

Le 'tinte' della Fanciulla

L'avvicendamento nella produzione della maturità di Giacomo Puccini di due momenti autonomi, ancorché collegati da sottili relazioni, è un dato ormai acquisito dalla critica, che distingue nettamente la fase novecentesca (da *La Fanciulla del West* alla *Turandot*) dalla fase *fin de siècle* (da *Manon Lescaut* a *Madama Butterfly*), ravvisandovi la manifestazione di una sensibilità spiccata per la crisi all'epoca in atto nel genere del melodramma e – pur senza rinunce ad una drammaturgia d'impostazione realistica – l'adozione di una serie di strategie innovative sul piano della diversificazione dei soggetti, dell'affinamento dei mezzi musicali, dell'esplorazione delle risorse sceniche, in una parola per il riorientamento delle prospettive drammatiche nel loro complesso.

Al di là delle convergenze di linguaggio e di sonorità orchestrali con alcuni degli esponenti di punta del modernismo musicale europeo come Debussy, Strauss e Stravinskij, significative e coscienti riverberazioni in un musicista sempre attento al nuovo, uno dei tratti più evidenti del novecentismo pucciniano è nell'orientamento retrospettivo assunto dalla sua drammaturgia. Aspetto che assegna il primato della modernità a lavori come il Trittico e la *Turandot*. Nelle tre parti del Trittico si realizza un compendio manieristico di generi e di drammaturgie ormai storicizzati: dal realismo grandguignolesco del *Tabarro* (una rivisitazione dei soggetti veristici stile anni Novanta), all'opera sentimentale incentrata sulla tragicità dell'eroina in *Suor Angelica* (un esempio perfetto di maniera pucciniana *fin de siècle*, colorita con tratti musicali arcaici omologati al contesto liturgico della vicenda), al recupero del genere comico in *Gianni Schicchi* (a differenza delle coeve ricostruzioni del buffo settecentesco, portatore di una comicità non restaurativa, incardinata sull'attualità del linguaggio e dell'impianto scenico). In *Turandot* è posta una doppia opzione di palingenesi del genere operistico: da un lato, attraverso la riformulazione della fiaba sotto specie mitica; dall'altro, attraverso la ricostruzione meticolosa delle forme del melodramma ottocentesco (le cosiddette "solite forme" dei pezzi lirici).

Agisce però nella produzione novecentesca di Puccini anche un'altra opzione di ripensamento drammaturgico in chiave moderna, ed è quella della frammentazione stilistica, della scomposizione della scrittura in blocchi linguistici eterogenei, connessi all'articolazione tipizzata dei registri e delle *dramatis personae*. Ancora una volta *Turandot* rimane un punto d'arrivo. Sul caleidoscopio dei tipi e delle situazioni (la tragicità siderea di Turandot e il patetico della schiava Liù; l'eroismo del principe Calaf che lancia la sua doppia sfida alla principessa dal fascino enigmatico e travolgente e il lato sentimentale del Calaf che s'interessa alla sorte della piccola schiava; il grottesco dei tre ministri) s'impenna un'articolazione musicale per blocchi, stagliati ora sul libero impiego d'intervalli e di agglomerati armonici dissonanti (la sfera della Turandot imperiosa e crudele), ora nella materia esotica delle scale pentafoniche e delle melodie cinesi autentiche (l'ironia marionettistica dei ministri, ma anche il lato umano e l'intima innocenza della protagonista), ora sulla melodia sentimentale e patetica del normale stile pucciniano (in genere le parti di Calaf e della schiava Liù). L'umanizzazione di Turandot, la sua metamorfosi da dispensatrice di morte a creatura capace d'amore, vi è quindi sintetizzata in una serie di contrapposizioni frontali che investono i registri e i livelli stilistici espressi dai personaggi (la crudeltà di Turandot e il sacrificio di Liù, il fallimento del Principe di Persia e il successo del principe ignoto, il corpo gelido della principessa di morte e le «mani brucianti» con cui Calaf la stringe nella morsa dell'amplesso), trovando corrispondenza, più che nelle loro motivazioni interiori, nel complesso progetto scenico e visivo che scandisce il percorso cronologico della vicenda, dal tramonto all'alba, dal freddo livore dei riflessi argentei della luna al tepore dei raggi dorati del sole.[1]

