

“Sono le fate: chi le guarda è morto...”

A proposito de “Le Villi” di Giacomo Puccini – di Giuseppe Amadeo

*Di quei giorni a Magonza una sirena
I vecchi e i giovinetti affascinava.
Ella trasse Roberto all’orgia oscena
E l’affetto per Anna ei v’obliava.
Intanto, afflitta da ineffabil pena,
La fanciulla tradita lo aspettava.
Ma invan lo attese ... Ed al cader del verno
Ella chiudeva gli occhi al sonno eterno.*

*V’è nella selva nera una leggenda
Che delle Villi la leggenda è detta
E ai spergiuri d’amor suona tremenda.
Se muor d’amore qualche giovinetta
Nella selva ogni notte la tregenda
Viene a danzar e il traditor vi aspetta;
Poi, se l’incontra, con lui danza e ride
E, colla foga del danzar, l’uccide.*

*Or per Roberto venne un triste giorno.
Dalla sirena in cenci abbandonato
Egli alla Selva pensò di far ritorno,
E questa notte, appunto, ei v’è tornato.-
Già nel bosco s’avanza; intorno, intorno
Riddan Le Villi nell’aer gelato ...
Ei, tremando di freddo e di paura,
È già nel mezzo della Selva oscura.*

“Le Villi” è tutta qui.

Un’operina esile, asciutta, come una ballerinetta di fila che si avventuri coraggiosamente al proscenio sotto i riflettori, ancora trepida e titubante delle proprie doti tecniche ed espressive, ma piena della coscienza di un prepotente talento, di un’ambizione sommessamente confessata.

Il soggetto è tutto in queste tre ottave, così tipiche dell’accademia letteraria di casa nostra, con il caratteristico sentore delle gozzaniane buone cose di pessimo gusto. Sono soltanto proposte in partitura ed estranee al contesto musicale, anzi non si dovrebbe tenerne conto nell’esecuzione.

Dovremmo aspettarci invece che, in un'esecuzione semiscenica, vengano recitate in capo ai ben due intermezzi sinfonici che fanno da cerniera ai pannelli di questa autodefinita *opera/ballo*. Ma anche se la loro declamazione non sarebbe consentita, esse risultano implicite comunque, necessarie a questo testo operistico, del quale è opportuno richiamare presupposti ed intenzioni, che sono forse le cose più interessanti per prepararci all'ascolto.

Dobbiamo dar atto alla nostra Direzione Artistica di averci proposto, in un breve arco di tempo, una preziosa rassegna di "oggetti" tipici e tuttora vitali di una straordinaria animazione che ha agitato la cultura italiana postunitaria, nell'ultimo quarto del diciannovesimo secolo.

Essa accompagna, con modeste interferenze, la creatività ben più vitale dell'ultimo Verdi e l'imporsi della più matura poetica di Giacomo Puccini che, esordiente, in queste "Villi" è ancora chiuso nel bozzolo di un romanticismo pretenzioso e convenzionale.

Abbiamo riascoltato "Cavalleria rusticana", abbiamo riascoltato "Pagliacci", ancora inossidabili esempi del realismo strapaese che rompe, con la cronaca, modelli stilistici di tradizione, ma che pure dalla tradizione mutuano ancora le strutture formali, senza abbandonare la composizione "a numeri", con i loro cori, scene e duetti col "da capo", arie solistiche che pure ben volentieri si aprono ad una declamazione ariosa o ricorrono all'affabulazione od all'urlo.

Esse sono entrambe successive alle "Villi" di qualche anno e documentano l'acquisito distacco dall'idealizzazione sentimentale (erotica od eroica) propria del genere operistico, a far tutt'uno col linguaggio musicale, ma esigono sensualità elementare e sangue: subito.

Per "Le villi" non siamo ancora a questo punto. Il contesto d'origine non è verista ma, sotto ogni profilo, quello della scapigliatura: la corrente letteraria che più sentiva la distanza che era venuta a crearsi tra la cultura europea, forte del naturalismo francese e dell'idealismo tedesco, e la periferia italiana.

La sentiva tanto da ingolfarsi in una guerra disperata contro la tradizione nazionale, in nome dello "spirito" dell'arte dell'avvenire, rimanendo comunque ai margini degli umori della prorompente società italiana sempre più soddisfatta delle proprie conquiste politiche ed economiche, del tutto aliena da qualsiasi "spirito" che non fosse di grappa o di lambrusco.

Scapigliato fu intanto il librettista delle "Villi", Ferdinando Fontana, classe 1850. Giornalista, corrispondente da Berlino della Gazzetta Piemontese, aveva passato un paio d'anni nelle foreste nibelungiche e nei giardini di Klingsor, così che

tornato in patria, con il *pamphlet* “In teatro”, relazionava delle sue esperienze artistiche in questi termini.

