Augusto Traina. Da AUGUSTO TRAINA-PATRIZIA VEROLI, *Gabriele D'Annunzio. Le immagini di un mito*, Palermo, L'Epos, 2003 (n. 31).

L'orchestra

3 Flauti (III anche Ottavino)	4 Corni in Fa
2 Oboi	3 Trombe in Fa
Corno inglese	3 Tromboni
2 Clarinetti in Si \flat	Bassotuba
Clarinetto basso in Si \flat	
2 Fagotti	Timpani
	Celesta
Arpe	
	Grancassa
Violini I	Piatti
Violini II	Triangolo
Viole	Tamburo
Violoncelli	
Contrabbassi	

Sul palco

Ottavino
Campana
Pianoforte

La rondine non richiede un organico orchestrale di grandi dimensioni, come *La fanciulla del West* o *Turandot*. L'opera fu scritta per una sala di medie proporzioni, il Théâtre du Casino (o de l'Opéra) di Monte Carlo, in crescita fin dal 1892, grazie alla gestione dell'impresario, regista e compositore Raul Gunsbourg, che lo aveva reso, con talento e fantasia, piazza di prestigio.¹

¹ Basti pensare che sotto la sua lunghissima gestione (finì nel 1951, quando Gunsbourg aveva novantuno anni!), oltre alla prima in forma scenica della *Dammation de Faust* di Berlioz (1893), debuttarono *Le jongleur de Notre-Dame* (1902), *Chérubin* (1905), *Thérèse* (1907) e *Don Quichotte* (1910) di Massenet, oltre ad *Amica* di Mascagni (1905). Numerose altre *premières* ebbero luogo dopo che Monte Carlo era divenuta nel 1923 la sede stabile dei Ballets Russes di Diaghilev, *L'enfant et les sortilèges* di Ravel diretto da Victor De Sabata (1925), *Judith* di Honegger (1927) e *L'aiglon*, di Honegger e Ibert (1937).

Nel 1917 Puccini poteva vantare un dominio assoluto della tavolozza timbrica, tanto che molte combinazioni orchestrali s'impongono per connotare la tinta generale dell'opera, e pennellare dettagli di significato. Egli voleva imprimere *joie de vivre* all'azione, e l'orchestra s'impenna sin dalle prime battute in ritmi spigliate, ma si lascia andare anche a lunghe parentesi di tenerezza, sostenute da una strumentazione vaporosa, spesso imbevuta di sordine, ponticello e suoni armonici. Una buona carica di sentimentalismo viene dal violino solo, che è l'anima di Doretta nel racconto del sogno, patinato di saggezza. Ma l'orchestra sa anche farsi spazio scenico nella seconda parte dell'atto iniziale, quando la musica divide in due ambienti la visione. Da un lato un tema saltellante (38, *Allegretto moderato*), che si muove su un tessuto delicatissimo (quinte vuote e suoni armonici dei violini, staccato delle viole), accompagna Prunier che s'improvvisa mago, dall'altro le file degli archi compatte sostengono le ragioni dell'Amore, riesponendo l'onnipresente valzer dell'illusione. Nel duettino della coppia Lisette-Prunier che chiude l'atto primo («T'amo!... – Menti!») l'orchestra torna cameristica, e vivifica lo scambio fra i due, non facendo mai mancare sottigliezza e varietà alla situazione: quasi ad ogni riesposizione il motivo ostinato cambia colore, e viene presentato nelle miscele più svariate, oboe con fagotto, violini, flauto col clarinetto basso, qua e là gli armonici dell'arpa con un tocco diafano.

Chez Bullier è un quadro pieno di movimento, che l'orchestra arricchisce di slancio e colore, specie con lo scintillio del timbro argentino degli idiofoni, e di modernismo, con numerosi, vitali stacchi ritmici della batteria (colpi secchi del tamburo), specie nel grande valzer corale; ogni atteggiamento ha il suo spazio, particolarmente il buffo – si ascolti con quanta brillantezza le tre trombe con sordina accompagnano con un tema crepitante l'ingresso di Prunier e Lisette (II, 19^a). Al contempo sono molti i passi dove la sonorità si riduce di colpo, per riprendere piccole scenette, ad esempio le *grisettes* che si rifanno il trucco. Come *chez Momus*, anche qui Puccini usa l'orchestra per inquadrare le diverse situazioni e metterle a fuoco nel tessuto collettivo, in un montaggio musicale che sa dosare le successioni dei valzer, fino all'acme per poi trascolorire quando Ruggero rientra in scena nel finale secondo, e la melodia del brindisi risuona in una veste timbrica affascinante (44, *Andante dolce*). La intonano i celli, poi passa ai violini in *pianissimo* nel registro acuto, mentre i campanelli rintoccano insieme al carillon basso, e l'arpa accompagna dolcemente.

L'orchestra è decisiva anche nel poetico e lieve addio fra Magda e Ruggero, che accompagna sfoderando tutto il fascino di un colore diafano, una fascia di suono sottile, acutissima sull'accordo di dominante con gli archi fuori registro.

Le voci

The image displays a vertical column of nine musical staves, each representing a different vocal part. From top to bottom, the parts are labeled: Magda, Lisette, Ruggero, Prunier, Rambaldo, Yvette, Bianca, Suzy, and Soprano. Each staff contains a few notes and rests, illustrating the vocal range and melodic lines for each character. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat (B-flat), and various note values and rests.

La scrittura vocale delle parti protagonistiche della *Rondine* è particolarmente difficile per le donne, segno dell'importanza che rivestono nell'azione. Magda de Civry è un ruolo soprano che richiede un'estensione da lirico spinto, e omogeneità nell'intera gamma che percorre frequentemente dall'alto in basso e viceversa. Puccini non voleva una protagonista leggera, come prova la sua predilezione per come la cantava Gilda Dalla Rizza, interprete di parti pesanti del suo teatro, come Minnie e Suor Angelica. Magda non è più alle prime esperienze, e decide di intraprendere una relazione con un uomo più giovane di lei: spesso, rivolgendosi all'amante, scende nel registro grave, e quando entrambi siedono al tavolo *chez Bullier*, immersi nell'infatuazione, la donna tocca il Si^4_3 invocando il rispetto per il suo «mister». Quasi sempre sotto i riflettori, la protagonista dispone di due ampi assoli nell'atto iniziale: «Chi il bel sogno di Doretta» è pagina giustamente famosa, e ci dà subito la dimostrazione di come Puccini non abbia pensato la scrittura vocale della protagonista a misura di *soubrette* da operetta, visto che oltre al Do_5 l'interprete deve emettere numerosi acuti con ampi salti intervallari. Non altrimenti «Ore dolci e divine», che Magda sigla di slancio con un'espansione melodica che attesta la sua volontà di vivere l'«Amore» a ogni costo (cfr. *guida all'ascolto*, es. 8).

Lisette si unisce alla sua signora nel momento del brindisi dopo il ballo, e sale ripetutamente con lei fino al Do_5 . Non è solo per necessità di rafforzare la linea acuta del concertato nel grande *baillame* collettivo: pur nel rispetto dei ruoli reciproci, la ragazza condivide l'atteggiamento di Magda, che la recepisce quasi come un'amica («un po' di sole»), e le è vicina nel momento più importante, l'addio conclusivo, quando capisce al volo la situazione e sorregge la rondine, immersa nel rimpianto. Lisette emerge più volte nell'atto iniziale, luce di simpatia e sincerità fra gli ospiti annoiati, e sostiene con forza l'Amore, sempre con la A maiuscola anche se non è «sentimentale», quando propone come mèta di divertimenti al giovane provinciale Le bal Bullier, squillando nuovamente fino al Do_5 . Il suo amante, Prunier, è la parte tenorile più importante, anche se

il ruolo è tra i più ambiti dai caratteristi, perché richiede ottime doti d'attore e gravità prevalentemente nel registro centrale; messaggero di una visione realistica della realtà, usa spesso toni sprezzanti e ironici, ma non mostra particolare umorismo quando si mette in gioco, tanto da non accorgersi che la sua retorica è oggetto di derisione nel salotto di Magda; nutre ambizioni per la sua donna, con la quale litiga sulla Costa azzurra ma, un po' come Marcello e Musetta, dopo gli insulti prevale l'amore, quello vero perché non si nutre di illusione, ma di un'attrazione reale.

Ruggero è di fatto un primo tenore esautorato dalle sue funzioni: mentre la musica caratterizza gli altri tre protagonisti, con temi e timbri, il giovane viene identificato, al suo ingresso, dal valzerino dell'illusione amorosa («Fanciulla, è sbocciato l'amore»), che incarna a prescindere dalla reale consistenza della sua personalità. Anche se intona la melodia più bella dell'opera («Bevo al tuo fresco sorriso»), e un'intera aria nell'atto conclusivo, Ruggero è una sorta di comparsa che la musica cosparge di fascino solo a tratti, e mentre rappresenta l'ideale cercato dalla protagonista.

I comprimari sono molto numerosi, ma la presenza degli ospiti, maschili e femminili, nell'atto primo, e delle varie parti di contorno che emergono dal tessuto collettivo nel successivo, è limitato a poche battute, tanto che, salvo il terzetto di amiche di Magda impegnato in siparietti svenevoli, gli altri ruoli possono essere sostenute con profitto da artisti del coro. Solo Rambaldo trova un suo spazio specifico, anche senza dover sostenere una tessitura rilevante. Il ricco banchiere incarna, nella costellazione dei personaggi, l'altro polo della vicenda (che aborre *i diavoli romantici*), piazzato di rimpetto a Ruggero e, a parte qualche concessione al suo *status* di ricco borghese un pelino *parvenu* e *grossier* (come in occasione del dono della collana) si comporta con molta civiltà, specie in occasione del temporaneo addio al ballo. Giunge nella sala forse insospettito dal comportamento di Magda nel salotto (segno che il suo interesse per lei non è solamente di facciata), e quando viene posto di fronte ai fatti (ha visto tutta l'intimità che lega la sua donna a un altro nel momento del brindisi) è già disposto a tollerare la scappatella. Il suo temporaneo congedo, «possiate non pentirvene», fornisce all'intera vicenda una prospettiva di risoluzione positiva, al di là della perdita dell'amore 'vero'.

La rondine, in breve

a cura di Maria Giovanna Miggiani

Tra i lavori meno conosciuti, *La rondine* appartiene al periodo della maturità di Giacomo Puccini. Verso il 1913 il compositore prese in considerazione l'ipotesi di scrivere un'operetta, forma di spettacolo costituita da dialoghi recitati e pezzi cantati. La somma offerta dalla direzione del Karltheater di Vienna, specializzato in questo genere, era allettante e Puccini acconsentì a musicare il secondo soggetto che gli fu proposto. Alfred Maria Willner e Heinz Reichert stesero un canovaccio che fu poi tradotto, modificato e versificato dal letterato veronese Giuseppe Adami sotto forma di libretto italiano. La partitura fu completata nell'aprile 1916, dopo l'entrata in guerra dell'Italia contro l'Austria. Per questo motivo, essendosi resa impossibile la prevista rappresentazione a Vienna, l'opera fu data in campo neutro a Monte Carlo il 27 marzo 1917 con successo trionfale.

La vicenda è ambientata in Francia nel periodo del Secondo Impero napoleonico (1852-1870). La cortigiana Magda de Civry, mantenuta dal banchiere Rambaldo, conosce durante un festeggiamento a casa propria il giovane e timido Ruggero Lastouc, da poco giunto dalla provincia (Montauban). Lo raggiunge in incognito in un locale parigino e qui si innamora di lui, credendo di rinnovare una magica avventura del passato. Come una rondine in fuga verso il sole, Magda abbandona perciò il ricco banchiere e va a vivere con Ruggero in Costa Azzurra. A corto di denaro il giovane scrive ai genitori e chiede il consenso a sposare l'amata, che gli viene prontamente concesso. Tuttavia la prospettiva di appartenere totalmente a qualcuno e di dover rinunciare alla vita brillante precedente, assieme al timore di trovarsi imprigionata in un meccanismo ineluttabile e soffocante, atterrisce a tal punto Magda che essa decide di abbandonare l'innamorato Ruggero, anche se ciò comporta lasciarsi alle spalle un'esperienza di poesia e perfezione difficilmente ripetibile.

Partecipa all'azione anche un'altra coppia di personaggi, per molti versi speculari a quella di Magda-Ruggero. Essa è costituita dal poeta Prunier, «gloria della nazione» dagli appetiti erotici socialmente onnivori, riferimento evidente a Gabriele d'Annunzio, collaboratore mancato di Puccini in più circostanze, e dalla spiritosa cameriera Lisette. Se Prunier incarna alte aspirazioni intellettuali e artistiche disattese da scelte quotidiane, quasi un *alter ego* alla rovescia dell'ingenuo e sentimentale Ruggero, la vicenda di Lisette prefigura esattamente quella della padrona. Anch'essa tenta di emanciparsi dal proprio destino e si lancia verso nuove mete, ma dopo la fallita affermazione sulle scene riprende, senza troppe querimonie, la professione precedente.

La conclusione della *Rondine* non dovette del tutto soddisfare Puccini, che negli anni successivi, fino a tre mesi prima della morte, sentì più volte la necessità di intervenire sul finale. Dopo la *première* e la prima italiana a Bologna del 5 giugno 1917, il compositore elaborò una seconda versione, data a Palermo e poi a Vienna nel 1920, caratterizzata da cambiamenti rilevanti nell'epilogo: istigata dalle esortazioni di Prunier, Magda decide improvvisamente di partire senza congedarsi da Ruggero. Vi è anche una terza versione, mai rappresentata all'epoca, che modifica radicalmente lo scioglimento e riporta entro parametri morali più prevedibili la traiettoria re-

pentina e sofferta della protagonista: Ruggero, informato da un biglietto anonimo del passato equivoco di Magda, ripudia e abbandona l'amata, indegna dei suoi sentimenti. Per questo allestimento veneziano è stata scelta la versione del 1917, tuttora la più nota e apprezzata.

La rondine contiene riferimenti a celebri opere del passato, quasi certamente consapevoli. Si pensi a *Sapho* (1897) di Massenet, storia d'amore tra una donna di mondo e un giovane provinciale, che la protagonista alla fine abbandona, ma anche alla *Traviata* (1853) di Verdi, con un tocco di *Fledermaus* (1874) di Johann Strauss, ove appunto una cameriera, con addosso gli abiti della padrona, si reca a una festa e ne viene tacitamente riconosciuta. In quest'opera abbonda anche la cosiddetta 'musica di scena', che si finge cantata o eseguita o ascoltata direttamente dai personaggi che partecipano all'azione, come la canzone giustamente celebre «Chi il bel sogno di Doretta» all'inizio dell'atto primo, interpretata prima da Prunier e poi da Magda. Sono 'musica in scena' anche le numerose danze, in primo luogo valzer ma anche *slow-fox*, *tango*, *one-step* e altre che negli stessi anni la musica colta europea, soprattutto francese, tendeva a incorporare nelle proprie creazioni. L'aggiornato Puccini le introduce nell'opera, nonostante il loro sapore talvolta anacronistico rispetto alla vicenda rappresentata.

Va infine segnalata l'abbondanza di spunti, temi e melodie che si presentano nei primi due numeri musicali della *Rondine* e che poi ritornano in momenti cruciali per definire la psicologia e le aspettative dei personaggi. Ne deriva una musica brillante, ironica, dal ritmo fluido e danzante che a tratti ricorda *La bohème*, con audacie armoniche tipiche del linguaggio pucciniano maturo, come accordi paralleli irrelati, tratti bitonali, dissonanze non risolte. Al tempo stesso la raffinatezza squisita della scrittura comporta un distacco percettibile rispetto alla materia rappresentata tipico delle opere ultime, dal *Trittico* a *Turandot*.

Nella *Rondine*, incentrata sulle istanze modernissime della difficoltà di amare e del primato della realizzazione individuale, Puccini si cala nei recessi psicologici più intimi dei suoi personaggi grazie alle risorse dell'ironia e della leggerezza. Assai meno fatua e *rétro* di quanto potrebbe sembrare di primo acchito, quest'opera ci parla della distanza tra il sogno e la vita, dell'aspirazione irrealizzabile e sofferta di tutti gli uomini alla felicità e finisce per mettere a fuoco una condizione umana che potrebbe trovare il proprio riscatto, forse, solo nella consapevolezza condivisa di questo comune destino.

Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

Argomento

ATTO PRIMO

Un salone elegantissimo a casa di Magda a Parigi, nel secondo Impero. Il poeta Prunier intrattiene gli ospiti sulle nuove mode amorose, ma la cameriera Lisette, concreta e arguta, si fa beffe di ogni sentimentalismo, e d'altra parte nessuno dei presenti, tranne Magda, sensibile e sognatrice, sembra prendere sul serio il poeta. Prunier illustra la teoria con la sua ultima canzone: l'umile Doretta, in nome della felicità, sdegnò il lusso che un re le offriva. Al poeta subentra Magda, che intona la conclusione della vicenda: Doretta visse la passione con uno studente. Il banchiere Rambaldo, amante di Magda, esorcizza il sentimento donandole una collana, ma senza farle cambiare idea. Lisette annuncia la visita di Ruggero Lastouc, figlio di un amico d'infanzia di Rambaldo, mentre Magda racconta ai presenti di un suo innocente flirt con uno studente al Bal Bullier, incontro fugace di gioventù che non ha mai cessato di rimpiangere. Ben altre sono le attese di Prunier, che desidera solo donne sofisticate, all'altezza delle sue aspirazioni di artista. Rambaldo rientra nel salone con il nuovo venuto, proprio mentre Prunier sta leggendo la mano di Magda, predicendole che, come la rondine, anch'ella volerà verso il mare in cerca di sole e amore.

La compagnia è prodiga di consigli al giovane Ruggero sul modo di trascorrere la prima serata a Parigi: alla fine tutti gli suggeriscono di recarsi proprio da Bullier. Quando gli ospiti se ne vanno, Magda decide di rimanere a casa, ma cambia idea. Nel frattempo Prunier e Lisette, amanti segreti, decidono di passare la serata cenando fuori: indossati abiti della padrona, la ragazza esce al braccio del poeta. Rientra Magda quasi irriconoscibile, vestita da modesta *grisette*, pronta per rivivere un'avventura da Bullier, come un tempo.

ATTO SECONDO

Da Bullier. Il ristorante è affollato da studenti, artisti, fioraie e *grisettes*, Ruggero è seduto a un tavolino, e Magda lo raggiunge, per evitare il corteggiamento insistente degli studenti. I due conversano affettuosamente, prima di lanciarsi in un turbinoso valzer che travolge la sala. Magda cela la sua vera identità al giovane provinciale, che non cerca avventure, ma l'amore eterno. Inevitabilmente i due si trovano avvinti in un bacio. Lisette, entrando nel locale, trasecola quando riconosce la padrona, ma Prunier, avvertito da Magda, la convince che si tratta solo di una banale somiglianza. È tempo di un brindisi, ma all'improvviso anche Rambaldo appare in cima alle scale e chiede spiegazioni: Magda, innamorata, lo lascia, e torna fra le braccia di Ruggero per iniziare una nuova vita.



Gilda Dalla Rizza (1892-1975), la prima Magda. Esordì al Verdi di Bologna (1912) nel *Werther* (Charlotte). Partecipò alla prima italiana del *Trittico* (Suor Angelica, Lauletta) a Roma, Teatro Costanzi, 1919, e alle prime assolute di *Anima allegra* (Consuelo) di Vittadini, di *Giulietta e Romeo* di Zandonai, del *Piccolo Marat* (Mariella) di Mascagni e di *Palla de' Mozzi* (Anna Bianca) di Marinuzzi.

