

VIERI POGGIALI

Nonno, mi racconti l'Opera?

Racconti, memorie e emozioni di una vita a Teatro



Indice sommario

<i>Perché queste pagine</i>	1
Adriana Lecouvreur di <i>Francesco Cilea</i> (2007).....	3
Aida di <i>Giuseppe Verdi</i> (2007).....	10
L'affare Makropulos di <i>Leoš Janáček</i> (2009).....	19
Ariadne auf Naxos di <i>Richard Strauss</i> (2000).....	25
Attila di <i>Giuseppe Verdi</i> (2011).....	29
Un ballo in maschera di <i>Giuseppe Verdi</i> (2013).....	35
La Bohème di <i>Giacomo Puccini</i> (2008).....	45
Carmen di <i>Georges Bizet</i> (2009).....	52
Les Contes d'Hoffmann di <i>Jacques Offenbach</i> (2012).....	61
Così fan tutte di <i>Mozart</i> (2014).....	65
Don Carlo di <i>Giuseppe Verdi</i> (2008).....	72
Don Giovanni di <i>Wolfgang Amadeus Mozart</i> (2006).....	82
Don Pasquale di <i>Gaetano Donizetti</i> (2007).....	92
I due Foscari di <i>Giuseppe Verdi</i> (2009).....	98
L'elisir d'amore di <i>Gaetano Donizetti</i> (2010).....	104
Ernani di <i>Giuseppe Verdi</i> (2012).....	110
Evgenij Onegin di <i>Pëtr Il'ic Čajkovskij</i> (2006).....	118
Faust di <i>Charles Gounod</i> (2010).....	126
Fidelio di <i>Ludwig van Beethoven</i> (2008).....	133
La fille du régiment di <i>Gaetano Donizetti</i> (2011).....	139
Der fliegende Holländer di <i>Richard Wagner</i> (2013).....	143
Die Frau ohne Schatten di <i>Richard Strauss</i> (2012).....	150
Lohengrin di <i>Richard Wagner</i> (2007-2012).....	159

Lucia di Lammermoor di <i>Gaetano Donizetti</i> (2014).....	169
Luisa Miller di <i>Giuseppe Verdi</i> (2012).....	176
Macbeth di <i>Giuseppe Verdi</i> (2008).....	185
Madama Butterfly di <i>Giacomo Puccini</i> (2007).....	193
Manon di <i>Jules Massenet</i> (2006).....	202
Manon Lescaut di <i>Giacomo Puccini</i> (2006).....	207
Nabucco di <i>Giuseppe Verdi</i> (2013).....	214
Pagliacci e Cavalleria rusticana di <i>Ruggero Leoncavallo & Pietro Mascagni</i> (2011).....	222
Rigoletto di <i>Giuseppe Verdi</i> (2006).....	229
Der Rosenkavalier (<i>Il cavaliere della rosa</i>) di <i>Richard Strauss</i> (2011).....	237
Simon Boccanegra di <i>Giuseppe Verdi</i> (2010).....	247
La Sonnambula di <i>Vincenzo Bellini</i> (2010).....	256
Tannhäuser di <i>Richard Wagner</i> (2010).....	262
Tosca di <i>Giacomo Puccini</i> (2012).....	269
La traviata di <i>Giuseppe Verdi</i> (2008).....	277
Supplemento a Traviata (2013).....	286
Tristan und Isolde (<i>Tristano e Isotta</i>) di <i>Richard Wagner</i> (2007).....	289
Il Trovatore di <i>Giuseppe Verdi</i> (2014).....	296
Turandot di <i>Giacomo Puccini</i>	305
Werther di <i>Jules Massenet</i> (2007).....	312
<i>Appendice: La galleria degli orrori</i>	321

Perché queste pagine

Chi le ha scritte è un nonno. Un nonno melòmane. Fanatico di musica classica, pur avendo professionalmente agito per una vita intera in settori di lavoro da essa remotissimi: ma affascinato poi in particolare dall'opera lirica, scoperta per merito dei propri genitori fin da piccolo, alla Scala di Milano – un anno prima che la volta del teatro crollasse nel 1943 sotto le bombe – e subito innamoratosene smodatamente, tanto da dedicarvi tuttora dalle 50 alle 70 serate l'anno in molte diverse città. Quella passione non lo ha mai abbandonato, via via anzi affinandosi e dilatandosi.