“Il melodramma tende a trasformarsi in poema sinfonico scenico, tende a diventare cioè uno spettacolo, teatrale sì, ma nel quale la teatralità non dovrà avere il sopravvento sull’arte, bensì questa su quella; lo spettacolo teatrale insomma tende a divenire sinfonico per eccellenza, cioè a sagomare sulla forma migliore dell’arte musicale, la sinfonia, il resto dello spettacolo..... sarà la sublimazione del melodramma odierno; sarà, cioè, una vasta sinfonia ogni parte della quale si forgerà in un atto, ma che avvolgerà come un soffio circolare tutti gli sviluppi dell’azione, abolendo le vecchie consuetudini, cancellando il vecchio disegno.... Il libretto scomparirà, allo spettatore non verrà dato nelle mani che un vero e proprio poema perché questo gli possa servire da guida attraverso l’azione....”

Il testo della citazione sarebbe assai più lungo ed articolato in un’analisi di qualità non certo superiore ai principi professati (che pure non sono privi di una qualche pertinenza, se anche D’Annunzio, in “Più che l’amore”, premetteva ancora ad ogni atto un programma sinfonico letterariamente declinato). Si rivela però interessante, non perché abbia avuto qualche impatto decisivo sull’arte detta dell’avvenire, ma perché manifesta la deliberazione programmatica che lo stesso Fontana potrebbe voler realizzare con “Le villi”.

Cosa sono infatti le tre ottave surriferite, se non il “poema” che regge la composizione “sinfonica” ed in essa non si integra, proponendosi solamente alla lettura e come guida all’ascolto?

Peccato, però, che poi l’ambizione sinfonica si esaurisca nell’intermezzo, mentre il resto del soggetto si articola, come vedremo, nel più tradizionale degli spartiti “a numeri”. Ma la cittadinanza dell’intermezzo sinfonico nel mondo dell’opera si accredita qui, nelle “Villi”, che ne è il primo esempio. Saranno appunto Mascagni e Leoncavallo a riproporlo, come abbiamo da poco riascoltato, nell’ambito dell’opera in un atto, per sottolineare la pausa dell’azione con un empito emotivo riepilogatore.

Sinfonismo italiano: non voglio aprire un capitolo, al quale riservo l’intervento di qualcuno più accreditato di me e che ce ne offrirà un esempio con l’esecuzione della prima sinfonia di Martucci. Basterà ora ricordare l’immenso complesso d’inferiorità che incombeva sul mondo musicale italiano, di fronte alle prepotenti glorie tedesche. Basterà osservare che il sinfonismo di questi intermezzi lirici non si allontana

dall'uso dei raddoppi melodici senza particolari sviluppi. Ma che Puccini fosse ben conscio dell'originalità di questa innovazione lo dimostra il fatto che, nel 1895 ebbe a lamentare che *“Le Villi hanno iniziato il tipo che oggi si chiama “mascagnano” e nessuno mi ha reso giustizia...”*

L'incontro del Fontana con Puccini avvenne nell'agosto del 1883, subito dopo il diploma mentre, appena uscito dalle miti e paterne mani di Amilcare Ponchielli, scalpitava per trovare il modo di partecipare alla prima edizione del Concorso Sonzogno per l'opera in un atto. Sì, proprio quel concorso nell'ambito del quale esploderà nel '90 la meteora di “Cavalleria rusticana”.

Scriveva alla madre:

“Cara mamma, sono andato da Ponchielli e mi sono trattenuto quattro giorni. Parlai col Fontana, poeta, che trovasi a villeggiare vicino a Ponchielli, e si fissò, quasi, per un libretto. Anzi mi disse che gli piaceva la mia musica. Ponchielli poi entrò anche lui di mezzo e mi raccomandò caldamente. Ci sarebbe un buon soggetto che ha avuto un altro, ma che Fontana avrebbe piacere di darlo a me, tanto più che mi piace molto davvero, tanto più che ci sarebbe molto da lavorare nel genere sinfonico descrittivo che a me garba assai, perché mi pare di doverci riuscire...”

Il documento epistolare lascia intravedere quanto il ventenne Puccini potesse essere sedotto dalle tesi del Fontana, che ho sommariamente riportato, e quale fu l'intesa tra i due, tanto da risultare determinante, per quanto poi avvenne, nella carriera del giovane musicista lucchese.

La giuria del Sonzogno non ebbe infatti la lungimiranza del '90 e premiò, *ex aequo*, due lavoretti senza storia. Vero è anche che lo spartito delle “Villi” venne consegnato manoscritto in prima copia, sotto scadenza del concorso fissata al 31 dicembre 1883. Così venne ritenuto illeggibile.