ATTO TERZO

In Costa azzurra. In una terrazza soleggiata con vista sul Mediterraneo Magda e Ruggero sorvegliano il tè, felici, anche se i soldi stanno per finire. Ruggero ha chiesto alla famiglia il consenso al suo matrimonio e dipinge all'amata un ritratto idilliaco della loro futura vita in campagna, serena e onesta. La prospettiva getta Magda in una crescente inquietudine: Ruggero non sa nulla del suo passato, ma soprattutto ella teme di trovarsi imprigionata in un meccanismo soffocante.

Giungono a trovarla Prunier e Lisette. Anche l'ex cameriera è sconvolta: Prunier ha cercato di fare di lei una cabarettista, ma il suo debutto è stato un disastro, e Magda la riassume volentieri al suo servizio. Prima di allontanarsi, Prunier le comunica che Rambaldo è disposto a riprendere la loro relazione, ed esce dopo aver preso appuntamento con la cameriera. Magda è raggiunta dall'amante, che le mostra trionfante la lettera della madre, felice che il figlio abbia trovato una degna sposa: presto la maternità santificherà la loro gioia. Magda si rende conto che non potrà mai essere la moglie di Ruggero, né la madre dei suoi figli: quel futuro non le si addice. Il giovane scoppiava in lacrime, e Magda esce per sempre dalla sua vita, accompagnata da Lisette.

Argument

ACTE PREMIER

Une salle luxueuse chez Magda, à Paris, sous le Second Empire. Le poète Prunier amuse les invités en parlant de la nouvelle mode amoureuse, mais Lisette, la femme de chambre réaliste et spirituelle de Magda, se moque de tout sentimentalisme, et personne ne semble prendre au sérieux le poète, sauf Magda, rêveuse et romantique. Prunier illustre sa théorie par sa dernière chanson: l'humble Doretta, au nom du bonheur, dédaigne les richesses qu'un roi lui offrait. Magda reprend la chanson, en proposant une conclusion à l'histoire: Doretta vécut la passion avec un étudiant. Le banquier Rambaldo, amant de Magda, exorcise le sentiment en lui offrant un collier, qu'elle accepte, mais sans changer d'avis. Lisette annonce la visite de Ruggero Lastouc, fils d'un ami d'enfance de Rambaldo, pendant que Magda raconte à ses amies son flirt innocent avec un étudiant au bal Bullier – une rencontre éphémère de jeunesse, qu'elle n'a jamais cessé de regretter. Quant à Prunier, ses attentes sont bien différentes: il ne désire que des femmes sophistiquées, à la hauteur de ses aspirations d'artiste. Rambaldo rentre avec le nouveau venu, tandis que Prunier est en train de lire la main de Magda: il lui prédit qu'elle va bientôt s'envoler à la recherche du soleil et de l'amour, telle une hirondelle.

Tous se pressent de savoir où le jeune Ruggero va passer sa première soirée à Paris: à la fin, on lui conseille d'aller justement chez Bullier. Après le départ de ses invités, Magda, restée seule, décide de ne pas sortir, mais change d'avis ensuite. Entre-temps Prunier et Lisette, amants secrets, partent ensemble dîner en ville; la soubrette est vêtue d'une robe de sa maîtresse. Magda réapparaît, presque méconnaissable, habillée en humble grisette, prête à vivre, comme jadis, une aventure galante chez Bullier.

ACTE DEUXIÈME

Chez Bullier. La salle est remplie d'une foule d'artistes, d'étudiants, de bouquetières et de grisettes. Ruggero est assis à une table et Magda le rejoint, afin de se débarrasser des importuns qui l'entourent. Les deux jeunes gens causent affectueusement, avant de se lancer dans une valse tourbillonnante, qui entraîne toute la salle. Magda cache sa vraie identité au jeune provincial, qui ne veut pas d'aventure et recherche l'amour éternel. Inévitablement, les deux s'embrassent passion-



Tito Schipa, il primo Ruggero (qui nei panni di Werther). Dopo l'esordio al Politeama di Vercelli nella *Traviata*, Schipa (1889-1965) si affermò come il maggior tenore di grazia degli anni tra le due guerre. Tra i suoi grandi ruoli: Almaviva (*Barbiere*), Elvino, Nemorino, Ernesto (*Don Pasquale*), Werther, Des Grieux, Don Ottavio, Gérald (*Lakmé*).

nément. Entrent Prunier et Lisette; la soubrette reste bouche bée, croyant reconnaître sa maîtresse, mais Prunier, alerté par Magda, parvient à la convaincre que ce n'est qu'une ressemblance fortuite. C'est le moment du toast, mais à ce moment-là Rambaldo paraît en haut de l'escalier et demande des explications. Magda lui répond qu'elle est amoureuse, le quitte et tombe dans les bras de Ruggero, décidée à commencer une nouvelle vie.

ACTE TROISIÈME

Sur la Côte d'Azur. Sur une terrasse ensoleillée avec vue sur la mer Méditerranée, Magda et Ruggero sirotent heureux leur thè, bien que leur argent soit presque épuisé. Ruggero a écrit à sa famille pour demander le consentement à leur mariage, et peint à sa bien-aimée un tableau idyllique de leur future vie, sereine et honnête, à la campagne – ce qui rend inquiète Magda, car elle ne lui a toujours pas révélé son passé, et surtout craint qu'elle ne se retrouve enfermée dans un engrenage étouffant.

Prunier et Lisette arrivent lui rendre visite. Lisette aussi est bouleversée: Prunier a cherché de faire d'elle une chanteuse, mais son début a été un désastre, et Magda la reprend de bon gré à son service. Avant de partir, Prunier lui transmet un message de Rambaldo, qui est prêt à la reprendre sous sa protection; puis il prend rendez-vous avec Lisette pour ce soir-même et s'en va. Ruggero entre d'un air triomphant et montre à Magda la lettre qu'il vient de recevoir de sa mère, qui se dit heureuse que son fils ait trouvé une digne épouse: bientôt la maternité couronnera leur bonheur. Magda se rend compte qu'elle ne pourra jamais être la femme de Ruggero, ni la mère de ses enfants: elle n'est pas faite pour cette vie-là. Le jeune homme éclate en larmes, pendant que Magda sort à jamais de sa vie, suivie par Lisette.

Synopsis

ACT ONE

A luxuriously furnished room in Magda's house in Paris during the second Empire. The poet Prunier is entertaining the guests with tales of modern day love stories, but the maid Lisette, who is both down to earth and quick-witted, is quick to scorn any kind of sentimentalism and with the exception of Magda, a sensitive day-dreamer, no one seems to be taking the poet particularly seriously. Prunier is explaining his theory in his latest song: in the name of happiness, the humble Doretta turns down the life of luxury a king is offering her. Magda then joins in and sings the end of the tale: Doretta went on to live her life of passion with a student. Rambaldo, a banker and Magda's lover, gives her a necklace to exorcise this state of mind but without success. Lisette announces the arrival of Ruggero Lastouc, the son of one of Rambaldo's childhood friends; in the meantime Magda is telling the guests about an innocent flirt she had with a student at Bullier's Café, a fleeting meeting when she was young that she will never forget. Prunier's expectations are completely different since he would never dream of having a relationship with an unsophisticated woman, in accordance with his artistic aspirations. Rambaldo returns to the room with the new arrival just as Prunier is reading Magda's hand, saying she will fly away towards the sea in search of the sun and love, just like a swallow.

The company is lavish with their suggestions as to where the young Ruggero should spend his first evening in Paris - in the end they all agree they should go to Bullier's. When the guests have left, Magda decides to stay at home but then changes her mind. In the meanwhile, the two secret lovers Prunier and Lisette decide to have dinner out – wearing her mistress' clothes, the young girl



Maria Ines Ferraris, la prima Lisette. La Ferraris (1882-1971) esordì a Bologna (1908) in *Mignon* (Philine). Partecipò alle prime italiane della *Sposa venduta* (Esmeralda) di Smetana (Milano, Lirico, 1905), del *Segreto di Susanna* di Wolf-Ferrari (Roma, Teatro Costanzi, 1911) e del *Cavaliere della rosa* (Sofia) di Strauss (Milano, Teatro alla Scala, 1911).

leaves together with the poet. Magda returns and, dressed as a humble *grisette*, is almost unrecognizable, ready to set out on another adventure at Bullier's, just as she did in the past.

ACT TWO

At Bullier's. The restaurant is full of students, artists, flower-girls and *grisettes*. Ruggero is sitting at a small table and Magda joins him to escape the insistent wooing of the students. The two talk warm-heartedly before joining in a frantic waltz that sweeps away the entire room. Magda hides her true identity from the young man from the province, who is searching for eternal love, not just a mere adventure. Before long, the couple kiss. When Lisette enters the restaurant she recognizes her mistresses with a shock, but Prunier, whom Magda has warned, convinces her that she is mistaken. It is time for a toast, but Rambaldo suddenly appears at the top of the stairs as well, asking for an explanation – head-over heels in love, Magda leaves him and returns to Ruggero to start a new life.

ACT THREE

On the French Riviera. On a sunny terrace overlooking the Mediterranean, Magda and Ruggero are drinking tea, blissfully happy despite the fact they are about to run out of money. Ruggero has asked his family's permission to marry her and gives Magda an idyllic description of their future life together in the country, one of serenity and honesty. This outlook makes Magda more and more agitated - Ruggero knows nothing of her past and, above all, she is afraid she will feel imprisoned and suffocated by such a future life.

Prunier and Lisette come to visit her. Her former maid is also distraught - Prunier has tried to make an actress out of her, but her debut was a disaster and Magda more than happily gives her her old job back. Before leaving, Prunier tells her that Rambaldo has said she can return whenever she wishes; before taking his leave, he arranges his next meeting with the maid. Magda's lover arrives and triumphantly shows her the letter his mother has sent, expressing her happiness that her son has found a suitable wife – she will soon bless their joy. Magda realizes that she can never be Ruggero's wife or the wife of his children – that future is not for her. The young man bursts into tears and Magda leaves him for ever, accompanied by Lisette.

Handlung

ERSTER AKT

Ein sehr eleganter Salon im Hause Magdas in Paris, während des zweiten Imperiums. Der Dichter Prunier unterhält die Gäste mit Bemerkungen über die neueste Liebesmode. Doch das ganz im Leben stehende, schlagfertige Dienstmädchen Lisette macht sich über das sentimentale Gerede lustig. Abgesehen von der sensiblen und verträumten Magda scheint ohnehin keiner der Anwesenden den Dichter ernst zu nehmen. Prunier unterstreicht die Thesen mit seinem neuesten Lied: im Namen der Glückseligkeit weist die bescheidene Doretta den ihr vom König angebotenen Luxus zurück. Bald stimmt auch Magda ins Lied ein und trägt das Ende vor: Doretta lebt ihre Leidenschaft mit einem Studenten aus. Um Magdas sentimentalen Anflug zu verscheuchen, schenkt ihr der Bankier Rambaldo, ihr Geliebter, eine Kette. Aber Magda läßt sich nicht von ihren Ideen abbringen. Lisette kündigt neuen Besuch an: es ist Ruggero Lastouc, der Sohn eines Jugendfreundes von Rambaldo. Unterdessen erzählt Magda ihren Gästen von einem unschuldigen Flirt mit einem Studenten im Wirtshaus Bullier; sie hat diese flüchtige Jugendliebe nie vergessen können. Pruniers

Erwartungen sind ganz anderer Natur: er interessiert sich nur für raffinierte Damen, die seinen künstlerischen Ansprüchen gerecht werden. Just in dem Moment, als Rambaldo in Begleitung des neuen Gastes eintritt, liest Prunier Magda aus der Hand. Er prophezeit ihr, sie werde eines Tages auf der Suche nach Sonne und Liebe ans Meer ziehen, den Schwalben gleich.

Die Gesellschaft ereifert sich mit Ratschlägen, wie der junge Ruggero seinen ersten Abend in Paris verbringen soll: schließlich raten ihm alle einmütig zu einem Besuch bei besagtem Bullier. Als die Gäste aufbrechen, beschließt Magda zunächst, zu Hause zu bleiben. Doch dann verwirft sie den Plan wieder. In der Zwischenzeit fassen die heimlichen Geliebten Prunier und Lisette den Entschluß, zum Dinner auszugehen: Das Dienstmädchen schlüpft in die Kleider ihrer Herrin und verläßt das Haus am Arm des Dichters. Als bescheidene *Grisette* gekleidet, und daher kaum zu erkennen, tritt Magda wieder auf. Sie möchte noch einmal ein solches Abenteuer wie früher bei Bullier erleben.

ZWEITER AKT

Bei Bullier. Das Restaurant ist voller Studenten, Künstler, Blumenmädchen und *Grisettes*; um sich der aufdringlichen Studenten zu erwehren, nähert sich Magda Ruggero, der an einem kleinen Tischchen sitzt. Die beiden beginnen eine zarte Unterhaltung, ehe sie sich von einem schwungvollen Walzer mitreißen lassen, der durch den Saal fegt. Dem Provinzjüngling, der kein Abenteuer, sondern ewige Liebe sucht, verschweigt Magda ihre wahre Identität. Es kommt zum unausweichlichen Kuß zwischen den beiden. Lisette tritt ein. Verblüfft erkennt sie ihre Wirtin, doch der von Magda vorgewarnte Prunier macht ihr weis, es handele sich um eine banale Verwechslung. Als ein Toast ausgebracht werden soll, erscheint auch Rambaldo auf dem obersten Treppenabsatz und verlangt eine Erklärung: die verliebte Magda läßt ihn stehen und wirft sich Ruggero in die Arme, um eine neues Leben zu beginnen.

DRITTER AKT

An der Côte d'Azur. Auf einer sonnenbeschiene­nen Terasse mit Blick aufs Mittelmeer nippen Magda und Ruggero an ihrem Tee. Obwohl ihnen langsam das Geld ausgeht, sind sie glücklich. Ruggero hat seine Familie gebeten, in die Heirat einzuwilligen, und malt seiner Geliebten in den schillerndsten Farben ihre gemeinsame Zukunft auf dem Land aus. Doch diese Aussicht beunruhigt Magda zusehends: Ruggero kennt ihre Vergangenheit nicht. Und was sie besonders beängstigt, ist die Vorstellung von einem erdrückenden Beziehungsalltag.

Prunier und Lisette kommen zu Besuch. Auch das ehemalige Dienstmädchen ist unglücklich: Prunier hat versucht, eine Kabarettistin aus ihr zu machen, aber ihr Debut ist in einem Fiasco geendet. Magda nimmt sie gerne wieder in ihre Dienste. Bevor Prunier abgeht, verabredet er sich mit dem Dienstmädchen und teilt Magda mit, Rambaldo sei bereit, ihre Beziehung wieder aufzunehmen. Ruggero tritt auf und zeigt Magda voller Stolz den Brief seiner Mutter, die ihre Freude über die bevorstehende Hochzeit ausdrückt und dem jungen Paar eine reiche Kinderschar wünscht. Endlich begreift Magda, dass sie unmöglich Ruggeros Frau und die Mutter seiner Kinder sein kann: für eine solche Zukunft ist sie nicht geschaffen. Der Jüngling bricht in Tränen aus und Magda tritt – in Begleitung Lisettes – für immer aus seinem Leben.

Bibliografia

a cura di Michela Niccolai

Anche allo sguardo di un lettore distratto, la differenza qualitativa e quantitativa tra gli scritti dedicati a *Turandot* e quelli consacrati alla *Rondine*, l'opera più 'bistrattata' del Maestro toscano, non passa certo inosservata. Sfolgiando le pagine dell'esautiva bibliografia nel primo numero della rivista «Studi pucciniani»,¹ emanazione del Centro Studi GIACOMO PUCCINI di Lucca, si nota che solo diciassette titoli su millequattrocentottantacinque le sono riservati, principalmente articoli in riviste divulgative o in programmi di sala, oltre a qualche voce enciclopedica.

Per chiunque desideri avvicinarsi per la prima volta a quest'opera «ibrida»,² anche solo per conoscerne la trama, uno strumento assai interessante è il *The New Grove Book of Operas*, un volume prezioso e pratico tanto per il musicologo quanto per l'appassionato, pubblicato da Stanley Sadie come compendio a vasta diffusione del *New Grove Dictionary of Opera*. La statura della voce dedicata alla *Rondine* è garantita dalla firma di Julian Budden, che si sofferma peraltro anche sull'intricata questione delle tre versioni (vedi oltre).³

Sulla stessa linea anche il lemma di Norbert Christen sulle colonne della *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*,⁴ e il contributo di Eduardo Rescigno nel recente *Dizionario pucciniano*.⁵ L'autore prende in considerazione tutte le parole-chiave inerenti all'universo del compositore – «i cantanti, i personaggi, i direttori d'orchestra, gli scenografi, i librettisti...» – indicizzate in ordine alfabetico, mentre l'ultima parte del lavoro comprende delle schede abbastanza esaustive sulle dodici opere pucciniane elencate in ordine cronologico. Lo spazio affidato alla *Rondine* è tutt'altro che secondario. Rescigno lascia ampio margine alla trattazione delle fonti e alla descrizione delle diverse soluzioni proposte da Puccini per mettere a punto la partitura anche dopo la *première*. Un buon commento guida il lettore inesperto nel cuore del problema e permette di avere una buona conoscenza dell'opera prima di sedersi in teatro.

¹ VIRGILIO BERNARDONI, GABRIELLA BIAGI RAVENNI, MICHELE GIRARDI, ARTHUR GROOS, JÜRGEN MAEHDER, PETER ROSS e DIETER SCHICKLING, *Bibliografia degli scritti su Giacomo Puccini*, «Studi pucciniani» 1, 1998, pp. 127-222, e aggiornamenti successivi a cura di LINDA B. FAIRTILE (*Bibliografia degli scritti su Giacomo Puccini. Aggiornamenti 1997-1999*, «Studi pucciniani» 2, 2000, pp. 235-240). Si veda anche, della stessa autrice, *Giacomo Puccini: A Guide to Research*, New York, Garland, 1999 (sulla *Rondine* in particolare pp. 176-178).

² Si veda Mosco Carner, *infra*.

³ JULIAN BUDDEN, «La rondine», in *The New Grove Dictionary Book of Operas*, a cura di Stanley Sadie, London, MacMillan, 1992, rist. 1996, pp. 551-553. Dello stesso autore si veda anche la monografia, *Puccini. His Life and Works*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2002 (trad. di Gabriella Biagi Ravenni: *Puccini*, Roma, Carocci, 2005).

⁴ NORBERT CHRISTEN, *Giacomo Puccini: «La rondine»*, in *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, a cura di Carl Dahlhaus e Sieghart Döhring, 5, München-Zürich, Piper, 1994, pp. 124-126.

⁵ EDUARDO RESCIGNO, *Dizionario pucciniano*, Milano, Ricordi, 2004, pp. 459-466.

Sbrigato questo primo approccio enciclopedico, nella trattazione della bibliografia inerente *La rondine* vorremmo articolare il nostro discorso intorno a tre assi: la 'ri-valutazione' dell'opera nella critica musicologica, le tre partiture e la controversa 'terza versione' – andata in scena a Torino nel 1994 – e, per concludere, un accenno a due recenti analisi drammaturgiche della *Rondine* con esiti totalmente diversi.