Parecchie – ma proprio parecchie! – decine d'anni dopo, ecco insorgere il tentativo di trasmetterla alla propria unica nipotina Sara per fargliela possibilmente condividere. E come? Cercando di spedirla il più possibile a teatro – talora quasi dovendola forzare – a partire dai suoi sei anni di vita. E ciò sino a quando più di recente, italo-americana quale è, se n'è ita per studiare all'università negli Stati Uniti, ricomparendo inevitabilmente più di rado in Europa.

Come interessarla, allora, ad un tipo di musica sicuramente già *datata*, in questa Italia che la musica nelle scuole non l'insegna per nulla e che sotto tale profilo – immemore del proprio glorioso passato – è culturalmente oggi di certo uno dei Paesi più arretrati? Tentando di raccontarle e spiegarle in anticipo (forse era, ed è, l'unico modo) ciò che avrebbe visto e ascoltato in particolare in virtù degli abbonamenti annuali sottoscritti quasi solo per lei, ancor più (posso confessarlo?) che per i suoi genitori.

Ecco, le pagine che seguono hanno concretato proprio quel tentativo. Di ogni opera che la oggi ormai ventenne Sara Kuller – figlia di Barbara Poggiali e di David Kuller e nipotina unica e adorata di chi scrive – avrebbe visto in scena soprattutto (ma non soltanto) a Milano nel corso d'una dozzina abbondante di anni, viene via via esposta e raccontata in modo didatticamente semplice, quanto forse esaustivo e con qualche dovizia argomentativa aggiuntiva, anzitutto la trama, quindi analizzati gli aspetti salienti, con eventuali riferimenti storici, infine evidenziati i pregi. Con un linguaggio che, inizialmente più elementare, a mano a mano si è un poco evoluto in ragione del progredire dell'età della ragazza alla quale erano de-

stinati: fatto, questo, di evidenza magari non immediata in ragione della scelta di pubblicare i titoli in ordine alfabetico.

Poi è accaduto anche che questi stessi testi, certamente modesti quanto a valore scientifico, musicale e culturale e frutto piuttosto dell'impegno didascalico ed esegetico d'un appassionato cultore del genere, venissero girati – prima dai genitori della stessa giovane destinataria ufficiale, poi talora dallo stesso autore – anche ad uso di altri amici frequentatori di teatri musicali ai quali, a quanto è risultato, non dispiacevano; e che, bontà loro, li hanno giudicati di qualche preventiva utilità. Hanno perciò fruito d'una loro minuscola, limitata cerchia di lettori, d'una ventina di persone, alcune delle quali hanno addirittura esortato a pubblicarli.

Di qui allora l'idea di darli, come suol dirsi, «alle stampe» per non lasciarli melanconicamente ingiallire nel dimenticatoio dei cassette (o meglio, nell'archivio di un computer) fino al giorno in cui sarebbero stati (e lo saranno) rispettivamente o gettati in discarica oppure cancellati. Tutto qui.

L'Autore

Milano, maggio 2015

ATTILA

di Giuseppe Verdi

(2011)

Premessa. – Questo *Attila*, opera giovanile di Verdi (va in scena a Venezia nel 1846, e Verdi aveva 33 anni), è una di quelle che egli stesso incluse fra le composizioni *degli anni di galera*: quando cioè, dopo lo strepitoso successo ottenuto alla Scala con *Nabucodonosor* (*Nabucco*) nel 1842 (e ribadito un anno dopo con *I Lombardi alla prima crociata*) si trovò invischiato in una sfilza di troppi impegni contrattuali consecutivi. Li aveva assunti, con qualche probabile ingenuità, con impresari e gestori di teatro, che lo incalzavano spingendolo a comporre uno dietro all'altro una serie di lavori per sfruttare l'onda del successo: ma certamente in Verdi premeva interiormente anche una certa frenesia di guadagni (da investire subito in terre coltivabili, nelle vicinanze di Busseto dov'era nato). L'affollamento delle incombenze compositive non poteva non produrre un inevitabile scivolamento nella mediocrità, per alcune opere di quei primi anni di successo (e non è un caso che talune di esse risultino anche opere poco rappresentate, ai giorni nostri, pur se di tanto in tanto qui o là ricompaiono: i loro nomi sono *Giovanna d'Arco*, *Alzira* – che lo stesso Verdi ebbe poi a definire come “proprio brutta” – *I masnadieri*, *Il corsaro*, *La battaglia di Legnano*, *Stiffelio* – più tardi riveduto e corretto e ribattezzato come *Aroldo*). Di quegli anni che vanno dal 1843 al 1851 – quando poi Verdi assurgerà ai massimi livelli con la cosiddetta “trilogia romantica”, *Rigoletto*, *Il trovatore*, *La traviata* – si salvano compiutamente, secondo me, soltanto *Ernani*, in parte *I due Foscari*, e poi l'intrigante, severo e profondissimo *Macbeth*).