Ma a questo punto ricompare Fontana che si improvvisa impresario. Organizza un'esecuzione privata nel salotto di un amico, presente tutta la scapigliatura musicale e no. Coinvolge Boito che interessa Ricordi e procura le collaborazioni necessarie alla rappresentazione.

Si fa una colletta e nel 1884 “Le villi” va in scena al teatro Dal Verme di Milano, con straordinario successo. L'avveduto Ricordi mette le mani sulla partitura e, dopo un passaggio al Regio di Torino, la presenta alla Scala nel gennaio 1885. Definitiva consacrazione di pubblico e di critica.

Da lontano, anche Verdi riscontrò l'eco di quel successo, con una condiscendenza venata di distaccata ironia:

“Ho sentito dir molto bene del musicista Puccini. Ho visto una lettera che ne dice tutto il bene. Segue le tendenze moderne ed è naturale, ma si mantiene attaccato alla melodia, che non è moderna né antica. Pare però che predomini in lui l'elemento sinfonico! Niente di male. Soltanto bisogna andar cauti in questo: l'opera è l'opera e la sinfonia è la sinfonia...”

A parte l'autorità del Fontana, ancora rispettata da Puccini, si potrebbe dire che con “Le villi” Puccini inaugura anche il suo talento di *scout* di soggetti di successo, talento che si manifesterà appieno in quel laboratorio tormentato a molte mani e senza padri dichiarati che è il soggetto di *Manon*.

Il lavoro prende infatti per la coda l'onda lunga della scapigliatura, la moda protodecadente delle diavolerie inaugurate un decennio prima dal *Mefistofele* di Arrigo Boito. Deriva dalle correnti germanofile, cultrici di sinfonismo, un pretesto di saga nordica, di leggenda mitteleuropea, ma lo fa con un garbo tutto nostrano e con la misura di un melodismo discreto ed ammiccante ancora alle maniere tradizionali, magari un poco francesi, proprio sui passi del buon Ponchielli, autore celebrato della fiammeggiante “Gioconda”, ma tuttavia dichiarando una maniera già personalissima, fondata sull'estro del motivo breve, del frammento melodico ed incisivo.

Potremmo cominciare a sentirlo nel breve preludio, dove non è una furia orgiastica che preannunzia le villi, ma una malinconia già tutta pucciniana che si appoggia a due brevi motivi intrecciati, più rispondenti ad un'accensione ed un esaurimento sentimentale. Questi motivi ricorreranno in tutta la partitura, ben più di semplici reminiscenze, ma forse anche proposte di materiale tematico per una eventuale tessitura sinfonica che, se rimarrà inesplicita, sarà perché il libretto non ne offre il minimo spunto.

(Preludio)

Le Villi, l'abbiamo capito, sono fantasmi di fanciulle morte per amore e trasformate in implacabili persecutrici. In realtà, sembra che etimologicamente abbiano un'ascendenza slava: remote divinità rustiche divenute nella fantasia popolare, dapprima fantasmi di donne non battezzate ed, infine, di donne morte senza nozze. Sarebbe così spiegata la loro inquietudine erotica e la seduzione mortale che esercitano sui malcapitati che incontrano nel bosco. Si apparentano

facilmente con la discendenza europea delle donne vampiro che, risalente ai romanzi alessandrini di memoria grecoromana, giunge al Goethe della “Fidanzata di Corinto”, e si coniuga infine con l’immensa serie di elfi, folletti e silfidi, abitatrici dei boschi del nord e dei poemi di Heine.

Le silfidi (e le Villi) erano anche entrate nel mondo dello spettacolo con alcuni balletti, tra i quali il più celebre è “Giselle” di Adam, su soggetto di Theophile Gautier ed è in quest’ambito che si precisa la vicenda della fanciulla tradita, morta di dolore e trasformata in demone. Ma l’immediato antecedente del nostro Ferdinando Fontana è un oscuro scrittore tedesco Alphonse Karr.

Sull’argomento assai lineare e privo di sviluppo drammatico (anzi, il nodo della vicenda, col tradimento del fidanzato che causa la morte della fanciulla promessa, si svolge come fuori dal teatro) Fontana, incurante di preoccupazioni avveniristiche, compone due robusti pannelli drammatico corali, in perfetto stile librettistico tradizionale, intercalati dal doppio intermezzo sinfonico col corredo dei versi esplicativi, compreso l’intervento obbligato del corpo di ballo nel primo e nell’ultimo quadro, forse per segnalare la definitiva fusione spettacolare di tutte le arti. Tanto più che in prima stesura, per le esigenze del concorso Sonzogno, l’opera constava di un unico atto.

Per edizione scaligera patrocinata da Ricordi, l’atto venne implementato di due arie nuove per assumere la misura di due atti. tuttavia, per essere comunque due atti assai brevi, non fanno perdere all’assieme della composizione una sua ideale continuità.