I

Dopo aver ricevuto la proposta dal Karltheater di Vienna per comporre la musica di uno scenario d'operetta di Alfred Maria Willner (collaboratore di Lehár) e Heinz Reichert, Puccini si mostrò subito scettico e incaricò Giuseppe Adami di riformulare il lavoro senza i dialoghi parlati. Adami seppe leggere tra le righe della richiesta di Puccini, e gli presentò un libretto in versi nel genere della «commedia lirica», di cui il compositore rimase soddisfatto. William Ashbrook ha già chiarito come Puccini non avesse mai preso in considerazione l'idea di comporre un'operetta.⁶ Come afferma il compositore stesso: «Lasciali dire i nemici. Anche qui si dice che mi sono abbassato a far l'operetta come Leoncavallo!! Questo mai e poi mai. Poi, come lui, non mi riuscirebbe neppure a farlo a posta».⁷ Chiarito quindi il problema del 'genere', Puccini compose *La rondine* fra il 1914 e il 1916, e la *première* ebbe luogo al Théâtre de l'Opéra di Monte Carlo, diretto da Raoul Gunsbourg, il 27 marzo 1917. Il *cast* era di prim'ordine: Gilda Dalla Rizza, Magda, affiancata da Tito Schipa nel ruolo di Ruggero, dirigeva Gino Marinuzzi.

Il successo non tarda ad arrivare: la «première hirondelle de la saison fleurie», come afferma le «Journal de Monaco»; «l'indomani della prima, continua la lunga sequela di successi del compositore di punta di Casa Ricordi». *La rondine* e Casa Ricordi? Si tratta della sola opera teatrale di Puccini che non è pubblicata dall'abituale casa editrice milanese, ma dalla rivale Sonzogno, che aveva ripartito i diritti sulle rappresentazioni con la viennese Universal Edition: «Se Ricordi avesse accettato di dividere un'opera con un altro editore avrebbe creato un cattivo precedente, passibile d'essere esteso a mille altre circostanze, con nocumento per i suoi affari».⁸ Ma torniamo alla critica. La leggerezza dell'opera e la sua minuziosa orchestrazione erano state lodate, sulle colonne della «Nazione» da Giannotto Bastianelli, esponente di punta insieme a Fausto Torrefranca di quella nuova critica musicologica che si batteva per il «rinnovamento della tradizione italiana». Questa prospettiva 'nazionalista' vedeva di buon occhio le melodie semplici dell'opera pucciniana, usate in un flusso di reminiscenza, rispetto alle arditezze armoniche e timbriche che avevano 'colorato' le pagine della *Fanciulla del West* e che ricominceranno a caratterizzare *Il tritico* e *Turandot*.

Ancora una volta, spetta a Mosco Carner il primato di aver dedicato la giusta attenzione a quest'opera così delicata.⁹ Lo studioso espone con grande anticipo quelli che saranno in seguito i car-

⁶ WILLIAM ASHBROOK, *The Operas of Puccini*, Oxford, Oxford University Press, 1985 e Id., *La rondine*, in *The Puccini Companion*, a cura di William Weaver e Simonetta Puccini, New-York-London, Norton, 1994, pp. 244-264.

⁷ Carteggi pucciniani cit., p. 422 (lettera n. 636, datata 25 marzo 1914).

⁸ MICHELE GIRARDI, *Giacomo Puccini: l'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 1995, rist. aggiornata 2000 (trad. ingl.: *Puccini: His International Art*, Chicago, The University of Chicago Press, 2000, 2002²), p. 335. Puccini stesso del resto non era soddisfatto della clausola che prevedeva di spartire i diritti mondiali della sua opera.

⁹ MOSCO CARNER, *A Puccini Operetta. «La rondine»*, in Id., *Of Men and Music*, London, Williams, 1944, pp. 62-65 e Id., *Puccini. A Critical Biography*, London, Duckworth, 1958 (trad. di Luisa Pavolini: *Giacomo Puccini. Biografia critica*, Milano, Il Saggiatore, 1961, 1974³), pp. 566-572.

dini su cui si svilupperà la 'difesa' della *Rondine*, di cui sottolinea, oltre a una magistrale orchestrazione e a una limpidezza melodica dei temi, l'importanza dei ritmi di danza, qui impiegati da Puccini non solo come *couleur locale*, ma come sostanza stessa dell'opera. Le diverse danze, valzer in testa, emanano un richiamo semantico che permette di immergersi completamente in quel mondo scintillante e frivolo del Secondo Impero, e concorrono alla drammaturgia dell'opera. Carner segnala anche come novità il «carattere marionettistico dei personaggi», elemento che Puccini svilupperà l'anno seguente nel *Gianni Schicchi*. Dibattendo il suo dilemma tra sé e sé (se svelare o meno a Ruggero la sua 'vera' identità), Magda è accompagnata da accordi staccati, che dipingono una situazione 'leggera', più tipica di un'infatuazione adolescenziale che di una grande passione. Tuttavia, Carner rileva anche delle debolezze: in primo luogo il «carattere ibrido del libretto», che non permette una immedesimazione diretta dell'autore nei suoi personaggi, come era avvenuto nella *Bohème*. In secondo luogo, la mancata conclusione tragica, *conditio sine qua non* per stimolare la vena creativa più autentica di Puccini. Infine, l'equilibrio tra le due coppie, Magda-Ruggero e Lisette-Prunier, non sarebbe rispettato e Puccini avrebbe dovuto arricchire di spunti comici i dialoghi della seconda coppia.

L'inadeguatezza del libretto è segnalata anche da Leonardo Pinzauti, che, qualche anno dopo, pur affermando che Puccini riuscì a recuperare una concezione operistica del nuovo lavoro grazie al testo di Adami, non esita a definirlo «esilissimo».¹⁰ Il critico si sofferma anche sull'impiego delle musiche di danza, o meglio su quella «traduzione delle musiche alla moda, quelle che dalle *boîtes* risuonano nelle strade e nei salotti» e che Puccini impiega fornendo un magistrale esempio di ironia musicale, in linea con i più moderni mezzi espressivi europei. Tuttavia Pinzauti rileva una sorta di mancanza d'ispirazione, parla di un Puccini che compone contro voglia, «cercando qualche spunto da 'tenore' per un pubblico abituato ai romanzi rosa».

Rimanendo nell'ambito della danza si segnala anche il contributo di Elvidio Surian, che 'isola' il valzer da altri balli, come *fox-trot* o *one-step*, impiegati da Puccini nella *Rondine*.¹¹ L'intreccio delle melodie di valzer infatti», afferma l'autore, «contrassegna coerentemente i momenti e le situazioni di più marcato interesse erotico-sentimentale che caratterizzano in particolare i primi due atti dell'opera». Non limitandosi ad analizzare la sola 'drammaturgia del valzer' nell'opera pucciniana, Surian si spinge ad approfondire la funzione del valzer come «occasione di seduzione» nella letteratura e nell'opera dell'Ottocento, fornendo importanti spunti per nuove analisi.

Fedele d'Amico riconosce invece l'importanza di questa «opera sopra un'operetta»,¹² parafrasando il titolo del suo articolo, per quanto riguarda la svolta stilistica che Puccini intraprese dopo *La rondine*, opera-cardine che gli permise di affacciarsi sul *Trittico* e *Turandot*. Tuttavia il critico non è completamente convinto della riuscita di quest'esperienza. Certi elementi scopertamente 'sentimentali' restano «come fossili, anche se in pagine, in sé, di tutto rispetto», ma che non si lasciano assorbire dalla fluidità dell'opera. In conclusione quello che ne resta, e «cioè il novanta per cento della partitura, non è così», afferma perentorio d'Amico.

¹⁰ LEONARDO PINZAUTI, *Puccini: una vita*, Firenze, Vallecchi, 1974.

¹¹ ELVIDIO SURIAN, *Valzer: la conquista di un paradigma espressivo (da Weber a Puccini)*, in *La rondine*, Venezia, Teatro La Fenice, 1983, pp. 431-446 (p.d.s.).

¹² FEDELE D'AMICO, *Un'opera sopra un'operetta*, in *La rondine*, Venezia, Teatro La Fenice, 1973, pp. 265-175 (p.d.s.); rist. ampliato *L'operetta in un'opera in La rondine*, Venezia, Teatro La Fenice, 1983 cit., pp. 413-427 e in Id. *L'albero del bene e del male. Naturalismo e decadentismo in Puccini*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2000, pp. 127-140.



Il musicista a Monte Carlo con i primi esecutori della *Rondine*. Da sinistra: Gino Marinuzzi (il direttore d'orchestra), Francesco Dominici (Prunier), Ines Maria Ferraris (Lisette), Puccini, Gilda Dalla Rizza (Magda), Tito Schipa (Ruggero).

La monografia che fornisce uno dei principali apporti storici e analitici al 'caso-Rondine' è quella di Michele Girardi.¹³ Nel capitolo intitolato sintomaticamente *Una guerra da operetta*, lo studioso veneziano approfondisce da un lato i retroscena storici della genesi e dall'altro analizza la partitura, conferendo particolare importanza alla mancanza di fonti letterarie che hanno portato al libretto di Willner in seguito rielaborato da Adami. Girardi illustra non solo il modello che appare il più evidente, *La traviata* verdiana, ma prende in considerazione anche esempi transalpini come la Straussiana *Fledermaus*, e la meno celebre *Sapho* di Massenet. È proprio all'influenza di *Sapho* nei confronti della *Rondine* che Girardi dedica un intero paragrafo che apre nuove interpretazioni dell'opera pucciniana. La *pièce* di Adami si avvicina a quella realizzata da Cain e Ber-

¹³ GIRARDI, *Giacomo Puccini* cit. Lo studioso dedica un paragrafo all'analisi delle tre versioni dell'opera (*Tra sentimento e denari*, pp. 356-365), per dimostrare che *La rondine* nella prima versione risponde con originalità maggiore all'impianto «metateatrale» dell'opera.

nède per la musica di Massenet non soltanto per la distribuzione dei personaggi, ma soprattutto per l'importanza dell'ambiente, che esprime la languida malinconia che caratterizza la vita di Magda, non troppo lontana dalla 'cugina' francese Fanny. Allo stesso modo con cui Puccini impiega *fox-trot* o *one-step*, Massenet utilizza dei «faux rythmes tziganes» che introducono il pubblico in questa atmosfera illusoria dell'infatuazione della protagonista.

Alla presenza della *Ville lumière* nelle opere di Puccini, che oltre alla *Rondine* si estende alla *Bohème* e al *Tabarro*, è dedicato un articolo di Marie Françoise Vieuilli, pubblicato nella prima edizione dell'«Avant-Scène Opéra» dedicato alla *Bohème*.¹⁴

II

Tappa obbligata per farsi strada nelle tre versioni della *Rondine* è l'imponente catalogo delle opere di Puccini realizzato da Dieter Schickling (2003).¹⁵ Il primo dato che salta all'occhio è la mancanza dell'autografo della partitura, la cui collocazione attuale non è nota, che sarebbe stato utile per comprendere tutti i cambiamenti effettuati già l'anno seguente la sua creazione (1918). Il materiale su cui oggi possiamo appoggiarci, nel tentativo di ricostruire le diverse versioni dell'opera, è dunque costituito essenzialmente da riduzioni per canto e pianoforte. Nel commento di Schickling risultano evidenti i cambiamenti che Puccini ha operato nella partitura per far infine 'volare' la sua *Rondine*.

Già per Puccini il problema principale consisteva nel finale: la mancanza di tragicità, in seguito enfatizzata da Carner, andava risolta. Il compositore riprese quindi a lavorare sull'opera attuando qualche cambiamento: Prunier passa da tenore a baritono, la parte di Lisette subisce qualche piccolo ritocco e, nell'atto primo, Ruggero acquista un importante assolo «Parigi! è la città dei desideri». Le modifiche più importanti concernono l'atto terzo: prima di recarsi all'ufficio postale, Ruggero offre a Magda una fede nuziale; l'episodio dell'arrivo di Lisette e Prunier è più breve e si fa solo cenno all'insuccesso di quest'ultima come cantante a Nizza; infine, dopo la lettura della lettera della madre di Ruggero, Prunier rientra in scena e convince Magda ad abbandonare il giovane, lasciandogli qualche riga di congedo e l'anello nuziale. In questa versione l'opera fu data il 10 aprile 1920 al Teatro Massimo di Palermo e, con qualche ritocco ulteriore, alla Volksoper di Vienna, il 9 ottobre dello stesso anno.

Subito dopo, mentre si dedicava alla composizione di *Turandot*, Puccini riprese ancora in mano la «commedia lirica», ancora insoddisfatto dell'atto conclusivo. Nella terza versione, mai andata in scena durante la vita dell'autore, Prunier riprende il suo ruolo di tenore e l'assolo di Ruggero viene tagliato. Nell'atto terzo viene introdotta una nuova scena, quella delle tre *vendeuses* che propongono alla coppia nuovi vestiti alla moda, confezionati da un famoso stilista. L'episodio ha il compito di attirare l'attenzione sui famosi 'denari', che appunto mancano! I due amanti, trasferitisi in Costa azzurra, non possono permettersi abiti costosi, e Magda deve iniziare ad abituarsi all'idea che il suo tenore sociale è regredito. Proprio su quest'ultimo punto fa leva Rambaldo che,

¹⁴ MARIE-FRANÇOISE VIEUILLI, *Le Paris de Puccini*, in *Giacomo Puccini: «La bohème»*, «L'Avant-Scène Opéra», n. 20, 1979 (1994², 2007³), pp. 12-17.

¹⁵ DIETER SCHICKLING, *Giacomo Puccini. Catalogue of the Works*, Kassel, Bärenreiter, 2003. Per la romanza di Ruggero aggiunta nell'atto primo (seconda versione) e per il quartetto dell'atto secondo si veda anche MICHAEL KAYE, *The Unknown Puccini. An Historical Perspective on the Songs, Including Little-Known Music from «Edgar» and «La rondine» with Complete Music for Voice and Piano*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1987.

raggiunta l'ex amante in riviera, nel tentativo di convincerla a partire con lui per Parigi, le promette una vita agiata e bei vestiti, e riparte lasciandole un portafoglio ben guarnito di soldi con una rondine bianca in campo nero. Ruggero inoltre rientra dalla posta non con una lettera della madre, ma con un dispaccio anonimo che svela la relazione precedente di Magda e sbugiarda la bella parigina. Quando il giovane nota il portafoglio sul tavolo, la sua gelosia si scatena: getta le banconote in faccia alla donna e fugge. La scena si chiude pateticamente: Magda piange e, sostenuta da Lisette, si allontana per tornare alla vita di un tempo. Certo un finale ben diverso da quello della prima versione in cui Magda, guarita dall'illusione dell'amore per Ruggero, abbandona l'amante ritornando alla sua vita di sempre.

Si deve a Alfredo Mandelli, il critico che si è maggiormente occupato della questione delle tre versioni della *Rondine*, se, nel panorama italiano degli anni Settanta è stata sollevata la questione dell'inadeguata presenza nei teatri di quest'opera. In uno dei suoi primi articoli sulla questione, egli sottolinea come nel 1944 alla Scala di Milano, in occasione del ventennale della morte del Maestro, Carlo Gatti avesse programmato l'esecuzione di tutte le opere pucciniane salvo *La rondine*, considerata meno interessante.¹⁶ Le tre versioni dell'opera sono oggetto di un altro articolo di Mandelli, che si conclude con un'analisi della terza versione dell'atto terzo e con la riproduzione delle sei pagine di spartito in cui Ruggero abbandona Magda con disprezzo.¹⁷ Il critico considera questa terza versione come la più logica e propone quindi di reintegrare le pagine mancanti, o di riorchestrarle o accompagnandole al pianoforte a mo' di sinopia. Entrambe queste proposte sono state realizzate: l'esecuzione delle pagine 'incriminate' è stata presentata nel 1987 al Teatro Comunale di Bologna, mentre la versione 'riorchestrata', a cura di Lorenzo Ferrero, è stata eseguita al Teatro Regio di Torino nel 1994. Il volume di sala redatto per l'occasione si apre con la trama dell'opera riscritta *ex-novo* da Mandelli, che descrive il nuovo finale. Merita attenzione il testo di Lorenzo Ferrero, che spiega il lavoro svolto.¹⁸ Ricostruire questa partitura presenta due problemi sostanziali: da un lato ci sono parti da recuperare dalla seconda versione dell'opera, dall'altro ci sono parti da strumentare *ex novo*. Ricordiamo che il vero cambiamento del finale della *Rondine* non è musicale, ma drammaturgico. Il criterio quindi applicato da Ferrero è quello di «toccare il meno possibile» le pagine pucciniane.

III

Prima di concludere, vorremmo soffermarci su due recenti analisi che mostrano, in senso opposto, come l'opera di Puccini sia ancora attuale e susciti nuove, ma non sempre interessanti proposte di lettura. Michele Bianchi dedica alla *Rondine* (2001) un paragrafo dal titolo è emblematico: *La noia o La rondine*.¹⁹ Lunghi dal considerare questo sentimento come la molla che spinge l'azione del personaggio principale, Bianchi, in una prospettiva che potremmo definire post-freudiana, scava troppo nella psicologia del compositore arrivando ad affermare che il fallimento della *Ron-*

¹⁶ ALFREDO MANDELLI, *Il caso «La Rondine»*, «Rassegna musicale Curci», XXIV/1, marzo 1971, pp. 12-20: è il primo di una serie di articoli in cui il critico rielabora i medesimi argomenti.

¹⁷ ID., *Meno sentimento e più denari, sei pagine per «La rondine»*, «Rassegna Musicale Curci», XXVIII, n. 1, aprile 1975, pp. 15-21 (rist. in versione ampliata «Le rondini sono tre, l'enigma è uno», ovvero: le versioni e i «casi» della «Rondine», in *La rondine*, Venezia, Teatro La Fenice, 1983 cit., pp. 418-427 e *Non solo valzer: tango, fox, ragtime, meno sentimento e più denari dalla terza «Rondine»*, in *La rondine*, Torino, Teatro Regio, 1994, pp. 102-120; p.d.s.).

¹⁸ LORENZO FERRERO, *Il caso rondine*, in *La rondine*, Torino cit., pp. 138-141.

¹⁹ MICHELE BIANCHI, *La poetica di Giacomo Puccini: sull'arte e nell'arte di un drammaturgo*, Pisa, ETS, 2001.



Lorenzo Sonzogno (1877-1920).



Tito Ricordi (1865-1933), in una foto con dedica a Puccini, datata 9 gennaio 1911. Successe al padre Giulio (1912) nella direzione dell'azienda di famiglia, che tenne sino alle dimissioni (1919). Fu anche regista lirico.

dine è dovuto ad uno ‘scollamento’ tra la vita pubblica e quella privata di Puccini, costretto a presentarsi costantemente dietro una sorta di ‘maschera’. Tale giudizio sembra un po’ troppo pervaso da un perbenismo dilagante, che spinge Bianchi a considerare Magda una donna frustrata per l’impossibilità di portare a buon fine un prospero matrimonio, che la salverebbe dalla sua vita ‘peccaminosa’. Una visione non troppo lungimirante ch’è cifra dell’intero volume.