Anche *Attila* però una sua bellezza, ruvida e *naïve*, la possiede: è una di quelle opere che anche meglio di altre confermano il giudizio che di tanta musica verdiana diede uno scrittore e grande critico musicale di decenni fa quale Bruno Barilli, quando ebbe a scrivere che certa musica di Verdi “*sa di vanga*”: ha cioè un retrogusto contadino, quasi primitivo, tipicamente sgorgato da un compositore che era pur sempre venuto al mondo quale figlio di un modesto oste in un paesino della “bassa” emiliana (e che non a caso alla terra rimase appunto sempre attaccatissimo. Verdi coi suoi

UN BALLO IN MASCHERA

di *Giuseppe Verdi*

(2013)

Premessa n. 1. – Opera di bellissima musica, che ha dovuto affrontare alcune traversie, a suo tempo, prima di venire al mondo. Su uno sfondo di imprecisate vicende politiche, narra una storia di amore tormentato e impossibile perché adulterino (tra un personaggio potente e la moglie del suo migliore amico e consigliere) che finirà in tragedia. Parecchi anni prima che Verdi la musicasse, aveva suscitato anche l'interesse di Vincenzo Bellini, che vi aveva però rinunciato intuendo le difficoltà di riuscire eventualmente a passarla liscia con le censure (quella di Napoli, nel caso suo), al tempo sempre ostili all'idea stessa che i potenti potessero essere messi in cattiva luce.

La vicenda è tratta da un episodio storico autentico, di un re che a suo tempo era stato ucciso perché invischiato in una faccenda di cuore del genere (e magari anche per altro). Verdi, nel comporla, aveva fatto disporre un libretto nel quale sarebbe stato un re di Svezia, Gustavo III, il protagonista, come appunto da storico episodio e come da commedia scritta su tale argomento nel 1833 da Scribe (e rappresentata senza intoppi nella più liberale Francia) dalla quale già il musicista francese Auber aveva tratto un'opera peraltro finita ormai nell'oblio. Quando nel 1858 il tema venne preso in considerazione da Verdi, la censura (Stato Pontificio, stavolta, perché il compositore aveva ricevuto una commessa per un teatro di Roma) bocciò subito il proposito di far comparire un'opera su quel tema, non potendo tollerare che venisse messo in scena un regicidio (poteva rappresentare un pericoloso invito surrettizio a progettarne altri): sicché Verdi e il librettista Somma dovettero ripiegare sull'ipotesi, cui si poteva invece lasciare spazio, di trasformare il re in un ben più innocuo governatore del Massachusetts, di nome Riccardo: e in questa versione l'opera poté essere realizzata, andò in scena e fece di poi il giro del mondo. Ogni tanto accade peraltro anche oggi che qualche teatro ne recuperi la versione col re svedese protagonista, ciò che comporta soltanto gli opportuni e ovvii mutamenti di alcune parole

guadagni di musicista comperava poderi uno dietro l’altro). Non c’è molta raffinatezza, insomma, nell’*Attila*, men che meno orchestrale: ma c’è cuore, e non poco, ed è opera densa di attendibili slanci sentimentali. L’aderenza storica ai fatti invece è modesta, si può dire che Verdi attinge molto ma molto liberamente ai ricordi di quel famoso Unno che alla metà del quinto secolo calò in Italia alla testa delle sue orde barbariche, indusse tanta gente veneta a tagliar la corda e a rifugiarsi in laguna (e fu così che ne derivò Venezia!), fu poi bloccato – e questa è storia vera – da un coraggioso intervento di un Papa (Leone) che gli si presentò innanzi e lo persuase a fare marcia indietro prima che arrivasse addirittura a Roma a distruggerla.