La prima di queste due arie nuove è quella di Anna, la fanciulla destinata alla deplorable metamorfosi: ascoltiamola mentre, nascondendo nel bagaglio del fidanzato Roberto un mazzetto di nontiscordardimé, sottopone i brevi versi che le competono al cesello di un melodizzare gradualmente ascendente, nel gusto discretamente salottiero di una romanza da camera.

(Se come voi piccina)

Roberto deve partire, chiamato a Magonza per raccogliere una cospicua eredità. Ce ne aveva informato il coro, all’alzarsi del sipario, con un avvio che richiama, aggiornata, qualche memoria belliniana, prima di lanciarsi in un valzer mobilissimo, dove in prospettiva si anima una reminiscenza ritmica di Charles Gounod (nella kermesse del Faust). Un Gounod che, forse, farà ancora capolino con la preghiera corale, intonata dal futuro suocero, che sigilla la partenza del giovanotto per la sua avventura magonze.

Di Villi, ancora non v'è traccia. Però Anna è malinconica, ha brutti presentimenti ed il fidanzato deve rassicurarla, recuperando i motivi del preludio: *“Ah, dubita di Dio, ma no dell'amor mio non dubitar”*. Duetto bellissimo, sia pure redatto in forme che più convenzionali non potrebbero essere, ma dove Puccini sembra a tratti citare testualmente il futuro se stesso, con malinconie retrospettive da *golden west*.

Partito il ragazzo, siamo all'intermezzo, che espone sinfonicamente, in due “tempi” debitamente titolati (*l'abbandono* e *La tregenda*) le vicende enarrate dai versi soggiacenti (ma senza quei versi nulla sapremmo delle follie magonzesi di Roberto, sulle quali la musica rigorosamente tace). Nel primo intermezzo assistiamo alle esequie dell'abbandonata Anna, morta per amore, sui noti temi del preludio accompagnati da un coro molto funebre fuori scena, di gusto molto scapigliato. Nel secondo dovremmo imbatterci finalmente nell'elemento soprannaturale e fantastico: la danza delle villi.

Senonchè.....senonchè allo scettico Puccini, come al più devoto degli italiani, manca completamente il senso del mistero che prorompe dal lato oscuro della natura. La nostra solarità ci consente soprattutto l'immediatezza sensuale o l'illuminazione che scandaglia l'interiorità del cuore. Non fanno per noi le torbide apparizioni misteriose che il fascino di un altrove rende fatali. Prevale, al loro apparire, per innato pregiudizio, il sospetto della rappresentazione se non della mascherata. Del resto, proprio questo era stato il limite invalicabile degli scapigliati più conseguenti.

Quale non sarà quindi la nostra sorpresa, quando la terribile cavalcata delle donne vampiro si risolverà in un onesto pezzo di scuola, onestamente tripartito col “da capo”, debitamente sinfonico e descrittivamente efficace, dinamico ed anzi frenetico, ma privo totalmente di ogni spunto evocativo.

Lo sentiremo tra poco, riproposto nel finale, quando Anna, divenuta villi, rievocherà le maliose cadenze dell'amore felice prima di abbandonare l'infedele fidanzato alla furia delle sue feroci compagne, che lo incalzeranno ingiungendogli: *“Cammina... cammina... cammina...”*, come aveva fatto nella notte di Valpurga il *Mefistofele* di Boito con un Faust voglioso di diversivi esoterici.

Ma debbo ancora riferirvi che il secondo atto, oltre all'apparizione degli spiriti, consta di due scene: nella prima (aggiunta per la Scala) il vecchio padre di Anna stramaledice il fedifrago evocando le villi vendicatrici, per sprofondare poi in un cupo rimorso per la sua stessa audacia metafisica. Nella seconda il redivivo Roberto si abbandona prevedibilmente alla resipiscenza tardiva, declama i propri terrori ed

invoca l'impossibile misericordia delle villi incombenti, fino a che l'apparizione di Anna non lo attira nella danza fatale.

Ascoltiamolo dunque questo finale, che riassume tutto il materiale tematico dell'operina, corredato di uno sfondo di voci maschili che sembrerebbero avere poco a che fare con le villi. Ma esse sono impegnate a danzare al proscenio sotto ai riflettori, pretendendo di travolgerci in un turbine che dovrebbe avere un sapore d'amore e di morte, ma che non passa oltre le luci della ribalta.

Cosicché, a proposito di quest'apparizione del soprannaturale fantastico sulle nostre scene, potremmo ritrovarci nei panni del vecchio Falstaff quando, sotto la quercia del bosco, si trova scettico in mezzo alla mascherata beffarda dei suoi compaesani e brontola, come se ci credesse: *“Sono le fate, chi le guarda è morto...”*

Finale