Di tutto altro respiro invece appare l’analisi condotta da Guido Paduano.²⁰ Lo studioso parte dalle somiglianze e delle differenze tra il testo dell’opera pucciniana e quello della *Traviata* di Verdi. Il punto in comune tra le due opere, oltre alla somiglianza della trama, consiste essenzialmente nel conflitto tra *eros* e morale borghese e, seguendo questa teoria, Paduano sostiene la maggior modernità della prima versione rispetto agli altri due ‘rimaneggiamenti’. Un posto di primo piano spetta all’importanza del denaro per il personaggio femminile, e l’autore non lesina a sottoporci una descrizione minuziosa degli elementi librettistici che testimoniano della ricchezza e del lusso. Ma il momento culminante di questo testo è l’analisi della dimensione onirica di Magda, il cui scontro improvviso con la realtà scatenerà lo scioglimento del dramma.

Qual è dunque la ‘vera’ *Rondine*? Quale versione Puccini avrebbe ancora fatto eseguire se non si fosse spento nel 1924? Sappiamo per certo che Puccini preferì ritornare alla concezione originaria, in cui Magda, risvegliatasi dall’illusione di un vero amore con Ruggero, se ne va abbandonandolo. La tesi di Mandelli, invece, si basa sul fatto che in questa prima versione Magda è troppo saggia per essere credibile e Ruggero troppo sciocco per non essersi accorto di nulla fino alla fine dell’opera. Tuttavia, quanto a cambiamenti repentini e poco motivati psicologicamente, anche la terza versione non è da meno: basta una lettera anonima per scatenare l’ira di Ruggero e, alla fine, Magda, riparte con qualche lacrima in più per tornare a una vita che forse non era così triste.

I critici, come abbiamo visto, sottolineano questa mancanza di tragicità alla fine dell’opera, come se Puccini avesse dovuto continuare obbligatoriamente sulla stessa linea di sempre. Noi crediamo invece che, da compositore moderno qual era, abbia voluto sperimentare nella sua «commedia lirica» nuove modalità teatrali, più vicine ai fermenti del teatro di prosa. Magda prende coscienza *da sola* che il suo amore con Ruggero forse non è così importante da giustificare un radicale cambio di vita, e questo atto individuale la avvicina alla protagonista della *Donna del mare* di Ibsen. L’atmosfera dell’opera, interamente caratterizzata da *finesse, nuance e souplesse*, con le parole di Puccini stesso, rimandano anche a quel mondo borghese tardo-ottocentesco dipinto così bene da Giacosa nella *pièce* teatrale *Come le foglie*, in cui i personaggi si muovono delicatamente tra illusione e disillusione per dimenticare la banalità della loro vuota esistenza quotidiana. In questo senso quindi la prima versione della *Rondine* ci sembra la più appropriata perché la più in linea con l’esigenza di modernità sentita dal compositore. Nella drammaturgia della prima versione, specialmente nel controverso finale, è evidente la ‘noia’ di Magda, sentimento che l’aveva spinto a crearsi l’illusione di un amore con la A maiuscola: con il suo ritorno alla realtà, in maniera patetica e senza toni forti, Puccini mostra sulla scena di saper creare un *dramma* a partire dai sentimenti più banali della società borghese.

²⁰ GUIDO PADUANO, «Come è difficile esser felici». *Amore e amori nel teatro di Puccini*, Pisa, ETS, 2004, pp. 127-142.



Giacomo Puccini
1915

Giacomo Puccini. Questo ritratto compare come antiporta nello spartito *Sonzogno*.

Online

a cura di Roberto Campanella

Voli pindarici

Festosa annunciatrice della primavera, ignara vittima della cattiveria umana, simbolo di libertà e, al tempo stesso, di attaccamento al nido familiare, di impulso irrefrenabile di migrare ma anche, immancabilmente, di tornare, la rondine è un *topos* diffuso nella nostra cultura: dalle manifestazioni artistico-letterarie più elevate agli ambiti minori o popolari. Per fare solo qualche esempio, tratto dalla produzione poetica di casa nostra, la citazione iniziale non può che essere quella petrarchesca dal sonetto «Zefiro torna», nel quale lo strazio del poeta per la morte di Laura si accentua con il ritorno della primavera, annunciato anche dal verso delle rondini («garrir Progne»), indicate col nome della loro mitica progenitrice. Il contrasto tra gli uccelli migratori e l'Io lirico domina, se pur con toni ovviamente diversi, in una ballata romantica di Tommaso Grossi – si perdoni il 'volo' plurisecolare – all'epoca molto famosa, *La rondinella*, in cui la «pellegrina» trasvolatrice del libero cielo suscita quasi un sentimento di invidia in chi, invece, è costretto a vivere chiuso in un'opprimente prigione, giunto ormai alla fine del suo viaggio senza ritorno. Altre famose rondini si annoverano, ad esempio, nell'arcinota lirica pascoliana *X agosto* – come simbolo di martirio – e nella poesia di Saba *A mia moglie*, in cui la consorte Lina è assimilata a una 'rondine' dalle «movenze leggere», venuta ad annunciare «un'altra primavera» d'amore senza più ripartire. Ma l'immagine analogica della rondine ricorre anche nel repertorio della canzone: se in *Non ti scordar di me*, famosa negli anni Trenta, Beniamino Gigli piangeva la partenza della donna amata – anomala «piccola rondine» che lo aveva lasciato per sempre, contravvenendo al normale comportamento delle alate migranti –, Domenico Modugno qualche decennio dopo con *Liberò* (Festival di Sanremo, 1960) affermava a voce spiegata – siamo all'epoca degli 'urlatori' – il bisogno di affrancarsi da ogni vincolo, paragonandosi ad una «rondine che non vuol tornar al nido».

Migratrice è anche, metaforicamente, l'eroina dell'opera pucciniana che, in base alla profezia di Prunier, s'illude di poter trovare «oltre il mare» il vero amore, ma alla fine, obbedendo quasi a un istinto (o vittima del livore perbenista, a seconda del finale adottato), è costretta a tornare là da dove era partita, nel suo mondo, all'apparenza felice, di *cocotte*: in ogni caso l'analogia con la rondine rientra negli schemi di una collaudata tradizione letteraria e non solo. Un soggetto, dunque, forse di per sé non esaltante, quanto ad originalità (anche per certe sue somiglianze rispetto alla *Traviata* e alla *Fledermaus*). Tuttavia se consideriamo la partitura nel suo complesso, ci rendiamo conto che la musica di Puccini costituisce un incalcolabile 'valore aggiunto' al libretto, in grado di dar vita ad un'opera di grande raffinatezza espressiva, ingiustamente accantonata in base a valutazioni a dir poco superficiali, ma oggi, per fortuna, scelta come protagonista della serata inaugurale dell'attuale stagione lirica del Teatro La Fenice. Di tutto questo e d'altro, riguardo al primo titolo in cartellone, ci informa la rete.

Apriamo proprio con alcune pagine che testimoniano del rinnovato interesse per *La rondine* da parte delle istituzioni musicali in questi ultimi anni. L'opera (in un nuovo allestimento) era fra i titoli del Festival pucciniano di Torre del Lago del 2007: si veda il manifesto relativo sul sito del



L'Opera di Monte Carlo, che ospitò la prima rappresentazione assoluta della *Rondine*. Edificato su progetto di Charles Garnier (l'architetto dell'Opéra di Parigi), il teatro fu inaugurato nel 1879. Sotto la direzione (1893-1951) di Raoul Gunsbourg (1859-1955), conobbe una stagione gloriosa, ospitando, tra le altre, le prime di varie opere di Massenet (*Amadis*, *Le jongleur de Notre-Dame*, *Chérubin*, *Don Quichotte*, *Roma*), di *Pénélope* di Fauré, dei *Troyens* di Berlioz (prima esecuzione scenica), dell'*Enfant et les sortilèges* di Ravel.

Comitato per le Celebrazioni Pucciniane,¹ oltre alla presentazione dello spettacolo sul sito ufficiale del festival.² Sul virtuale *Sole24ORE* si legge la relativa recensione di Valeria Ronzani, apparsa il 17 agosto 2007, corredata da una galleria fotografica: nella rappresentazione spiccavano le doti vocali e sceniche di Svetla Vassileva e degli altri interpreti principali. Anche la Ronzani lamenta la scarsa considerazione riservata da critici poco attenti a quest'opera, che – vedi caso – Victor De Sabata considerava «la più elegante, la più raffinata partitura di Puccini».³

In un'altra recensione allo spettacolo di Torre del Lago, offerta da *Bellini News*, si loda l'eccellente prova del direttore musicale Alberto Veronesi (figlio – si informa – dell'ex ministro della Sanità), mentre si prendono le distanze dalla messinscena di Lorenzo Amato (anch'egli nato da tanto padre, noto personaggio della politica). Nell'articolo, tra l'altro, ci si interroga sull'opportunità della scelta di proporre un finale diverso da quello tradizionale.⁴ Qualche chiarimento in proposito è presente su *Operaclick*, che dà qualche ragguaglio sulle tre 'edizioni' firmate dallo stesso autore e sulle varie 'versioni' postume, nate da esigenze tutt'altro che filologiche, tra cui quella rappresentata sulle rive del Massaciuccoli (la quarta).⁵

Sull'operazione, alquanto discutibile, compiuta dai responsabili del Festival pucciniano e più in generale sulla problematica relativa alle diverse versioni dell'opera, si trovano autorevoli precisazioni sulle pagine del *Bollettino* del *Centro Studi GIACOMO PUCCINI* (annate: 1997-1998, e 2007)⁶ e all'interno della sezione dedicata alle opere teatrali, da cui un *link* interno rimanda ad estratti dalle lettere del compositore riguardanti gli alterni destini da cui fu segnato questo lavoro, dopo la prima assoluta di Monte Carlo.⁷

Al *Gala Strauss Plus* – un concerto del gennaio 2007, in cui Antonio Pappano, sul podio dell'Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia, ha eseguito, accanto a *Valzer* e *Polke*, lo spumeggiante atto secondo della *Rondine* – è dedicata la recensione di Patrizia Vallone, curatrice della rubrica virtuale *Gli appuntamenti con lo spettacolo*: in essa ancora una volta si sottolinea «la straordinaria eleganza delle melodie e la preziosa strumentazione» di un'opera generalmente bollata come 'minore'.⁸

Sul sito del *San Francisco Opera* si può leggere la presentazione della recente *Rondine*, la cui *première* è andata in scena il 12 novembre 2007 con la partecipazione di Angela Gheorghiu, tra le interpreti più acclamate nel ruolo di Magda: un breve *videoclip* consente qualche assaggio dello spettacolo.⁹ Alcune recensioni al riguardo sono disponibili, con foto, su *Music Web*¹⁰ e su *Sfist*, che offre anche un video mutuato dal portale *You Tube* in cui il soprano rumeno canta, nel corso di un *recital*, «Chi il bel sogno di Doretta». ¹¹ Molti altri video riguardanti la celebre aria proposta in svariate interpretazioni, sono disponibili sul citato portale.¹² Riguardo alla Gheorghiu e

¹ http://www.comitatopuccini.it/mcms/docs/1-MANIFESTO_53_FESTIVAL_PUCCINI.pdf.

² http://www.puccinifestival.it/ita/menu1_articoli.asp?idsezmenu=1&idartmenu=114.

³ [http://www.ilsole24ore.com/art/SoleOnLine4/Tempo libero e Culturale/2007/08/puccini-torre-lago.shtml?uid=db8af4b0-4bde-11dc-ba23-0000e251029&ctype=Libero](http://www.ilsole24ore.com/art/SoleOnLine4/Tempo%20libero%20e%20Cultura/2007/08/puccini-torre-lago.shtml?uid=db8af4b0-4bde-11dc-ba23-0000e251029&ctype=Libero).

⁴ <http://www.bellininews.it/articoli/Rondine.htm>.

⁵ <http://www.operaclick.com/comunicati/20070809torre02.php>.

⁶ <http://www.puccini.it/bollettino/finoa198.htm> e <http://www.puccini.it/bollettino/dicono.htm>.

⁷ <http://www.puccini.it/scientifica/ctopere.htm>, <http://www.puccini.it/cataloghi/rondlet.htm> e [http://www.puccini.it/cataloghi/Le lettere di Puccini sulla Rondine dopo la prima.pdf](http://www.puccini.it/cataloghi/Le%20lettere%20di%20Puccini%20sulla%20Rondine%20dopo%20la%20prima.pdf).

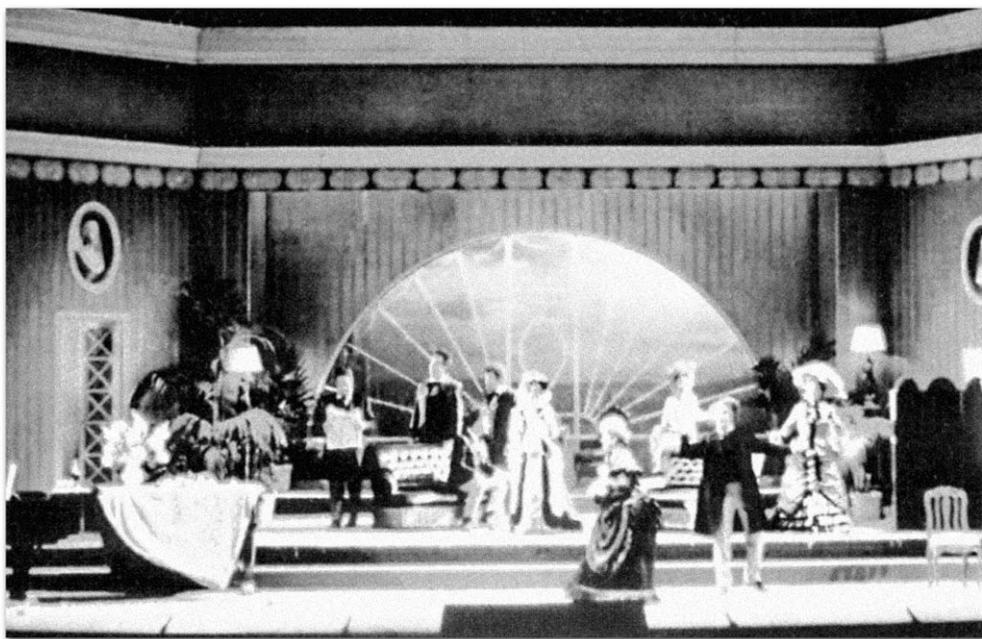
⁸ <http://romaspettacoli.blog.excite.it/archive/day/20061222>.

⁹ <http://www.sfoera.com/opera.asp?o=255>.

¹⁰ <http://www.musicweb-international.com/sandh/2007/Jul-Dec07/rondine1211.htm>.

¹¹ http://sfist.com/2007/11/12/touched_by_an_a.php.

¹² http://it.youtube.com/results?search_query=la+rondine&search=Cerca.



La rondine al Teatro Regio di Torino, 1994; regia di Giorgio Gallione, scene e costumi di Karl Lagerfeld. È la prima rappresentazione assoluta della terza versione dell'atto terzo, «nella revisione e orchestrazione delle parti mancanti a cura di Lorenzo Ferrero» (cfr. MARIO MORINI, NANDI OSTALI, PIERO OSTALI JR., *Casa Musicale Sonzogno, Cronologie, saggi e testimonianze*, II, Milano, Sonzogno, 1995, pp. 682-683).

a meno recenti rappresentazioni della *Rondine* (svoltesi a Utah, a Londra e altrove), troviamo (in inglese) alcuni articoli su *BNET*.¹³

Sul sito del *Dallas Opera* troviamo la presentazione di una produzione realizzata all'inizio del 2007,¹⁴ mentre il sito dell'*Orchestra Sinfonica «Giuseppe Verdi» di Milano* informa di un'esecuzione in forma di concerto della *Rondine* con allegata locandina (luglio 2007), avvenuta nel corso della manifestazione *Yale a Milano* (interpreti, studenti della Yale School of Music).¹⁵ Ne riferisce anche *Sistema Italia*.¹⁶ Su *Liveguide.com.au* possiamo avere qualche informazione su un'altra esecuzione dell'opera in forma di concerto, avvenuta a Sidney sotto la direzione di Gianluigi Gelmetti (settembre 2006).¹⁷ La recensione a una produzione della Royal Opera House di Londra andata in scena nel maggio 2002 si legge sulla rivista virtuale *The Independent*.¹⁸ Una recensione in italiano alla stessa produzione londinese è disponibile sul *Giornale della Musica*.¹⁹ Al-

¹³ <http://findarticles.com/p/search?qt=la+rondine&qf=all&qta=1&ctb=art&cx=0&cy=0>.

¹⁴ <http://www.dallasopera.org/news/07LaRondine.pdf>.

¹⁵ http://www.orchestrasinfonica.milano.it/italian/dettaglio_evento.php?tipoRicerca=s&eventoID=124.

¹⁶ <http://www.sistemitalia.gr/?articleid=1936>.

¹⁷ <http://www.sydneyphilharmonic.com/page.asp?p=711>. [http://www.liveguide.com.au/liveguide_le_view.cfm?gelmetti conducts puccini's la rondine&event_id=429475](http://www.liveguide.com.au/liveguide_le_view.cfm?gelmetti%20conducts%20puccini%27s%20la%20rondine&event_id=429475).

¹⁸ <http://arts.independent.co.uk/music/reviews/article188082.ece>.

¹⁹ <http://www.giornaledellamusica.it/rol/scheda.php?id=921&cl=1>.

cune foto di scena, che mostrano José Cura nei panni di Ruggero (edizione del Teatro Regio di Torino, 1994), sono presenti sul sito del tenore argentino.²⁰

Come sempre, va consultato l'archivio storico del Teatro La Fenice – ad esempio compilando il modulo di ricerca relativo agli «Eventi» – per ottenere informazioni e locandine riguardanti le passate rappresentazioni dell'opera: da quelle del 1925 (a solenne commemorazione del Maestro da poco scomparso) fino alla produzione del 1983.²¹ Varie edizioni discografiche della *Rondine*, datate a partire dagli anni Trenta, vengono presentate su *Opernaufnahmen*.²²

Per una sintesi della trama si consulti, sul sito *Del teatro*, l'esauriente voce del *Dizionario dell'Opera*, che ne ripercorre i principali aspetti e problemi, con particolare riguardo alla genesi, ai finali e all'incerta fortuna.²³ Analoghe voci sull'opera sono consultabili sulle varie edizioni della internazionale enciclopedia *Wikipedia*: tra quelle nelle principali lingue europee si segnalano l'inglese, che riporta qualche notizia biografica sui creatori dei ruoli principali, e la spagnola, che offre qualche notizia sulla fonte del libretto di Adami e la *première*, accompagnata da un *link* che conduce ad una breve nota discografica e al testo bilingue del libretto (italiano-spagnolo).²⁴ Un'ampia sintesi in inglese, preceduta da informazioni sulla prima assoluta e i ruoli vocali, è disponibile su *Opera Glass*.²⁵ Della genesi e della trama si occupa brevemente (sempre in inglese) anche una pagina del sito di promozione turistica *Land of Puccini*, che offre in più qualche ragguaglio sulla vita e le opere del Maestro.²⁶ In spagnolo, il sito di *Beethoven Radioemisoras* contiene informazioni sulla genesi e la prima, oltre ad un riassunto.²⁷

Una rapida analisi in italiano dell'opera è proposta su *Yahoo! Answers* da un utente – che lancia sul *blog* la domanda «Quanti di voi conoscono l'opera lirica *La rondine* di Puccini?» – rispolverando, però, qualche luogo comune.²⁸ Tra le pagine di un altro *blog*, denominato *Tea at Trianon*, troviamo, in inglese, un moralistico commento (curato da una nostalgica ammiratrice della 'regina-martire' Maria Antonietta di Francia), insieme alla riproduzione della locandina della prima assoluta italiana.²⁹

Passando alla figura del compositore, ancora oggi il più rappresentato al mondo e oggetto d'un crescente fervore di interessi ed attività, segnaliamo innanzi tutto il già citato *Centro Studi GIACOMO PUCCINI* di Lucca che, fondato nel 1996, si è ormai imposto come il punto di riferimento a livello mondiale per appassionati e studiosi dell'arte del Maestro. Il relativo portale bilingue (in versione italiana e inglese – quest'ultima in fase di preparazione), a cura di Michele Girardi e Simonetta Bigongiari, è introdotto da una pagina di presentazione contenente, accanto all'immagine della sede del Centro, le ultime segnalazioni dal Bollettino, fra cui spicca la notizia dell'appena costituita Edizione Nazionale delle Opere di Giacomo Puccini, prestigioso riconoscimento all'arte di un grande italiano;³⁰ in calce, un *link* permette di ascoltare una storica registrazione della vo-

²⁰ <http://jcuraphotos.homestead.com/LaRondine.html>.