In una composizione di teatro musicale, naturalmente, non potevano mancare elementi di storia amorosa, qualche po’ di tradimenti, complotti: ma anche sollecitazioni patriottiche, insomma vicende e spunti densi di effetti teatralmente validi e più proprii (con la sola storia altrimenti non si farebbe musica). E Verdi – che sempre ebbe a sorvegliare da vicino i propri librettisti, li guidava per mano e spesso li strapazzava per piegarli alle esigenze delle note che aveva in mente – riuscì a profondervene parecchi. Il risultato appunto è quello di una musica un poco anche rozza, talvolta, senza grandi finezze orchestrali (tra l’altro è musica di passaggio, per così dire, che già mostra come il compositore cominciasse a tendere, dopo le prove precedenti, verso una drammaturgia musicale impetuosa nuova): ma è comunque opera che sa catturare e talora affascinare l’ascoltatore: insomma, per essere una composizione abitualmente classificata come minore di Verdi, è tutt’altro che banale. E certamente meritevole di più frequenti riproposizioni nei teatri.

L’argomento. – Il boss degli Unni (e qui siamo ad una sorta di prologo) ha distrutto e saccheggiato Aquileja, allora importante agglomerato urbano (siamo alla metà del quinto secolo). Le sue orde lo acclamano (coro ‘‘Urli, rapine’’), quando verso notte il gran capo compare su un carro tra le rovine della città. Avendo avuto modo durante la conquista di ammirare un gruppo di donne che si sono difese con le armi (dagli stupri, è sottinteso o intuibile), Attila – il basso – chiede loro il perché e il percome di tanto coraggio. Gli risponde con grande fierezza Odabella (che è figlia del signore di Aquileja, ucciso nei combattimenti) dicendogli che a farle agire così è stato l’amor di patria che le anima (scena e sua aria: ‘‘Allor che i forti coronano’’). Attila, colpito, e ammirandone il valore, le offre una grazia, si scelga ciò che ella vorrà: e quando Odabella gli chiede una spada, le offre la propria. La ragazza ne è molto appagata, perché riflette che proprio con quell’arma potrà un giorno uccidere l’oppressore. Attila, che da Odabella si

sente molto attratto, dispone che rimanga con le altre donne al suo campo. Poi accoglie poi in visita un generale romano, Ezio (baritono), il quale viene a proporgli un patto un tantino scellerato, e cioè che Attila si tenga pure l'impero che già ha in larga parte conquistato (proprio sottraendolo ai romani), ma lasci stare la penisola (“avrà tu l'universo, resti l'Italia a me”): ma l'Unno respinge l'idea di baratti e di accordi, con sdegno.

Nel quadro successivo siamo ancora nelle isolette della laguna, c'è anche tempesta, un gruppo di eremiti pregando ripercorre la tristezza degli eventi. Approdano alcune barche, dalle quali scendono dei fuggiaschi di Aquileja tra i quali il giovane Foresto (tenore), che sbarcando ripensa all'amata Odabella che sa essere rimasta prigioniera e ostaggio di Attila (“Ella in poter del barbaro!”): il coro lo esorta a sperare in un più benevolo futuro.

Si passa poi a quello che per Verdi era il primo atto (di fatto, il quadro successivo), e ci troviamo ora ormai nelle vicinanze della stessa Roma, nei cui pressi Attila è ormai arrivato coi suoi (e tirandosi dietro anche tutte le donne, tra le quali Odabella). I barbari si preparano ad assaltare e saccheggiare la città. Odabella, solitaria, si macera nel proprio dolore, e crede di scorgere nelle nuvole le immagini del padre ucciso nonché del perduto fidanzato Foresto (“Oh, nel fuggente nuvolo”). All'improvviso, proprio Foresto in persona le compare davanti (avrà seguito di lontano e di nascosto la marcia verso sud degli Unni, si deve presumere), è vestito da barbaro anche lui per non farsi beccare. Accusa Odabella di “intelligenza col nemico” (di connivenza, insomma), ma nel loro scontro-duetto (“Sì, quell'io son, ravvisami”) la ragazza intanto si discolpa e poi gli rivela il proposito di profittare della vicinanza, e della quasi familiarità ormai con Attila, per vendicarsi di quanto è accaduto ad Aquileja e ucciderlo.