²¹ <http://www.archiviositorialafenice.org/fenice/GladReq/index.jsp>.

²² http://www.esdf-opera.de/komponisten/puccini/la_rondine/la_rondine_1950-1959.htm.

²³ http://www.delteatro.it/dizionario_dell_opera/r/rondine_la.php.

²⁴ http://it.wikipedia.org/wiki/La_rondine, http://de.wikipedia.org/wiki/La_rondine, http://en.wikipedia.org/wiki/La_rondine e http://es.wikipedia.org/wiki/La_rondine.

²⁵ <http://opera.stanford.edu/Puccini/LaRondine/main.html>.

²⁶ <http://www.terradipuccini.com/braille/eng/articoli.asp?idcat=1&idsez=15&idart=43>.

²⁷ http://www.radiobeethoven.cl/programacion/programas/Operas/rondine_act.html.

²⁸ <http://it.answers.yahoo.com/question/index?qid=20070723110337AABCQgX>.

²⁹ <http://teaattrianon.blogspot.com/2007/08/puccinis-la-rondine.html>.

³⁰ http://www.puccini.it/bollettino/20070911_schermo.pdf e <http://www.puccini.it/bollettino/dicono.htm>.

ce del grande lucchese, che si congeda dagli Stati Uniti dopo una fortunata *tournee*.³¹ Cliccando su «italiano», si accede alla pagina dell'indice recante i titoli delle varie sezioni di questo portale, pagina che si caratterizza per l'elegante veste grafica e l'agevole consultazione.³² Dopo alcune pagine di «presentazione», troviamo quelle relative a «Progetti e iniziative» (ricerche e riordino dell'epistolario presto interamente digitalizzato; ricerca delle fonti dei libretti, anch'essi in fase di riconversione digitale, e studio comparato delle loro diverse stesure; edizione di una collana di *mises en scène*; il progetto *Puccini nel Novecento*, occasione di approfondimento su molteplici aspetti del suo teatro musicale). Seguono altre sezioni: «convegni», «pubblicazioni» (la rivista «Studi pucciniani», programmi di sala, saggi critici e altro), «biblioteca» (il catalogo dei testi conservati nella sede del Centro e presso il Teatro del Giglio), «Pucciniana» (le rappresentazioni delle opere nel mondo, alcuni siti specifici o correlati, una serie di itinerari attraverso i luoghi pucciniani con informazioni e foto) e «Bollettino» (la rassegna periodica di notizie riguardanti il Centro e Puccini in genere). Spulciando tra le annate del Bollettino ci si imbatte in *scoop* a volte curiosi così come sono stati riferiti dagli organi di stampa, ma non di rado provvisti di ampio commento: il ritrovamento del passaporto del Maestro, nonché di un filmato inedito con scene di vita casalinga (2000); un altro ritrovamento, quello della cantata *I figli d'Italia bella*, composta a soli diciassette anni (2003); la rappresentazione a Tokyo di un'opera che dovrebbe essere il seguito della *Butterfly* (2004); notizie sul figlio segreto di Puccini (2007). E si potrebbe continuare. Curiosità a parte, la sezione più importante contiene una ricca monografia sul musicista, comprendente un'articolata biografia, il catalogo delle opere (tra cui anche le composizioni rare o inedite), corredato da precise informazioni, saggi, recensioni e altro materiale documentario. Per quanto concerne le opere teatrali, viene fornito il libretto, insieme al testo della fonte letteraria, e spesso anche la partitura per orchestra e/o ridotta.³³

Sintesi delle opere, indicazione dei ruoli e relativi libretti sono disponibili, inoltre, su *Allaboutopera.com*,³⁴ mentre nell'audioteca della biblioteca virtuale *Liberliber*, dopo una breve biografia, è possibile l'ascolto in MP3 di storiche incisioni delle opere principali.³⁵ Merita una visita anche il sito *Opera Liber*,³⁶ che esibisce un notevole *pedigree* (essendo frutto di progetti di ricerca universitari) e propone, fra l'altro, i cataloghi più attendibili di librettisti che lavorarono anche al servizio di Puccini, come Ferdinando Fontana, Giuseppe Giacosa, Luigi Illica, ai quali sono collegati i relativi libretti, sia stampabili in edizioni diplomatiche, sia interrogabili *online*.³⁷ Dedicato agli studiosi, il sito dell'ambizioso *Progetto Puccini* si prefigge la raccolta di tutte le fonti, a partire da quelle conservate a Lucca, di cui cura anche la catalogazione, la digitalizzazione e la conseguente messa in rete.³⁸

Un altro sito utile è quello del già citato *Comitato Nazionale per le Celebrazioni Pucciniane* (2004-2008), che offre notizie sulle storiche prime, un'articolata sintesi della trama e varie curiosità,³⁹ e si divide in due parti. La prima – dopo la presentazione del Comitato con l'illustrazione degli scopi, della struttura organizzativa e dei progetti – contiene informazioni e commenti sulle

³¹ <http://www.puccini.it/>.

³² <http://www.puccini.it/portaleit.htm>.

³³ <http://www.puccini.it/cataloghi/gplib.htm>.

³⁴ http://www.allaboutopera.com/operas.php?start_rec=show_all¶m=776&case=1&sort_col=1.

³⁵ <http://www.liberliber.it/audioteca/p/puccini/index.htm>.

³⁶ <http://193.204.255.27/operaliber/index.php?page=/operaLiber/home>.

³⁷ <http://193.204.255.27/operaliber/index.php?page=/operaLiber/librettisti>.

³⁸ <http://www.progettopuccini.it/>.

³⁹ <http://www.comitatopuccini.it/page.php?page=68&langId=1>.



La rondine al Metropolitan di New York, 1936: In scena: Lucrezia Bori (Magda), Beniamino Gigli (Ruggero). La Bori (Lucrecia Borja y Gonzales de Riancho; 1887-1960) esordì al Teatro Adriano di Roma (1910) nella *Carmen* (Micaëla) e fu il primo Octavian italiano (Milano, Scala, 1914). Partecipò alle prime al Metropolitan de *L'amore dei tre re* di Montemezzi, del *Pelléas* di Debussy e della *Vida breve* di Falla (1914, 1925 e 1926), e alla prima assoluta di *Satan* di Gunsbourg. Tra i suoi ruoli pucciniani: Manon, Mimì e Butterfly. Dopo l'esordio al Teatro sociale di Rovigo (1914) nella *Gioconda*, Gigli (1890-1957) acquistò in pochi anni fama vastissima e fu considerato, almeno quanto al repertorio lirico-romantico, l'erede di Caruso (morto nel 1921). Tra i suoi grandi ruoli: Faust (*Mefistofele*), Enzo Grimaldo, Chénier, Lionel, Vasco Da Gama, Des Grieux, Rodolfo, Pinkerton, Cavaradossi, Edgardo, Nemorino, Duca di Mantova.

molteplici iniziative ed eventi realizzati o ancora da realizzare. Una prossima novità è costituita da una *fiction* televisiva sul compositore, programmata per il 2008, in occasione del centocinquantesimo anniversario della nascita. Sempre nel 2008 saranno rappresentate sulle scene italiane le opere principali, tra cui, al Teatro del Giglio di Lucca, *La rondine*, che ormai s'impone come uno dei capolavori del Maestro. La seconda parte comprende un'articolata biografia dell'autore divisa in tredici periodi, le biografie dei librettisti, una rassegna dei luoghi pucciniani, pagine di approfondimento storico in relazione alle date salienti della vita del compositore e una sezione dedicata alle opere (si consulti la pagina riguardante *La rondine*, con la trama e altre informazioni, oltre a quella biografica su Giuseppe Adami).⁴⁰

Anche la voce «Puccini» dell'ipertestuale enciclopedia *Wikipedia* traccia correttamente un profilo del musicista dalla prima formazione al successo, dalla crisi d'inizio secolo a *Turandot*, soffermandosi, altresì, su vari aspetti della sua poetica; il tutto accompagnato dall'elenco delle composizioni (opere liriche e altri lavori) e da quello dei progetti non realizzati. Per quanto riguarda, in particolare, l'opera protagonista della serata – come per altre opere teatrali – si fornisce un breve riassunto. Seguono alcune curiosità («Puccini e i motori», «Puccini e le donne»), un'essenziale ma aggiornata bibliografia, un'interessante serie di *link* interni ed esterni, con la possibilità, tra l'altro, di ascoltare il Preludio sinfonico, che la dice lunga sull'importanza della lezione wagneriana per il giovane compositore.⁴¹ Simile all'edizione italiana, quella spagnola offre in più qualche ragguaglio sulla casa-museo di Torre del Lago.⁴² Più contenute quelle nelle altre principali lingue europee.⁴³

Un'esauriente biografia si trova (in spagnolo) all'interno del portale *Geocities*, tra le pagine di *Aire Puccini*, accompagnata dalla cronologia comparata della vita e delle opere, dalla lista delle composizioni e delle opere teatrali (su cui si danno informazioni essenziali) e da un'articolata analisi di alcuni aspetti del teatro musicale del nostro autore. La sezione *Mundo pucciniano*, poi, offre, tra l'altro, qualche referenza bibliografica, gustosi aneddoti, l'elenco dei film con musiche del grande lucchese, quello dei cantanti creatori dei ruoli, quello dei film riguardanti la vita di Puccini o una sua opera.⁴⁴ Analogamente il sito dedicato a Puccini sul portale *Altervista*, simpatico nella veste grafica e nelle *slide* di presentazione, si articola in «vita», «luoghi» «gallery» (caricature, ritratti ecc.), «opere», quelle principali, di cui offre la trama, il libretto e immagini con sottofondo musicale e «download» (numerosi sfondi 'operistici' per il *desktop* e file MIDI di brani famosi).⁴⁵ Un'estesa biografia (solo testo) è anche disponibile sul sito dell'Arena di Verona.⁴⁶ Un interessante profilo della vita, insieme a un'attenta analisi delle opere, si legge su *Albanova*: nel testo si trovano, tra l'altro, riferimenti a giudizi critici di e su Puccini, nonché ai saggi più significativi (ad opera di Mosco Carner, Fedele d'Amico e Michele Girardi) che hanno contribuito a ricollocare il Maestro di Lucca nel posto che gli spetta tra i più grandi musicisti italiani e d'oltralpe, affossando per sempre certe insolenti valutazioni critiche del passato (di cui si segnalano le principali insensatezze), che lo volevano addirittura 'corrotto' della più genuina tradizione italice.⁴⁷

⁴⁰ <http://www.comitatopuccini.it/page.php?page=310&langId=1>.

⁴¹ http://it.wikipedia.org/wiki/Giacomo_Puccini.

⁴² http://es.wikipedia.org/wiki/Giacomo_Puccini.

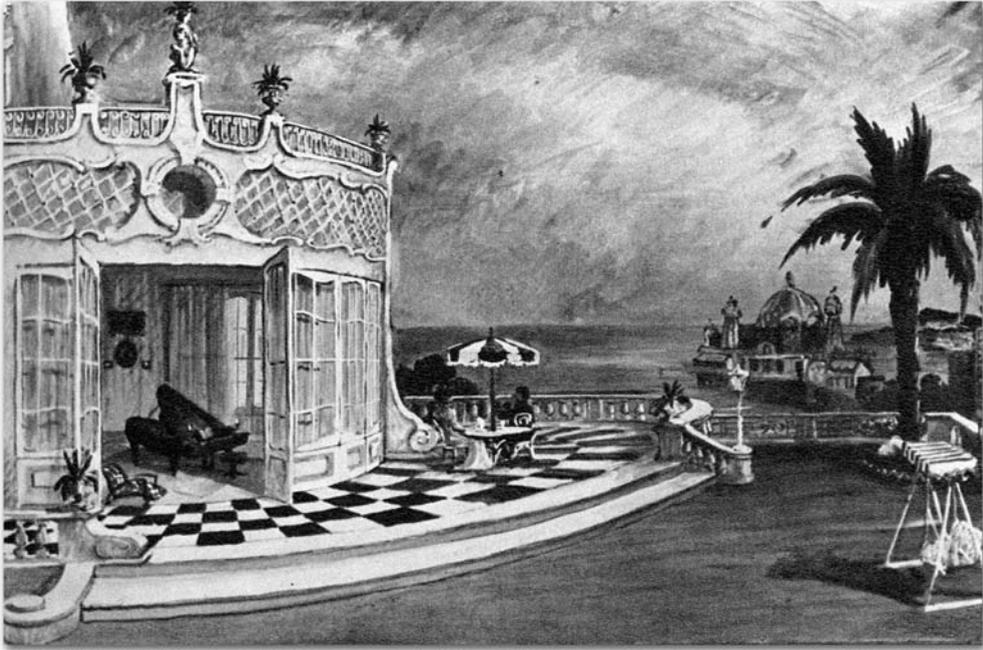
⁴³ http://en.wikipedia.org/wiki/Giacomo_Puccini. http://fr.wikipedia.org/wiki/Giacomo_Puccini. http://pt.wikipedia.org/wiki/Giacomo_Puccini. http://de.wikipedia.org/wiki/Giacomo_Puccini.

⁴⁴ <http://www.geocities.com/airepuccini/>.

⁴⁵ <http://gpuccini.altervista.org/>.

⁴⁶ <http://www.arena.it/ita/front/documenti/bio/puccini.html>.

⁴⁷ <http://albanova.altervista.org/?q=node/882>.



Cesare Maria Cristini, bozzetto scenico per la ripresa della *Rondine* (III) al Teatro S. Carlo di Napoli, 1958; regia di Enrico Colosimo, scene e costumi di Cristini, coreografia di Bianca Gallizia. Nei ruoli principali cantavano: Rossanna Carteri (Magda), Ornella Rovero (Lisette), Giuseppe Gismondo (Ruggero), Gino Sinimberghi (Prunier).

Stringata la biografia contenuta nella voce ‘Puccini’ del multilingue dizionario *Karadar*, seguita dall’elenco delle opere (per quelle teatrali è disponibile il libretto, tranne che – stranamente – per *La rondine*) e da una *Photogallery*.⁴⁸ Su *Biografieonline.it* si trova un’altra essenziale biografia, che si conclude con un giudizio sulle doti peculiari del compositore; due *link* rimandano a pagine commerciali di carattere bibliografico e discografico.⁴⁹ Stringata ma chiara la biografia, corredata di immagini, presente su *Homolaicus*.⁵⁰ Una cronologia della vita si trova sul sito del *Comune di Lucca*.⁵¹ In inglese, una breve biografia è disponibile sul sito-discoteca (a pagamento) *Opera Italiana*, insieme alla lista degli interpreti (per alcuni dei quali si fornisce qualche notizia biografica e la foto), a quella delle opere (di cui si offre almeno la trama), a una curiosa lettera d’argomento culinario indirizzata da Puccini a Giulio Ricordi, oltre a una pregevole galleria di immagini.⁵² Altri rapidi profili si leggono su: *Windoweb*,⁵³ *Giroscopio.com*,⁵⁴ *Luccavirtuale*,⁵⁵ *Classical*

⁴⁸ <http://www.karadar.it/Dizionario/puccini.html>.

⁴⁹ <http://biografie.leonardo.it/biografia.htm?BioID=378&biografia=Giacomo+Puccini>.

⁵⁰ <http://www.homolaicus.com/arte/manon/bios.htm>.

⁵¹ <http://www.comune.lucca.it/I/39D10779.htm>.

⁵² <http://www.operaitaliana.com/autori/autore.asp?ID=6>.

⁵³ http://www.windoweb.it/guida/musica/biografia_giacomo_puccini.htm.

⁵⁴ <http://www.giroscopio.com/enciclopedica/giacomopuccini.html>.

⁵⁵ <http://www.luccavirtuale.it/musei/museo-puccini/casanatale-puccini.htm>.

Music Pages (in inglese, dal *Grove Concise Dictionary of Music*)⁵⁶ e www.Giacomo-Puccini.de (in tedesco).⁵⁷ Sempre tra le pagine biografiche, il sito della *Edinboro University* (Pennsylvania), propone una breve nota sulla formazione del giovane lucchese e sulla sua sfortunata partecipazione a un concorso per giovani compositori indetto dalla rivista «Teatro Illustrato» nel 1883, corredata da qualche citazione e fotocopia dal bando e dal verbale della Commissione.⁵⁸ Su un versante ben più funesto, la *Rivista Italiana di Cure Palliative* contiene un articolo di Giuseppe De Martini sulla patologia che portò il musicista alla morte.⁵⁹

Sui luoghi legati al Maestro si consulti il sito curato dall'*Associazione Amici delle Case di Giacomo Puccini*, sorta per volere della nipote Simonetta, dedita alla valorizzazione del prezioso patrimonio di cui è custode: vi si trovano immagini della Villa-Museo di Torre del Lago e quelle delle altre case, notizie sulle manifestazioni promosse e informazioni pratiche.⁶⁰ Per quanto riguarda la Casa natale, oggi sede della Fondazione Puccini, che ospita un importante museo pucciniano, il portale *Lucca virtuale* propone la piantina dell'edificio con i collegamenti alle immagini delle varie stanze che lo compongono, oltre a una stringata biografia del musicista.⁶¹ Sull'argomento si veda anche il sito specifico del *Museo-Casa natale* con testi informativi e immagini riguardanti: la famiglia Puccini (Giacomo diciassettenne e i genitori), il monumento di Piazza Cittadella, il museo (di cui si fornisce anche la mappa), la Fondazione Puccini.⁶² Sempre relativamente ai luoghi, su *Chi era costui?* troviamo l'immagine della lapide posta sulla facciata della casa di Milano, dove il compositore trascorse anni particolarmente fecondi.⁶³

Legato al luogo pucciniano per eccellenza è il sito multilingue del *Puccini Festival* di Torre del Lago, che offre informazioni e il programma relativo alla 54ª edizione, che si svolgerà nel 2008. È disponibile anche una serie di notizie retrospettive sul festival a partire dall'anno della sua fondazione, compresi i rispettivi programmi. Altre notizie riguardano il nuovo teatro, che sarà inaugurato con ogni probabilità nel giugno 2008, e le mostre a Villa Borbone (Viareggio). Ma questa è solo una parte di ciò che offre il sito, che contiene, ad esempio, anche ragguagli sull'iniziativa «Scolpire l'Opera» (scenografie realizzate dagli scultori della Piccola Atene), proposte di viaggio nelle terre pucciniane e – doverosamente – una breve biografia del genio che ha reso famoso il lago di Massaciuccoli.⁶⁴ *Puccini e la sua Lucca*, analogamente, presenta (in italiano, inglese e tedesco) gli eventi organizzati nel nome del grande concittadino, fornendone il calendario: le manifestazioni si svolgono nella Basilica di San Giovanni, luogo particolarmente significativo nella vita del Maestro, come si spiega brevemente nel sito, che fornisce anche informazioni di carattere turistico-commerciale.⁶⁵ Una bella descrizione di Villa Puccini a Torre del Lago in occasione della sua trasformazione in museo è offerta dal sito dell'*Unicoop* di Firenze.⁶⁶

Tra le *websites* di *Laureto Rodoni*, una è dedicata al nostro autore con dovizia di documenti: testi di fonti letterarie, articoli e saggi (su Puccini, generalmente piuttosto datati, e su alcune sue

⁵⁶ <http://w3.rz-berlin.mpg.de/cmp/puccini.html>.

⁵⁷ <http://www.giacomo-puccini.de/>.

⁵⁸ <http://www.edinboro.edu/cwis/music/Cordell/comp-puccini.html>.

⁵⁹ http://www.sicp.it/rivista_pdf/01_2005_primavera/ultima-opera-giacomopuccini.pdf.

⁶⁰ <http://www.giacomopuccini.it/>.

⁶¹ <http://www.luccavirtuale.it/musei/museo-puccini/casanatale-puccini.htm>.

⁶² <http://www.casanatalepuccini.it/default.asp>.

⁶³ <http://www.chieracostui.com/costui/docs/search/scheda.asp?ID=1>.

⁶⁴ <http://www.puccinifestival.it/>.

⁶⁵ <http://www.puccinielasualucca.com/it/presentazione.asp>.

⁶⁶ http://www.coopfirenze.it/gestione/informatore/inf_art.asp?ID=1359.



La rondine al Comunale di Bologna, 1987; regia, scene e costumi di Pierluigi Samaritani. In quest'occasione «va in scena per la prima volta parte della terza versione del terzo atto dell'opera [...] Manca ancora la scena delle 'vendeuses'» (cfr. MORINI, N. OSTALI, P. OSTALI, *Casa Musicale* cit., pp. 681-682).

La rondine (II) al Lincoln Center State Theatre di New York, 1993; regia di Lofti Mansouri, scene di Ralph Funicello, costumi di Sam Kirkpatric.

opere), foto d'epoca con immagini rare del compositore o a lui legate.⁶⁷ Analogamente il sito del *Comitato per le Celebrazioni della Fondazione di Casa Ricordi* presenta nel suo Archivio Storico una serie di pregevoli fotocopie, immagini e filmati, tra cui alcuni riguardanti Puccini e il suo teatro musicale.⁶⁸ Ai collezionisti di immagini e altri oggetti legati al musicista sono riservati due siti: quello del negozio virtuale, *Puccinimemories*, luogo fornitissimo che permette l'acquisto *online* di opere in CD, DVD o VHS, di libri, *poster*, locandine, cartoline, oggetti d'antiquariato e molto altro, ovviamente riguardanti un mito che è più vivo che mai, anche sotto il profilo commerciale,⁶⁹ e quello del *Postalista*, contenente la riproduzione del francobollo commemorativo emesso in occasione del centenario della prima di *Madama Butterfly*.⁷⁰

Diverse pagine ci svelano l'altra faccia di Puccini: quella dell'uomo 'semplice', ma fortemente intenzionato a godersi la vita. *Eat online*, sito di storia delle cucine, ricostruita attraverso l'analisi delle testimonianze artistico-letterarie, dedica un capitoletto a Puccini, amante della buona tavola.⁷¹ Sullo stesso argomento *Taccuini storici*, rivista multimediale di alimentazione e tradizioni, fornisce, in particolare, due ricette elaborate dall'insigne buongustaio,⁷² mentre *Scienza online* ci dà qualche informazione sui suoi piatti preferiti, chiudendo – ahimè – con le dolenti note dei mali che gli derivarono dalla sua smodatezza.⁷³ *Il Cacciatore*, fortunatamente l'unico portale italiano sull'arte – si fa per dire – venatoria, ci parla di quest'altra passione del Maestro, da cui derivava quella per la cucina a base di selvaggina: l'articolo di Andrea Bandini ci rivela un Puccini 'privato', irriverente nel linguaggio e nel comportamento, circondato da persone di tutte le condizioni sociali, scanzonato e felice nel suo regno lacustre – e, se è possibile, ce lo fa amare di più!⁷⁴ Su aspetti inediti della vita del compositore è incentrato il film *La fanciulla del lago* (ricostruzione attendibile delle vicende che ruotano attorno al suicidio della giovane cameriera Doria Manfredi) presentato alla stampa nell'ambito della 64ª Mostra del Cinema di Venezia: ce ne dà notizia *Spaziofilm.it*.⁷⁵ In tema di curiosità, *Esoterica*, che si occupa di massoneria e misteri vari, mostra inserito in un elenco di massoni famosi anche il nome di Puccini, cui un certo Peppino Ciacco dedica una rievocazione piuttosto enfatica, proponendo, tra l'altro, un doppio parallelismo (Carducci-Verdi e Pascoli-Puccini), affatto attraente per la molto maggior statura dei due compositori.⁷⁶

È tutto. Non ci resta che augurare anche a questa *Rondine* fenice di spiccare il volo.

⁶⁷ <http://www.rodioni.ch/opernhaus/manonpuccini/pucciniindex.html>.

⁶⁸ <http://www.comitatoricordi.it/archivio-storico/foto/giacomo-puccini>.

⁶⁹ <http://www.puccinigiacomio.com/puccinishop/>.

⁷⁰ <http://www.ilpostalista.it/musicalista/musica0512m.htm>.

⁷¹ http://www.eat-online.net/art/english/music/puccini_food.htm.

⁷² http://www.taccuinistorici.it/newsbrowser.php?news_id=362&news_dove=4.

⁷³ <http://www.scienzaonline.com/antropologia/puccini-cucina.html>.

⁷⁴ http://www.ilcacciatore.com/public/?page_id=105.

⁷⁵ http://www.spaziofilm.it/content/news/index.asp?id=44863&speciale=&id_speciale=¤t_page=2.

⁷⁶ <http://www.esoteria.org/documenti/personaggi/puccinigiacomio.html>.

Dall'archivio storico del Teatro La Fenice

a cura di Franco Rossi

La rondine, capolavoro beneaugurante

Il 1924 del Teatro La Fenice, anno della scomparsa di Giacomo Puccini, inizia proprio con una sua opera. La stagione di carnevale 1923-1924 si apre ritualmente il 26 dicembre col *Falstaff*, ma la sera del primo gennaio sarà proprio *Tosca* (per la terza volta a Venezia) a inaugurare l'anno, davvero pucciniano. Dopo una stagione di operette, nell'anomala collocazione quaresimale, la successiva stagione di primavera si apre con *Le donne curiose*, titolo recente, ma nuovo per Venezia, di Ermanno Wolf-Ferrari, e prosegue con *Madama Butterfly*. Cinque le serate per ciascuna delle due opere (si dà la 'tragedia giapponese' per la terza volta, dopo i due allestimenti del 1909 e del 1921).

Il periodo non è del tutto felice sotto il profilo gestionale, dal momento che proprio in questi anni la Società proprietaria sta lentamente ma inesorabilmente passando la mano a amministratori intermedi (il Comitato La Fenice, ad esempio); nonostante queste difficoltà, nell'anno 1924 si allestiscono una dozzina di opere, che vanno aggiunte alle sette operette della breve ma intensa stagione quaresimale. Dopo quattro recite straordinarie del rossiniano *Barbiere di Siviglia*, in agosto, la stagione d'autunno propone ancora una volta tre lavori di richiamo: incorniciata dai due capolavori verdiani (*La traviata* e *Il trovatore*), ecco la quarta ripresa fenicea della *Bohème* (Lucia Serumian, Luigi Morletta e Mario Gabbiani) che si dà ben sette volte su un totale di sedici serate, chiaro segno di una netta preferenza del pubblico accorso numeroso in teatro.

Nulla lascia ancora presagire quanto sta avvenendo al compositore: oramai da qualche tempo afflitto da un male inguaribile, il musicista proprio in questo periodo decide di trasferirsi a Bruxelles per curarsi nell'unica clinica che pare in grado di guarirlo. Come ben sappiamo, il cauto miglioramento del tumore non fu sorretto adeguatamente dalla situazione clinica generale, e Puccini si spegne il 29 novembre. La sua morte incide profondamente sull'opinione pubblica del tempo, tanto da indurre tutte le testate a dare il massimo rilievo alla vicenda, spinte in questo anche dalla visione autarchica e filo-italiana caldeggiata dal fascismo. «La gazzetta di Venezia» del 30 novembre apre con un titolone: *Il Maestro Giacomo Puccini è morto ieri a Bruxelles. La profonda impressione in tutto il mondo*. L'intera prima pagina è dedicata al grave lutto, e i titoli dei vari articoli dipingono nel modo più chiaro l'atteggiamento della classe dirigente italiana: «La commemorazione alla Camera / Il cordoglio della Capitale / La vita e l'opera del Maestro / Le condoglianze del Re, del Papa e del Presidente del Consiglio / Rappresentanza del Senato a Bruxelles per partecipare ai funerali / La catastrofe». Se le autorità dello stato sentono la necessità di esaltare in Puccini la tradizione italiana, più significative risultano le condoglianze del papa; e il suo accostamento al re e, ancor di più, al presidente del consiglio lascia intravedere quella lenta ma inesorabile marcia di avvicinamento che porterà, cinque anni più tardi, alla stesura dei Patti lateranensi.

La scomparsa di Puccini segna un solco profondo nel sentire comune, una tristezza che va ben oltre gli articoli altisonanti apparsi anche nei giorni immediatamente successivi al decesso.

Il 2 dicembre, al ritorno in Italia della salma, «La gazzetta» titola *Il saluto della Patria e l'omaggio a Roma*, dando spazio alle prime reazioni estere, fra cui emerge la viva reputazione del Maestro nella non ancora 'perfida Albione': «Il Maestro esaltato a Londra»; il profondo cordoglio degli ex-nemici, ma prossimi alleati, purtroppo: «Vivo rimpianto in Germania»; e un sentimento che viene dipinto con un aggettivo non del tutto marcato presso i futuri rivali: «Il rammarrico francese». Il giorno successivo giungono le condoglianze di Belgio e Austria, mentre l'occasione per *La commemorazione di Giacomo Puccini al Senato del Regno* offre il destro al giornalista di sottolineare che le passate 'incomprensioni' tra il compositore e la dirigenza fascista erano state abbondantemente superate (tanto l'interessato non poteva più replicare...). Le reazioni sui quotidiani perdono via via rilievo, ma continuano in maniera abbastanza regolare, a dimostrazione della sensazione condivisa da tutti. Puccini torna alla ribalta nella serie di commemorazioni programmate nel gennaio del 1925, e il 19 si comincia con *La serata pucciniana al Costanzi alla presenza dei Sovrani*:

Stasera, sotto il patronato del Governo, al Teatro Costanzi è stata data una grande serata in onore di Giacomo Puccini con la rappresentazione della prima e dell'ultima delle opere compiute dal musicista: *Le Villi* e *Gianni Chicchi* [sic]. [...] Poco dopo l'inizio del primo atto delle *Villi* sono entrati nel palco di corte con i rispettivi seguiti le LL. MM. [...] Terminata la rappresentazione dinanzi al velario è stato posto un grande ritratto di Puccini, coronato di alloro, mentre le LL. MM., i Principi ed il pubblico in piedi...

...fanno osservare il tradizionale minuto di silenzio. Grande rilievo viene riservato alla presenza del figlio del compositore, Antonio, e di don Lorenzo Perosi. La solennità del momento viene accentuata da una serie di celebrazioni tenute nelle principali città italiane. Il 21 gennaio il Comitato Veneziano Pro Stagione Lirica curerà la pubblicazione di un manifesto regolarmente trascritto nella «Gazzetta»:

Veneziani, sin che un sogno di bellezza nell'aspirazione della bontà il popolo italiano onorerà i canti di Giacomo Puccini. Ad esso molto diletto perché felice interprete dell'armonia di ogni sentimento.

Alla memoria dell'Uomo ed alla gloria dell'Arte, nella ritrosa schiettezza dello studio onesto e nella probità degli affetti, in candore di espressione, luminosamente rappresentativi del genio musicale, sarà reso omaggio nel Teatro La Fenice, mercoledì a sera 21 gennaio, di cerimonia adeguata alle cittadine tradizioni. Alla commemorazione interverranno i vessilli di tutte le società ed istituzioni musicali e le autorità cittadine.¹

La serata riveste un particolare significato proprio perché si dà di seguito la prima veneziana della *Rondine*, reclamizzata nella pagina degli spettacoli da tre fitte colonne sull'opera tratta dalla biografia del compositore di Fraccaroli.² La cronaca:

La commemorazione di Giacomo Puccini è riuscita veramente solenne, sebbene il teatro non fosse così affollato come alla prima rappresentazione di *Mefistofele*.³ Ma il consenso del pubblico alla devota celebrazione fu caldo e sincero e la musica del grande estinto passò in un'atmosfera di adesione commossa suscitando applausi lunghi e ripetuti.

La serata ebbe inizio con un breve discorso di Adriano Lualdi, il giovane compositore di cui si darà tra poco alla Fenice l'opera *Le furie di Arlecchino*, apprezzato critico musicale del «Secolo» di Mi-

¹ «La gazzetta di Venezia», 21 gennaio 1925.

² «La gazzetta di Venezia», 20 gennaio 1925 (ARNALDO FRACCAROLI, *La vita di Giacomo Puccini*, Milano, Ricordi, 1925).

³ *Mefistofele*, più volte proposto al pubblico del Teatro La Fenice (1879, 1886, 1899 e 1914) fu sempre accolto con successo, anche in questo caso maggiore di quello attribuito alla *Rondine*.

lano. Egli evocò rapidamente la figura dello scomparso, i lineamenti essenziali della sua opera, i caratteri della sua musica e seppe contemperare la biografia nella indagine critica e nell'elogio con equilibrio di rapporti e con fine intuito di esteta, commuovendo da ultimo con parole piene di ammirazione nostalgica. Il Lualdi, ascoltato con profonda attenzione dal magnifico auditorio, fu alla fine vivamente applaudito.

Prima che si desse inizio al brano per archi *I Crisantemi*, scritto da Puccini in memoria di Amedeo di Savoia, fu levato il telone e sul velario apparve in mezzo a drappaggi ricchissimi il ritratto del maestro. Sul palcoscenico presero posto i gonfaloni e i rappresentanti delle associazioni e degli enti musicali veneziani; l'orchestra si levò in piedi in religioso silenzio e il pubblico nella sala fece altrettanto. Il rito semplice ma eloquente durò un minuto, dopo di che il maestro Fabbroni diede inizio allo spettacolo.⁴

Anche in Laguna, com'era avvenuto nella Capitale, il ritratto dell'illustre scomparso campeggia sul velario, segno quasi di una regia comune; forse un maggior peso ebbero a Venezia le organizzazioni musicali, in questo motivate dai trascorsi legami con la famiglia Puccini, attraverso la presenza di Fortunato Magi, zio materno, alla guida del locale Liceo Musicale. Una presenza istituzionale riconosciuta in sala è quella dell'allora direttore del Conservatorio di Milano, Ildebrando da Parma (come lo chiamava d'Annunzio), al secolo Pizzetti. In questa serata si è disposti a perdonare più che in altre occasioni: deve migliorare la compattezza dell'orchestra nei *Crisantemi*, ma gli sforzi della Società, che riuscì a mettere in cantiere la stagione in tempi strettissimi, mette d'accordo un po' tutti.⁵ La recensione risente sicuramente sia della prolusione di Lualdi, sia delle pagine di Fraccaroli:

La rondine, di cui demmo abbondante notizia nei giorni scorsi attraverso la scintillante prosa di Arrando Fraccaroli, era nuova per le scene veneziane. La finalità medesima della sua esecuzione ci distoglie da una analisi minuta. Si tratta di un'opera ineguale, ricca di intenzioni piena di belle pagine liriche che ondeggia tra la vera e nobile commedia musicale con richiami a classici esempi insigni, e con puntate verso non meno insigni esempi modernissimi, e l'operetta sentimentale meno di moda. Vicina ma temuta, musicalmente ad un'altezza insolita per siffatto genere. Naturalmente da tutto lo spartito trapela la personalità di Puccini con fuggevoli richiami, segnatamente a due delle sue precedenti opere *Bohème* e *Madama Butterfly* e con impasti orchestrali e movimenti lirici che possono invece essere riportati all'ispirazione della *Fanciulla del West*. La vena comica di questa *Rondine* non è gran che voluminosa; ma l'interesse non viene mai meno, e le parti dei protagonisti, congegnate in ampi fraggi cantati si ascoltano con facile piacere.⁶

Abbandonata l'impostazione celebrativa della prima parte, la critica prosegue in modo più disinvolto: ampie lodi alla compagnia di canto, «dominata dalla bella voce sapientemente adoperata e dalla presenza scenica della signora Canneti», giudicata dal recensore in maniera veramente lusinghiera.⁷ In realtà, però, un po' tutto il *cast* vocale riscuote l'approvazione del pubblico e della critica, che non manca di rilevare anche il modo nel quale il direttore d'orchestra seppe condurre l'intera serata.⁸ Altrettanta stima viene manifestata nei confronti dei cori, ben

⁴ *La commemorazione pucciniana e «La rondine» alla Fenice*, «La gazzetta di Venezia», 22 gennaio 1925.

⁵ «Il breve brano sinfonico fu molto apprezzato: si sarebbe desiderato dall'orchestra d'archi più vigore e più colore, ma come già per il *Mefistofele* conviene tener conto della rapidità con cui procedé l'allestimento della stagione della Fenice», ivi.

⁶ Ivi.

⁷ «La Canneti cantò e agì, ripetiamo, con arte finissima; il nostro pubblico che la conosce e la apprezza da tanto tempo le prodigò anche a scena aperta frequenti battimani e approvazioni» (ivi).

⁸ «Gli altri interpreti e specialmente la Damonte, molto graziosa, il Polverosi, il Palai, il Pistolero furono pure molto festeggiati. Dopo ciascun atto si ebbero numerose chiamate al proscenio alle quali partecipò il maestro Fabbroni che concertò e condusse lo spettacolo con vivo amore. [...] *Rondine* è eseguita con molto impegno» (ivi).

diretti dal maestro Ferruccio Cusinati, mentre viene almeno in parte messa in discussione la messa in scena (in qualche momento «farraginosa»), che pure si era potuta avvalere dei prestiti di mobili e tendaggi da parte di due noti antiquari cittadini, il Cesana e la Geri Boralesi.