Quadro successivo, tenda del gran capo (un po' come le tende di Gheddafi). In sogno ad Attila compare una sorta di spettro che gli impone di rispettare un luogo sacro come Roma e dunque di ritornare sui propri passi senza assalirla (“Mentre gonfiarsi l'anima”). Attila si sveglia spaventato ma subito, riprendendosi da quel sogno, decide di fare esattamente il contrario, e dunque chiama i suoi generali e ordina loro di marciare al più presto su Roma. Agli squilli delle trombe degli Unni però fanno da contrappunto voci lontane di un coro sacro: dalle colline scende difatti al campo di Attila una processione guidata da Papa Leone, nelle cui sembianze il capo degli Unni riconosce lo spettro del suo sogno. Attila è preso da superstizioso terrore, e nello stupore generale dei suoi si fermerà. (E così la faccenda dell'alt che davvero a suo tempo il Papa riuscì ad imporre ai barbari invasori si ritrova ampiamente reinventata).

Nell’atto successivo siamo stavolta nel campo dei Romani. L’imperatore romano (Valentiniano) alla propria gente, comandata ancora da quello stesso Ezio che era già andato a suo tempo a proporre senza esito ad Attila un patto scellerato, ha mandato a dire di adoperarsi per una tregua qualsiasi con gli Unni, e stavolta è Ezio a sdegnarsi per quegli ordini che fanno tanto di vigliaccheria, sicché pensa ad una riscossa della patria romana (“Dagli immortali vertici”). Un gruppo di schiavi degli Unni si presenta comunque recando al generale romano un invito a farsi vivo nel campo dei nemici per discorrere, e Ezio accetta. Uno degli schiavi, che si rivela essere Foresto in vesti simulate, confida però a Ezio un complotto per il quale Attila sta per essere ucciso, e gli suggerisce di piombare allora in massa, ad un segnale convenuto, sul campo degli Unni: il romano Ezio si compiace perché s’avvicina dunque un momento decisivo di possibile vittoria.

Nel quadro successivo ci spostiamo di nuovo al campo invece degli Unni, dove – accolto con rituale festosità (si deve presumere che anche a quei tempi esistessero usanze protocollari diplomatiche?!) – si presenta una delegazione romana guidata da Ezio. Dovrebbe esserci addirittura un banchetto, e Attila vi siede tenendosi a lato di Odabella. Mentre viene intonato (da sacerdotesse) un canto di omaggio, un improvviso soffio di vento spegne tutte le torce, con superstizioso spavento generale. Foresto ammicca indicando a Odabella una tazza col veleno destinato a Attila, ma la ragazza fieramente replica che il capo dei barbari dovrà morire di spada, e non per mezzo di un ignobile veleno: e difatti, appena le torce vengono riaccese, Odabella blocca Attila che stava tranquillamente per accingersi a bere e, colpo di scena, gli rivela il tradimento infame che era stato a suo danno predisposto. Nel caos che ne segue, ad evitare massacri e iniquità Foresto si autoaccusa per quel tentativo di avvelenamento, e Odabella (guarda un po’) dal suo ormai amicone barbaro ottiene per sé, per disporne, la persona del traditore così autosvelatosi. Attila è impressionato dagli atteggiamenti di Odabella (deduce di esserne amato) e dichiara di volerla sposare, nientepodimeno, all’indomani. Odabella fa intanto fuggire Foresto, mentre gli Unni, posto che la *convention* coi romani è finita a carte quarantotto, incitano il loro capo a riprendere stragi, assalti, morti eccetera.