Una qualche perplessità emerge invece in una delle frasi conclusive:

Il successo, ripetiamo, fu molto caloroso. L'opera può diventare rapidamente popolare, e merita maggior fortuna di quella che le circostanze burrascose del periodo di tempo in cui nacque le concessero.⁹

Il sospetto che possa trattarsi di una sorta di *excusatio non petita* è sottolineato dalle quattro serate che vengono destinate (però forse anche prudenzialmente) al lavoro, pochine in confronto non solo alle undici del *Mefistofele*, ma anche alle cinque della ulteriore ripresa di *Madama Butterfly*, a distanza di nemmeno un anno dal precedente allestimento. Che però si tratti di una scelta a suo tempo profetica è confermato dalla brillante ripresa del 1973, quando il titolo più che mai confortante del «Gazzettino» (*Un Puccini poco noto alla Fenice. «La rondine» vola alto*) conferma l'impressione generale: «La scomparsa, o quasi, dal repertorio di quest'opera pressoché perfetta, esempio del più alto magistero pucciniano, rimane tuttavia un mistero».¹⁰ Ulteriori conferme vennero dall'ulteriore allestimento del 1983, con la presenza di un soprano importante come Sylvia Sass, che restituì peso alla parte della protagonista, troppo spesso lasciata a un soprano più leggero, e la regia di Giancarlo Cobelli, che, sia pure forzando un po' i toni, mise in evidenza la sostanza drammatica dell'azione, dietro alla quale aleggiano i fantasmi della prima guerra mondiale.

Riprendere *La rondine* oggi come titolo inaugurale, in occasione della ricorrenza del centocinquantesimo della nascita del compositore, porge quindi un degno omaggio a Puccini e restituisce al lavoro quel ruolo centrale e beneaugurante che era mancato, e non per colpe proprie, alla prima apparizione sulle prestigiose scene del Teatro La Fenice.

⁹ Ivi.

¹⁰ «Il gazzettino», 15 febbraio 1973, articolo di Mario Messinis.



La rondine (II e III) al Teatro La Fenice di Venezia, 1973; regia, scene e costumi di Giulio Coltellacci; coreografia di Giuseppe Carbone. In scena: Jeannette Pilou (Magda), Franco Bonisolli (Ruggero). Archivio storico del Teatro La Fenice.



Il pipistrello (II) di Strauss al Teatro La Fenice di Venezia, 1984 (in italiano); regia di Giuliano Montaldo; scene e costumi di Mauro Pagano; coreografia di René Goliard. Archivio storico del Teatro La Fenice.

La rondine di Giacomo Puccini al Teatro La Fenice di Venezia1925 – *Stagione di metà carnevale*

La rondine, commedia lirica in tre atti di Giuseppe Adami, musica di Giacomo Puccini – 21 gennaio 1925 (4 recite).

1. Magda: Linda Canneti 2. Lisette: Alba Damonte 3. Ruggero: Manfredi Polverosi 4. Prunier: Nello Palai 5. Rambaldo: Vittorio Pistolesi 6. Périchaud: Amleto Vafiadi 7. Gobin: Alessandro Ravazzolo 8. Crébillon: Angelo Zoni 9. Yvette: Franca De Blasi 10. Bianca: Antonia Bellini 11. Suzy: Maria Lilloni 12. Un maggiordomo: Angelo Zoni – M° conc.: Pietro Fabbroni; m° coro: Ferruccio Cusinati; m° ramm.: Ferruccio Guglielmi; dir. scena: G. Magistri; forn. scen.: Sormani.

1973 – *Stagione lirica*

La rondine – 14 febbraio 1973 (6 recite).

1. Magda: Jeannette Pilou (Gianna Amato) 2. Lisette: Daniela Mazzucato Meneghini (Gabriella Ravazzi) 3. Ruggero: Franco Bonisoli 4. Prunier: Alvinio Misciano (Oslavio Di Credico) 5. Rambaldo: Guido Mazzini 6. Périchaud: Paolo Pedani 7. Gobin: Mario Carlin 8. Crébillon: Ledo Freschi 9. Ivette: Marisa Salimbeni 10. Bianca: Lina Rossi 11. Suzy: Licia Galvano 12. Un maggiordomo: Bruno Marangoni 13. Una *grisette*: Rina Pallini 14. Una donnina: Elisabetta Cherri 15. Altra donnina: Annalia Bazzani 16. Un giovane elegante: Guido Fabbris (Uberto Scaglione) 17. Adolfo: Ottorino Begali 18. Rabonnier: Paolo Cesari (Uberto Scaglione) – M° conc.: Nino Sanzogo; m° coro: Corrado Mirandola; m° ramm.: Luciano Berengo; reg., scen. e cost.: Giulio Coltellacci; aiuto reg.: Gino Landi; cor.: Giuseppe Carbone; m° coll.: Ezio Lazzarini; nuovo allestimento.

1983 – *Opere liriche e teatro musicale*

La rondine – 10 maggio 1983 (6 recite).

1. Magda: Sylvia Sass 2. Lisette: Daniela Mazzucato Meneghini 3. Ruggero: Vincenzo Bello 4. Prunier: Max René Cosotti 5. Rambaldo: Andrea Martin 6. Périchaud: Franco Boscolo 7. Gobin: Pio Bonfanti 8. Crébillon: Claudio Giombi 9. Yvette: Patrizia Dordi 10. Bianca: Rosanna Didonè 11. Suzy: Cristina Brancato Benedettelli 12. Un maggiordomo: Giovanni Fornari 13. Un cantore: Rosanna Didonè 14. Una *grisette*: Maria Luisa Torresan 15. Una donnina: Nella Bisotto 16. Altra donnina: Anna Lia Bazzani 17. Rabonnier: Bruno Tessari 18. Adolfo: Ivan Del Manto – M° conc.: Gianluigi Gelmetti; m° coro: Aldo Danieli; reg.: Giancarlo Cobelli; ass. reg.: Mario Zanotto, Guido Salsilli; scen. e cost.: Maurizio Balò; ass. scen.: Antonio Fiorentino; ass. cost.: Barbara Conti; cor.: Stefano Armati; nuovo allestimento.

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



CONSORZIO VENEZIA NUOVA 



ABBONATI SOSTENITORI

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

SOVRINTENDENZA

Giampaolo Vianello *sovrintendente*

Anna Migliavacca
Cristina Rubini

DIREZIONI OPERATIVE

PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Paolo Libettoni
direttore

Stefano Callegaro
Giovanna Casarin
Antonella D'Este
Lucio Gaiani
Alfredo Iazzoni
Renata Magliocco
Fernanda Milan
Lorenza Vianello

Cristiano Chiarot
direttore

Gianni Bacci
Rossana Berti
Nadia Buoso
Laura Coppola
Marina Dorigo
Barbara Montagner
addetta stampa
Elisabetta Navarbi

SERVIZI DI SALA
*nnp**

AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Mauro Rocchesso
direttore

Elisabetta Bottoni
Dino Calzavara
Andrea Carollo
Anna Trabuio

SERVIZI GENERALI
Ruggero Peraro
responsabile
Giuseppina Cenedese
*nnp**
Andrea Giacomini
Stefano Lanzi
Gianni Mejato
Gilberto Paggiaro
Daniela Serao
Thomas Silvestri
Roberto Urdich
Sergio Parmesan

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

DIREZIONE ARTISTICA

Fortunato Ortombina *direttore artistico*

Eliahu Inbal *direttore musicale*

Bepi Morassi *direttore della produzione*

Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

SEGRETERIA ARTISTICA

Pierangelo Conte
segretario artistico

UFFICIO CASTING
Liliana Fagarazzi
Luisa Meneghetti

SERVIZI MUSICALI
Cristiano Beda
Salvatore Guarino
Andrea Rampin
Francesca Tondelli

ARCHIVIO MUSICALE
Gianluca Borgonovi
Marco Paladin

AREA FORMAZIONE E PROGRAMMI SPECIALI

Domenico Cardone
responsabile

Simonetta Bonato
Monica Fracassetti

DIREZIONE SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE

Paolo Cucchi
assistente

Lorenzo Zanoni
*direttore di scena e
palcoscenico*

Valter Marcanzin

Lucia Cecchelin
responsabile produzione

Silvia Martini

Gianni Pilon
responsabile trasporti

Bruno Bellini
Fabio Volpe

DIREZIONE ALLESTIMENTO SCENOTECNICO

Massimo Checchetto
direttore

Francesca Piviotti

Area tecnica

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Tecnica

<i>Macchinisti, falegnameria, magazzini</i>	<i>Elettricisti e audiovisivi</i>	<i>Attrezzzeria</i>	<i>Interventi scenografici</i>	<i>Sartoria e vestizione</i>
Vitaliano Bonicelli <i>capo reparto</i>	Vilmo Furian <i>capo reparto</i>	Roberto Fiori <i>capo reparto</i>	Marcello Valonta	Carlos Tieppo ◇ <i>capo reparto</i>
Andrea Muzzati <i>vice capo reparto</i>	Fabio Baretin <i>vice capo reparto</i>	Sara Valentina Bresciani <i>vice capo reparto</i>		Bernadette Baudhuin Emma Bevilacqua Elsa Frati Lorenzina Mimmo Luigina Monaldini Sandra Tagliapietra Tebe Amici ◇ Valeria Boscolo ◇ Silvana Tabalà ◇ Luisella Isicato ◇ Stefania Mercanzin ◇ Maria Luisa Mestriner ◇ Franca Negretto ◇ Alice Niccolai ◇ Gabriella Riedi ◇ Nicola Zennaro <i>addetto calzoleria</i>
Roberto Rizzo <i>vice capo reparto</i>	Costantino Pederoda <i>vice capo reparto</i>	Salvatore De Vero Oscar Gabbanoto Vittorio Garbin Romeo Gava Paola Milani Dario Piovan Paola Ganeo ◇ Giuliano Zennaro ◇		
Adamo Padovan <i>responsabile falegnameria</i>	Alessandro Ballarin Alberto Bellemo Andrea Benetello Michele Benetello Marco Covelli Cristiano Faè Stefano Faggian Federico Geatti Euro Michelazzi Roberto Nardo Maurizio Nava Marino Perini <i>nnp*</i> Alberto Petrovich <i>nnp*</i> Teodoro Valle Giancarlo Vianello Massimo Vianello Roberto Vianello Tullio Tombolani Marco Zen Alessandro Diomede ◇ Domenico Migliaccio ◇ Luca Seno ◇ Michele Voltan ◇			
Mario Visentin <i>vice capo reparto temporaneo</i> <i>nnp*</i> <i>nnp*</i>				
Roberto Cordella Antonio Covatta <i>nnp*</i>				
Dario De Bernardin Luciano Del Zotto Paolo De Marchi Bruno D'Este Roberto Gallo Sergio Gaspari Michele Gasparini Giorgio Heinz Roberto Mazzon Carlo Melchiori Francesco Nascimben Pasquale Paulon <i>nnp*</i> Arnold Righetti Stefano Rosan Claudio Rosan Paolo Rosso Massimo Senis Luciano Tegon Federico Tenderini Andrea Zane Pierluca Conchetto ◇ Franco Contini ◇ Franco Fiacco ◇ Enzo Martinelli ◇ Francesco Padovan ◇ Giovanni Maria Pancino ◇				

◇ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi

Roberto Baraldi Δ
 Enrico Balboni Δ ◇
 Nicholas Myall •
 Mauro Chirico
 Pierluigi Crisafulli
 Loris Cristofoli
 Andrea Crosara
 Roberto Dall'Igna
 Marcello Fiori
 Elisabetta Merlo
 Sara Michieletto
 Annamaria Pellegrino
 Daniela Santi
 Mariana Stefan
 Anna Tositti
 Anna Trentin
 Maria Grazia Zohar

Violini secondi

Alessandro Molin •
 Gianaldo Tatone •
 Samuel Angeletti Ciaramicoli ◇
 Martina Mazzon ◇
 Alessio Dei Rossi
 Maurizio Fagotto
 Emanuele Fraschini
 Maddalena Main
 Luca Minardi
 Mania Ninova
 Rossella Savelli
 Aldo Telesca
 Johanna Verheijen
*nnp**
 Roberto Zampieron
 Nicola Fregonese ◇

Viola

Daniel Formentelli •
 Antonio Bernardi
 Lorenzo Corti
 Paolo Pasoli
 Elena Battistella
 Rony Creter
 Anna Mencarelli
 Stefano Pio
 Katalin Szabó
 Floriano Bolzonella ◇
 Valentina Giovannoli ◇
 Stefano Trevisan ◇

Violoncelli

Emanuele Silvestri •
 Alessandro Zanardi •
 Nicola Boscaro
 Marco Trentin
 Bruno Frizzarin
 Paolo Mencarelli
 Antonino Puliafito
 Mauro Roveri
 Renato Scapin
 Valentina Migliozi ◇
 Filippo Negri ◇

Contrabbassi

Matteo Liuzzi •
 Stefano Pratisoli •
 Massimo Frison
 Walter Garosi
 Ennio Dalla Ricca
 Giulio Parenzan
 Marco Petruzzi
 Denis Pozzan

Ottavino

Franco Massaglia

Flauti

Angelo Moretti •
 Andrea Romani •
 Luca Clementi
 Fabrizio Mazzacua

Oboi

Rossana Calvi •
 Marco Gironi •
 Angela Cavallo
 Valter De Franceschi

Corno inglese

Renato Nason •

Clarineti

Alessandro Fantini •
 Vincenzo Paci •
 Federico Ranzato
 Claudio Tassinari

Clarineti bassi

Renzo Bello
 Paolo Ferri ◇

Fagotti

Roberto Giaccaglia •
 Roberto Fardin
 Massimo Nalesso

Controfagotto

Fabio Grandesso

Corni

Konstantin Becker •
 Andrea Corsini •
 Loris Antiga
 Adelia Colombo
 Stefano Fabris
 Guido Fuga

Trombe

Fabiano Maniero •
 Gianluigi Petrarulo • ◇
 Mirko Bellucco
 Eleonora Zanella
 Paolo Fazio ◇
 Renato Pante ◇
 Milko Raspanti ◇
 Roberto Rigo ◇
 Nicola Santochirico ◇

Tromboni

Massimo La Rosa •
 Giuseppe Mendola • ◇
 Federico Garato

Tromboni bassi

Athos Castellan
 Claudio Magnanini

Tuba

Alessandro Ballarin

Timpani

Roberto Pasqualato •
 Dimitri Fiorin •

Percussioni

Claudio Cavallini
 Attilio De Fanti
 Gottardo Paganin
 Claudio Tomaselli ◇

Pianoforte e tastiere

Carlo Rebeschini •

Arpa

Brunilde Bonelli ◇

Δ primo violino di spalla

• prime parti

◇ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Emanuela Di Pietro
direttore del Coro

Ulisse Trabacchin
aiuto maestro del Coro

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Soprani

Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Piera Ida Boano
Egidia Boniolo
Lucia Braga
Mercedes Cerrato
Emanuela Conti
Anna Dal Fabbro
Milena Ermacora
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
Maria Antonietta Lago
Loriana Marin
Antonella Meridda
Alessia Pavan
Lucia Raicevich
Andrea Lia Rigotti
Ester Salaro
Elisa Savino
Anna Maria Braconi ◇
Annamaria Di Filippo ◇
Sabrina Oriana Mazzamuto ◇

Alti

Valeria Arrivo
Mafalda Castaldo
Claudia Clarich
Marta Codognola
Chiara Dal Bo'
Elisabetta Gianese
Lone Kirsten Loëll
Manuela Marchetto
Victoria Massey
Misuzu Ozawa
Gabriella Pellos
Francesca Poropat
Orietta Posocco
Nausica Rossi
Paola Rossi
Rita Celanzi ◇
Roberta De Iulii ◇
Eleonora Marzaro ◇

Tenori

Domenico Altobelli
Ferruccio Basei
Salvatore Bufaletti
Cosimo D'Adamo
*nnp**
Gionata Marton
Enrico Masiero
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Ciro Passilongo
Marco Rumori
Bo Schunnesson
Salvatore Scribano
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti
Miguel Dandaza ◇
Dionigi D'Ostuni ◇
Carlo Mattiazzo ◇
Dario Meneghetti ◇
Fabio Modica ◇
Michele Sacco ◇
Francesco Sauzullo ◇
Massimo Squizzato ◇

Bassi

Giuseppe Accolla
Carlo Agostini
Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Roberto Bruna
Antonio Casagrande
A. Simone Dovigo
Salvatore Giacalone
Alessandro Giacon
Umberto Imbrenda
Massimiliano Liva
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Roberto Spanò
Claudio Zancopè
Franco Zanette
Andrea Atteritano ◇
Luigi Bianchini ◇
Dario Colasanti ◇
Giovanni Rossodivita ◇

◇ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

LIRICA E BALLETO 2008

Teatro Malibrán

16 / 17 / 18 / 19 / 20 gennaio 2008

Ballandi Entertainment

Sola me ne vo

con **Mariangela Melato**

regia **Giampiero Solari**

in collaborazione con il Teatro Stabile del Veneto

Teatro La Fenice

26 / 27 / 29 / 30 / 31 gennaio

3 / 5 febbraio 2008

La rondine

musica di **Giacomo Puccini**

versione 1917

personaggi e interpreti principali

Magda Fiorenza Cedolins / Maria
Luigia Borsi

Lisette Sandra Pastrana / Oriana
Kurteshi

Ruggero Fernando Portari / Arturo
Chacón-Cruz

Prunier Mark Milhofer / Emanuele
Giannino

Rambaldo Stefano Antonucci

maestro concertatore e direttore

Carlo Rizzi

regia **Graham Vick**

scene Peter J. Davison

costumi Sue Willmington

coreografia Ron Howell

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento

in coproduzione con il Teatro Verdi di Trieste

Teatro Malibrán

30 / 31 gennaio

1 / 2 / 3 febbraio 2008

Compañía Mercedes Ruiz Juncá

Premio della critica Festival di Jerez
2007

interpreti

Mercedes Ruiz, due danzatori, tre
cantaors, due chitarristi, un
pianista, un percussionista

direzione artistica e coreografia

Mercedes Ruiz

musica originale Santiago Lara

testo Santiago Lara, David Lagos

luci Manu Llorens

costumi Fernando Ligeró

in collaborazione con il Teatro Stabile del
Veneto

Teatro La Fenice

28 febbraio

2 / 5 / 8 / 11 marzo 2008

Elektra

musica di **Richard Strauss**

personaggi e interpreti principali

Klytämnestra Mette Ejsing

Elektra Gabriele Schnaut / Brigitte
Pinter

Chrysothemis Inga Nielsen

Aegisth Kurt Azesberger

Orest Peter Edelmann

maestro concertatore e direttore

Eliahu Inbal

regia **Klaus Michael Grüber**

scene e costumi Anselm Kiefer

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento del Teatro di San Carlo di
Napoli (Premio Abbiati 2004)

Teatro La Fenice

18 / 19 / 20 / 22 / 23 / 24 / 26 / 27
aprile 2008

Il barbiere di Siviglia

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Il conte d'Almaviva Francesco Meli /
Filippo Adami

Bartolo Bruno De Simone / Elia
Fabbian

Rosina Rinat Shaham / Anna Rita
Gemmabella

Figaro Roberto Frontali / Christian
Senn

Basilio Giovanni Furlanetto

maestro concertatore e direttore

Antonino Fogliani

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi Lauro Crisman

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento della Fondazione Teatro La
Fenice

LIRICA E BALLETO 2008

Teatro La Fenice

23 / 24 / 25 / 27 / 28 / 29 / 30 / 31
maggio 2008

Tosca

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Floria Tosca Daniela Dessì

Mario Cavaradossi Walter Fraccaro /
Fabio Armiliato

maestro concertatore e direttore

Daniele Callegari

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Anthony Ward**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento della Staatsoper di Amburgo

Teatro La Fenice

20 / 22 / 25 / 27 / 29 giugno 2008

Death in Venice

(Morte a Venezia)

musica di **Benjamin Britten**

personaggi e interpreti principali

Gustav von Aschenbach **Marlin Miller**

*Il viaggiatore / L'anziano bellimbusto / Il
vecchio gondoliere / Il direttore
dell'hotel / Il barbiere dell'hotel / Il capo
dei suonatori ambulanti / La voce di
Dioniso* **Scott Hendricks**

maestro concertatore e direttore

Bruno Bartoletti

regia, scene e costumi **Pier Luigi Pizzi**

coreografia **Gheorghe Iancu**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento del Teatro Carlo Felice di
Genova (Premio Abbiati 2000)

Teatro La Fenice

23 / 24 / 25 / 26 / 27 luglio 2008

La leggenda del serpente bianco

musica di **Zhu Shaoyu**

prima rappresentazione assoluta

maestro concertatore e direttore

Zhang Jiemin

regia **Chen Weya**

scene **Gao Guanjian**

costumi **Tim Yip**

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento

in coproduzione con Gehua Cultural
Development Group, Beijing Grand Theatre,
Living Arts New York, Opera Italiana

Teatro La Fenice

14 / 16 / 18 / 20 / 23 settembre 2008

Boris Godunov

musica di **Modest Musorgskij**

versione originale in un prologo e
quattro atti (1874)

personaggi e interpreti principali

Boris Godunov **Ferruccio Furlanetto**

Ksenija **Francesca Sassu**

Pimen **Ayk Martirosian**

Il falso Dmitrij, detto Grigorij **Ian Storey**

Marina Mnizsek **Julia Gertseva**

L'ostessa **Francesca Franci**

maestro concertatore e direttore

Eliahu Inbal

regia **Eimuntas Nekrošius**

scene **Marius Nekrošius**

costumi **Nadezda Gulyaeva**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento del Maggio Musicale
Fiorentino (Premio Abbiati 2006)



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

LIRICA E BALLETO 2008

Teatro Malibran

10 / 12 / 14 / 16 ottobre 2008

La virtù de' strali d'Amore

musica di **Francesco Cavalli**

*prima rappresentazione italiana in
tempi moderni*

personaggi e interpreti principali

Erabena Cristiana Arcari

Cleria/Venere Donatella Lombardi

Meonte Ugo Guagliardo

Cleandra Roberta Invernizzi

Clito/La Fama Gemma Bertagnoli

Leucippe/Clarindo Lucia Cirillo

Ericlea/Psiche Monica Piccinini

Darete/Marte Roberto Abbondanza

Mercurio Gian-Luca Zoccatelli

maestro concertatore e direttore

Fabio Biondi

regia, scene e costumi

Facoltà di Design e Arti IUAV di
Venezia

orchestra Europa Galante

nuovo allestimento

Teatro La Fenice

19 / 21 / 22 / 24 / 25 / 26 / 28 / 29
ottobre 2008

Nabucco

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Nabucco Leo Nucci / Alberto Gazale

Ismaele Roberto De Biasio

Zaccaria Ferruccio Furlanetto

Abigaille Paoletta Marrocu /
Alessandra Rezza

Fenena Anna Smirnova / Daniela
Innamorati

maestro concertatore e direttore

Renato Palumbo

regia **Günter Krämer**

scene Petra Buchholz e Manfred Voss

costumi Falk Bauer

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

allestimento della Staatsoper di Vienna

Teatro La Fenice

5 / 6 / 7 / 8 / 9 novembre 2008

Teatro Mariinskij di San

Pietroburgo

Il lago dei cigni

musica di **Pëtr Il'ič Cajkovskij**

coreografia **Marius Petipa e Lev**

Ivanov

interpreti

primi ballerini solisti e corpo di ballo
del Teatro Mariinskij di San
Pietroburgo

*adattamento della coreografia e direzione
dell'allestimento* Konstantin
Sergeev

scene Simon Virsaladze

costumi Galina Solovyova

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

12 / 14 / 16 / 18 / 20 dicembre 2008

Von heute auf morgen

(Dall'oggi al domani)

musica di **Arnold Schoenberg**

personaggi e interpreti principali

Il marito Georg Nigl

Pagliacci

musica di **Ruggero Leoncavallo**

personaggi e interpreti principali

Canio Piero Giuliaci

Beppe Luca Casalin

Silvio Marco Caria

maestro concertatore e direttore

Eliahu Inbal

regia **Andreas Homoki**

scene Frank Philipp Schloessmann

costumi Gideon Davey

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

nuovo allestimento



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

STAGIONE SINFONICA 2007-2008

Teatro La Fenice

3 novembre 2007 ore 20.00 turno S
4 novembre 2007 ore 17.00 turno U

direttore

Eliahu Inbal

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 9 in re minore op. 125
per soli, coro e orchestra

soprano Luba Orgonášová
mezzosoprano Christa Mayer

tenore Endrik Wottrich

basso Kwangchul Youn

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Emanuela Di
Pietro

Teatro La Fenice

9 novembre 2007 ore 20.00 turno S
10 novembre 2007 ore 20.00 f.a.*

direttore

Eliahu Inbal

Richard Wagner

Wesendonck-Lieder WWV 91

contralto Petra Lang

Gustav Mahler

Sinfonia n. 5

Orchestra del Teatro La Fenice

* *riservato alle Assicurazioni Generali*

Basilica di San Marco

19 dicembre 2007 ore 20.00 solo per
invito

20 dicembre 2007 ore 20.00 turno S

direttore

Ottavio Dantone

Arcangelo Corelli

Concerto grosso in sol minore op. 6 n. 8
fatto per la notte di Natale

Antonio Vivaldi

«Nulla in mundo pax sincera», mottetto
per soprano, archi e continuo RV 630

Giuseppe Torelli

Concerto grosso in sol minore op. 8 n. 6
*Concerto a quattro in forma di
Pastorale per il Santissimo Natale*

Antonio Lotti

«Beati amoris», mottetto per soprano,
archi e continuo

prima esecuzione in tempi moderni

Giuseppe Sammartini

Concerto grosso in sol minore op. 5 n. 6
di Natale

soprano Maria Grazia Schiavo
violini Roberto Baraldi, Gianaldo
Tatone

violoncello Alessandro Zanardi

Orchestra del Teatro La Fenice

*in collaborazione con la Procuratoria
di San Marco*

Teatro La Fenice

21 dicembre 2007 ore 18.00 f.a.

direttore

Myung-Whun Chung

Anton Bruckner

Sinfonia n. 7 in mi maggiore

Orchestra del Teatro La Fenice

in collaborazione con

Rotary Club Venezia Mestre – Lions

Club Mestre Host

Teatro Malibran

12 gennaio 2008 ore 20.00 turno S
13 gennaio 2008 ore 17.00 turno U

direttore

Dmitrij Kitajenko

Richard Wagner

Rienzi WWV 49: Overture

Richard Strauss

Concerto in re maggiore per oboe e
piccola orchestra TrV 292

oboe Marco Gironi

Dmitrij Šostakovič

Sinfonia n. 11 in sol minore op. 103

Anno 1905

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

9 febbraio 2008 ore 20.00 turno S
10 febbraio 2008 ore 17.00 turno U

direttore

Yutaka Sado

Ludwig van Beethoven

Egmont, ouverture in fa minore op. 84

Arnold Schoenberg

Variazioni op. 31

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 8 in fa maggiore op. 93

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

7 marzo 2008 ore 20.00 turno S

Teatro Toniolo

9 marzo 2008 ore 21.00*

direttore

Eliahu Inbal

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 36

Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore
op. 55 *Eroica*

Orchestra del Teatro La Fenice

* *in abbonamento XXII Stagione di
musica sinfonica e da camera di
Mestre*

*in collaborazione con gli Amici della
Musica di Mestre*

STAGIONE SINFONICA 2007-2008

Teatro La Fenice

15 marzo 2008 ore 20.00 turno S
16 marzo 2008 ore 17.00 turno U

direttore

Yuri Temirkanov

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 5 in do minore op. 67
Sinfonia n. 6 in fa maggiore op. 68
Pastorale

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

21 marzo 2008 ore 20.00 turno S
22 marzo 2008 ore 17.00 f.a.

direttore

Yuri Temirkanov

Dmitrij Šostakovič

Concerto per violoncello e orchestra n.
2 in sol maggiore op. 126
violoncello Mario Brunello

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Sinfonia n. 5 in mi minore op. 64

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

28 marzo 2008 ore 20.00 turno S
29 marzo 2008 ore 20.00 f.a.
30 marzo 2008 ore 17.00 turno U

direttore

Andrey Boreyko

Modest Musorgskij

La chovanščina: Alba sulla Moscova
orchestrazione di Dmitrij Šostakovič (op.
106)

Dmitrij Šostakovič

L'esecuzione di Stepan Razin
cantata per basso, coro e orchestra op.
119

basso Vladimir Vaneev

Modest Musorgskij

Quadri di un'esposizione
trascrizione per orchestra di Maurice
Ravel

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

4 aprile 2008 ore 20.00 turno S
5 aprile 2008 ore 20.00 f.a.
6 aprile 2008 ore 17.00 turno U

direttore

Eliahu Inbal

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 4 in si bemolle maggiore op.
60

Luigi Nono

Variante, musica per violino solo, archi
e legni

violino Roberto Baraldi

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 7 in la maggiore op. 92

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

3 maggio 2008 ore 20.00 turno S
4 maggio 2008 ore 17.00 turno U

direttore

Jeffrey Tate

Richard Strauss

*Tod und Verklärung (Morte e
trasfigurazione)*
poema sinfonico op. 24

Richard Wagner

Götterdämmerung WWV 86d:

Siegfrieds Rheinfahrt

Siegfrieds Trauermarsch

Brünnhildes Opfer und Erlösung

soprano Evelyn Herlitzius

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

16 maggio 2008 ore 20.00 turno S
17 maggio 2008 ore 20.00*

direttore

Kurt Masur

Felix Mendelssohn-Bartholdy

Sinfonia n. 5 in re maggiore op. 107

Riforma

Le Ebridi, ouverture da concerto op. 26

La fiaba della bella Melusina, ouverture
da concerto op. 32

Ruy Blas, ouverture op. 95

Orchestra del Teatro La Fenice

* in abbonamento XXII Stagione di
musica sinfonica e da camera di Mestre
in collaborazione con gli Amici della
Musica di Mestre

Teatro La Fenice

4 luglio 2008 ore 20.00 turno S
5 luglio 2008 ore 20.00 f.a.

direttore

James Conlon

Johann Sebastian Bach

Schmücke dich, o liebe Seele BWV 654
trascrizione per orchestra di Arnold
Schoenberg

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 1 in do maggiore op. 21

Johannes Brahms

Sinfonia n. 1 in do minore op. 68

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

11 luglio 2008 ore 20.00 turno S
12 luglio 2008 ore 20.00 f.a.

direttore

Eliahu Inbal

Gustav Mahler

Sinfonia n. 3 in re minore per contralto,
coro femminile, coro di voci bianche e
orchestra

contralto Petra Lang

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

A.C. Fenice



La squadra di calcio della Fenice si è costituita come gruppo culturale-sportivo per organizzare iniziative a favore della ricostruzione del Teatro.

La squadra di calcio del Teatro «La Fenice» si è conquistata negli ultimi anni una posizione di prestigio a livello internazionale; basti ricordare alcuni importanti risultati: la conquista del titolo europeo tra le squadre degli enti lirici nel 1992, il secondo posto, sempre in questa competizione, conquistato nel 1995, la Coppa Italia nel 2001, nel 2003 e nel 2005 e altri vari riconoscimenti. La squadra, ha disputato partite con la nazionale cantanti e dei giornalisti.

La squadra, che si autofinanzia, ha inteso con la propria attività portare un contributo alla ricostruzione del Teatro.

Attualmente l'attività sportiva è sostenuta da:

Cassa di Risparmio di Venezia; Gemmo; Guerrato SpA; IBT; Kele & Teo Tour Operator srl; L'Arte Grafica; Markas; Mind@ware; Regazzo Strumenti Musicali; Safety; SeStEL Servizi; Transport Service; Vivaldi Store.



FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Il Teatro La Fenice, nato nel 1792 dalle ceneri del vecchio Teatro San Benedetto per opera di Giannantonio Selva, appartiene al patrimonio culturale di Venezia e del mondo intero: come ha confermato l'ondata di universale commozione dopo l'incendio del gennaio 1996 e la spinta di affettuosa partecipazione che ha accompagnato la rinascita a nuova vita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri. Imprese di questo impegno spirituale e materiale, nel quadro di una società moderna, hanno bisogno di essere appoggiate e incoraggiate dall'azione e dall'iniziativa di istituzioni e persone private: in tale prospettiva si è costituita nel 1979 l'Associazione «Amici della Fenice», con lo scopo di sostenere e affiancare il Teatro nelle sue molteplici attività e d'incrementare l'interesse attorno ai suoi allestimenti e ai suoi programmi. La Fondazione Amici della Fenice attende la risposta degli appassionati di musica e di chiunque abbia a cuore la storia teatrale e culturale di Venezia: da Voi, dalla Vostra partecipazione attiva, dipenderà in misura decisiva il successo del nostro progetto.

Sentitevi parte viva del nostro Teatro!

Associatevi dunque e fate conoscere le nostre iniziative a tutti gli amici della musica, dell'arte e della cultura.

Quote associative

Ordinario € 60	Benemerito € 250
Sostenitore €110	«Emerito» € 500

I versamenti vanno effettuati su Conto Corrente postale n. 10559300 o sul Conto Corrente n. 6152598319/59 c/o Banca Intesa, Calle Goldoni 4481 30124 Venezia, intestato al seguente indirizzo:
Fondazione Amici della Fenice
c/o Ateneo Veneto Campo San Fantin 1897
San Marco 30124 Venezia
tel. e fax: 041 5227737

Consiglio direttivo

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Jaja Coin Masutti, Emilio Melli, Giovanni Morelli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana, Livia Visconti d'Oleggio

Presidente Barbara di Valmarana

Vice presidente onorario Eugenio Bagnoli

Tesoriere Luciana Bellasich Malgara

Collaboratori Nicoletta di Colloredo

Segreteria generale Maria Donata Grimani

I soci hanno diritto a:

- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Partecipazione a viaggi musicali organizzati per i soci
- Inviti ad iniziative e manifestazioni musicali
- Inviti al «Premio Venezia», concorso pianistico
- Sconti al Fenice-bookshop
- Visite guidate al Teatro La Fenice
- Prelazione nell'acquisto di abbonamenti e biglietti fino ad esaurimento dei posti disponibili
- Invito alle prove aperte per i concerti e le opere

Le principali iniziative della Fondazione

- Restauro del Sipario Storico del Teatro La Fenice: olio su tela di 140 mq dipinto da Ermolao Paoletti nel 1878, restauro eseguito grazie al contributo di Save Venice Inc.
- Commissione di un'opera musicale a Marco Di Bari nell'occasione dei 200 anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia
- Incontri con l'opera

INIZIATIVE PER IL TEATRO DOPO L'INCENDIO
EFFETTUATE GRAZIE AL CONTO «RICOSTRUZIONE»

Restauri

- Modellino ligneo settecentesco del Teatro La Fenice dell'architetto Giannantonio Selva, scala 1: 25
- Consolidamento di uno stucco delle Sale Apollinee
- Restauro del sipario del Teatro Malibran con un contributo di Yoko Nagae Ceschina

Donazioni

Sipario del Gran Teatro La Fenice offerto da Laura Biagiotti a ricordo del marito Gianni Cigna

Acquisti

- Due pianoforti a gran coda da concerto Steinway
- Due pianoforti da concerto Fazioli
- Due pianoforti verticali Steinway
- Un clavicembalo
- Un contrabbasso a 5 corde
- Un Glockenspiel
- Tube wagneriane
- Stazione multimediale per Ufficio Decentramento

PUBBLICAZIONI

- Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni*, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (dopo l'incendio);
- Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991*, di Michele Girardi e Franco Rossi, con il contributo di Yoko Nagae Ceschina, 2 volumi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992;
- Gran Teatro La Fenice*, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocco, Filippo Pedrocco, Venezia, Marsilio, 1981¹, 1984², 1994³;
- L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
- Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
- Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
- Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902*, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
- Il concorso per la Fenice 1789-1790*, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
- I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice*, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;
- Teatro Malibran*, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
- La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
- Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
- Pier Luigi Pizzi alla Fenice*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005.



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2007 a cura di Michele Girardi

GIACOMO MEYERBEER, *Il crociato in Egitto*, 1, 168 pp. ess. mus.: saggi di Anna Tedesco, Maria Giovanna Miggiani, Michele Girardi e Jürgen Maehder, Gian Giuseppe Filippi, Claudio Toscani

ERMANNO WOLF-FERRARI, *La vedova scaltra*, 2, 156 pp. ess. mus.: saggi di Virgilio Bernardoni, Giovanni Guanti, Mario Ghisalberti, Cesare De Michelis, Daniele Carnini

ARNOLD SCHÖNBERG, *Erwartung* - SERGEJ RACHMANINOV, *Francesca da Rimini*, 3, 176 pp. ess. mus.: saggi di Gianmario Borio, Franco Pulcini, Vincenzina Ottomano, Italo Nunziata, Daniele Carnini, Emanuele Bonomi

RICHARD WAGNER, *Siegfried*, 4, 208 pp. ess. mus.: saggi di Luca Zoppelli, Delphine Vincent, Riccardo Pecci

LUCA MOSCA, *Signor Goldoni*, 5, 144 pp. ess. mus.: saggi di Paolo Petazzi, Ernesto Rubin de Cervin, Mario Messinis, Carlo Carratelli, Gianluigi Melega, Daniele Carnini

ANTONIO VIVALDI, *Ercole sul Termodonte - Bajazet*, 6, 232 pp. ess. mus.: saggi di Michael Talbot, Dinko Fabris, Fabio Biondi, Luigi Ferrara, Carlo Vitali, Stefano Piana

JULES MASSENET, *Thaïs*, 7, 168 pp. ess. mus.: saggi di Jürgen Maehder, Adriana Guarnieri, Mercedes Viale Ferrero, Louis Gallet, Enrico Maria Ferrando, Marco Gurrieri

GIACOMO PUCCINI, *Turandot*, 8, 172 pp. ess. mus.: saggi di Anselm Gerhard, Emanuele d'Angelo, Michele Girardi, Michela Niccolai

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2008 a cura di Michele Girardi

GIACOMO PUCCINI, *La rondine*, 1, 154 pp. ess. mus.: saggi di Giovanni Guanti, Daniela Goldin Folena, Michele Girardi, Michela Niccolai

La Fenice prima dell'Opera 2008 1

Responsabile musicologico

Michele Girardi

Redazione

**Michele Girardi, Cecilia Palandri,
Elena Tonolo**

con la collaborazione di
Pierangelo Conte

Ricerche iconografiche

Luigi Ferrara

Progetto e realizzazione grafica

Marco Riccucci

*Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia
a cura dell'Ufficio stampa*

Supplemento a

La Fenice

Notiziario di informazione musicale
culturale
e avvenimenti culturali
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

dir. resp. Cristiano Chiarot
aut. trib. di Ve 10.4.1997
iscr. n. 1257, R.G. stampa

finito di stampare
nel mese di gennaio 2008 da
L'Artegrafica S.n.c.
Casale sul Sile (Treviso)