Nell’atto finale siamo nella *no man’s land*, cioè in un bosco che divide i due campi nemici. Foresto, avendo appreso che stanno per essere davvero celebrate le nozze di Attila con Odabella, avverte i soldati romani di tenersi pronti a muovere contro gli Unni, e intanto rimpiange il proprio amore perduto (“Che non avrebbe il misero”). Compare il comandante Ezio, pronto a guidare il combattimento: ma dall’altra parte arriva anche Odabella, che intanto è riuscita a sfuggire agli Unni, e che fa di tutto per con-

vincere Foresto a credere alla propria innocenza e al suo immutato amore per lui (“Te sol, te sol quest’anima”). Sopraggiunge però anche l’inferocito Attila, che ha inseguito Odabella scappatagli sotto al naso e che, vedendola ora in mezzo a quei nemici romani, intuisce dall’ambiguità dei suoi comportamenti le sue vere intenzioni e le rinfaccia d’essere un’ingrata “Tu, rea donna, già schiava”. (In fondo, a ben pensarci, non ha tutti i torti. Non l’aveva stuprata, l’aveva tenuta con sé con tutti gli onori, scarrozzata per tutta Italia in non spiacevole turismo, l’avrebbe addirittura sposata!). Ecco che piombano i militi romani ad assaltare il campo degli Unni. Nel caos generale degli scontri, Foresto cerca di riuscire lui a colpire Attila, ma Odabella prima lo blocca e poi provvede a trafiggere lei stessa lo sconcertato e deluso capo degli Unni (“E tu pure, Odabella?”). Così è riemersa in scena la famosa spada avuta in dono agli esordi). In tal modo l’italica eroina ha vendicato il proprio padre, il popolo, Aquileja. La storia della calata dei barbari quale veramente si svolse non è per nulla rispettata, ma non importa. Qui si fa teatro. Cala il sipario.

Altre considerazioni sull’opera. – Molto interessante è la caratterizzazione musicale delle varie figure protagoniste. Attila, dalle note che ne sostengono gli interventi, emerge benissimo come un barbaro (e lo è, primitivo, feroce, ma anche leale), grande guerriero capace peraltro di sentimenti anche nobili (il rifiuto del patto proposto da Ezio cui rifila addirittura una lezione di civiltà e di correttezza, l’ammirazione reale per la fierezza di Odabella, un certo genuino amore che insorge nel suo animo per lei). Ma poi è anche superstizioso e timoroso del soprannaturale (il sogno, le torce che si spengono). Il generale Ezio, dapprima ambiguo e subdolo nei suoi progetti di aggiustare le cose patteggiando col nemico e tradendo il proprio imperatore, poi però si riscatta nell’assumere alla fine davvero il ruolo della difesa della patria *senza se e senza ma*. Odabella, italica donna appunto fierissima, figura a tutto tondo sin dalle prime battute della sua comparsa, nella quale i sentimenti amorosi (il dolore e l’amore per il padre perduto, come per Foresto che all’inizio non si sapeva che fine avesse fatto, ecc.) convivono intanto con forme di vero e proprio patriottismo (Verdi compone nel 1845, non dimentichiamo: compone cioè prima delle spinte e dei moti di graduale rivendicazione di libertà che in Italia si manifesteranno qualche anno dopo. Ma le prime rappresentazioni di *Attila* diedero luogo in molti teatri italiani all’insorgere di tumulti patriottici anche prima del 1848). In Odabella si agita una grande ferma determinazione nell’immaginare e perseguire la vendetta (personale, nella memoria del padre ucciso): è una sorta di Erinni, capace però al contempo di amare umanamente per

davvero. La musica scolpisce bene i diversi caratteri. Più sbiadito e meno caratterizzato è semmai soltanto il personaggio di Foresto, ed anche musicalmente è appunto più banale (per quanto la sua sia una parte vocalmente impegnativa).

Complessivamente, una partitura musicalmente non sempre omogenea, ma con frequenti momenti di grande tensione e di bellezza autentica, alternati ad altri manieristici che sembrano più tirati via.

LA BOHÈME

di *Giacomo Puccini*
(2008)

Premesse. – Con la verdiana *Traviata* e *Carmen* di Bizet, *La bohème* di Puccini divide il primato mondiale sia della popolarità sia nel numero delle rappresentazioni d'opera. Ed è fra le più amate. Non v'è angolo del mondo civile nel quale non sia stata messa in scena (e talora magari anche... strapazzata, in certi teatri minori). E pensare che alla sua prima comparsa, a Torino nel febbraio del 1896 sotto la direzione dell'allora assai giovane Arturo Toscanini, era stata accolta maluccio dalla critica musicale. Un *pezzo da novanta* fra i commentatori, tale Carlo Bersezio, dopo aver assistito alla première si avventurò a scriverne nel quotidiano torinese *La Stampa* che l'opera "non lascerà grande traccia nella storia del nostro teatro lirico". Quasi si trattasse di un passo indietro rispetto alla *Manon Lescaut* con la quale Puccini aveva conosciuto il primo ampio successo, insomma. Mai considerazione di un critico musicale conobbe nei decenni smentita più clamorosa. Ma anche altri critici e uomini di teatro presero all'epoca simili cantonate ("Opera mancata non farà giro", telegrafò Carlo D'Ormeville ad un editore musicale). Puccini aveva già composto a quel punto dopo qualche brano sinfonico e sacro l'opera *Le Villi* nel 1884, *Edgar* nel 1889 (entrambe di modesto esito), e appunto nel 1893 la *Manon Lescaut* che invece gli aveva dato quasi di colpo fama, gloria e incassi.

Altra singolarità che s'accompagna alla comparsa della sua *Bobème* è che negli stessi mesi della sua composizione anche Ruggero Leoncavallo (l'autore – fra altro – de *I Pagliacci*) andava meditando di scrivere un'opera sullo stesso soggetto, e tratta anch'essa da un romanzo di Henry Murger (*Scènes de la vie de bohème*). I due compositori, già amici, ruppero malamente i rapporti, quando si rese evidente come entrambi fossero alle prese con un eguale soggetto. Disputarono di brutto, essi e i rispettivi editori. Puccini se ne uscì infine a sentenziare: ebbene, giudicherà la storia su quale delle due opere dallo stesso identico titolo farà più strada (e la storia ha giudicato a suo favore).

LUCIA DI LAMMERMOOR

di *Gaetano Donizetti*

(2014)

Premesse. – Donizetti (1797-1848) è stato un compositore di vena e prolificità pressoché inesauribili: non fosse morto all'età di poco più di cinquant'anni (di cui i tre ultimi musicalmente infecondi, perché una sifilide contratta lustri prima lo aveva già reso demente) chissà quanta musica avrebbe ulteriormente messo al mondo oltre alle 62 opere – dalle drammatiche e serie, alle sentimentali, alle buffe – che recano la sua firma. Non moltissime di esse in verità sopravvivono: le più note sono appunto *Lucia di Lammermoor*, *L'elisir d'amore*, *Don Pasquale*, *Lucrezia Borgia*, *Anna Bolena*, *La Favorite*, *Maria Stuarda*, *Roberto Dévereux*, *La fille du régiment*, *Poliuto*, *Linda di Chamounix*. Sono rari oggi invece i recuperi di altre minori, pur se di quando in quando qualche teatro vi si cimenta (per esempio il teatro Donizetti di Bergamo, città nativa del compositore che lì in cattedrale è anche sepolto). Può apparire singolare che tra quelle tuttora più messe in scena non poche siano state ambientate dal compositore in Scozia o in Inghilterra, ma ciò che si deve alla larga notorietà in Europa, nei decenni centrali della sua attività d'operista, dei romanzi storici di Walter Scott dai quali molti librettisti d'opera attinsero elementi, vicende, spunti eccetera (non solo Donizetti dunque).

Caratteristiche essenziali della Lucia di Lammermoor. – La sua grande e sin qui mai tramontata popolarità si deve a molti elementi. Dalla bellezza intrinseca della sua musica, all'assoluta immediatezza del suo linguaggio drammatico, al fascino che esercita il pronunciatissimo colore romantico dell'opera: la quale si fonda su una vicenda intanto di grande spessore narrativo, poi su un'atmosfera tendente al fosco, e su una rappresentazione tanto storica quanto musicale intrisa d'un preciso senso dell'ineluttabilità di certi destini e di certi codici (e obblighi) di comportamento. Rientrano in *Lucia* eventi ed elementi di grande forza teatrale, quali sono l'amore clandestino (e dunque inaccettabile da parte di terzi ostili che lo combattono) fra i due principali personaggi, i quali appartengono a famiglie politicamente