Da entrambi questi punti di vista, invece, rimane aperta la questione *Fanciulla del West*: secondo una tradizione interpretativa vulgata, opera "difficile", di transizione, in parte irrisolta sul piano della coerenza drammatico-musicale, lavoro della crisi e non ancora del rinnovamento, ricognizione di una nuova via e non ancora cammino intrapreso con baldanza. Tanto che anche sostenitori precoci della modernità ad oltranza del teatro pucciniano come Fedele d'Amico (il quale non si stancava di ripetere che Puccini è moderno sempre, sia quando in lui prevale il 'naturalista' del senso comune piccoloborghese, sia quando ha il sopravvento il musicista «novecentesco, estetizzante», ossia «capace, a suo modo, di quel decadentistico distacco dalla

propria materia» che è discriminazione sostanziale tra la musica del Novecento e quella dell'Ottocento) con *Fanciulla* si fanno cogliere dal dubbio e sollevano riserve sostanziali: il *western* pucciniano diventa così l'opera in cui la musica è ridotta a «gesto teatrale astratto», al «rovello della nota in margine; il quale si esercita ormai su un solo elemento dello stile, rigorosamente astratto dagli altri: il colore orchestrale».[2]

A seguire le dichiarazioni del maestro si ha comunque la percezione di *Fanciulla del West* come opera della svolta, che prepara e orienta i capolavori del Trittico e della *Turandot*. La scelta del soggetto tratto dal dramma *The Girl of the Golden West* di John Belasco compiuta nel 1907, le difficoltà di interazione con la nuova coppia di librettisti Guelfo Civinini e Carlo Zangarini e l'assunzione quasi totale da parte del musicista delle responsabilità della creazione, la lunga gestazione dell'opera (più lunga che per qualsiasi altro lavoro), protratta fino alla prima rappresentazione newyorkese del 10 dicembre 1910, coronano un periodo segnato da una vera e propria ansia di cambiamento (la «mania di andare avanti [...] con un lavoro modernamente costruito e sentito» confessata in una lettera del febbraio 1905, subito dopo *Madama Butterfly*) e di rifondazione drammaturgica:

A volte penso a una cosa come *Bobème*, il tragico e il sentimentale mescolati al comico (e credo che questo genere sarebbe ancora da rifarsi) certo con costumi e usi diversi, e così vuole ambienti differenti, meno dolce sentimentalità e cioè in meno quantità, e più dramma 'déchirant'.[3]

Ci siamo! La *Girl* promette di diventare una seconda *Bobème*, ma più forte, più ardita, più ampia.[4]

È precisamente nell'ottica del Puccini novecentesco – quello che mira alla flessibilità del linguaggio eletta a sistema e alla composizione dell'opera come retrospettiva e riformulazione di linguaggi, stili, forme – che qui intendo suggerire una rilettura degli elementi essenziali della *Fanciulla del West*, e in particolare di quelli che esprimono le 'tinte' fondamentali della vicenda e della sua eroina.

1. La «sorella» dei minatori

Il piano dei registri vocali è uno dei dati esterni che distinguono *Fanciulla* dalle opere pucciniane precedenti. La disposizione di un'unica voce femminile, il soprano Minnie (l'Indiana Wowkle, mezzosoprano, ha un ruolo del tutto marginale), al cospetto del folto gruppo delle voci dei personaggi maschili che popolano il campo di minatori situato ai piedi delle Cloudy Mountains nella Sierra californiana, all'epoca della febbre dell'oro, delinea un profilo vocale inedito, che pone all'autore nuovi problemi di equilibrio musicale: sia nell'ottica della differenziazione individuale, come nel caso dello sceriffo Jack Rance e del minatore Sonora, entrambi baritoni, ma personaggi dell'indole opposta, l'uno perfido e sprezzante, l'altro nobile d'animo (un'ipotesi che in prospettiva individua già uno dei punti nodali della drammaturgia di *Suor Angelica*); sia nell'ottica del trattamento di gruppo dello stuolo di bassi, baritoni e tenori comprimari, una soluzione che determina il colore vocale peculiare di *Fanciulla* (e di cui *Gianni Schicchi* sarà lo sviluppo più diretto).

Nel complesso, questa sorta di personaggio maschile, collettivo e nello stesso tempo internamente differenziato, composto di un misto di cercatori d'oro, avventurieri e banditi, esprime una società primitiva e senza regole, un mondo di uomini rudi, secondo stereotipo gran consumatori d'alcool, bari, facili all'uso delle armi, sprezzatori della vita altrui e noncuranti della morte («Evvial! Che è poi la morte / un calcio dentro al buio e buona notte», nella filosofia cinica enunciata dallo sceriffo Rance). È in seno a questa società che Minnie – la donna con la pistola, vigorosa e, se necessario, brutale gerente del saloon 'Polka', per fiducia collettiva e comune identificazione materna custode delle fortune del campo – esprime il lato «energico», «selvaggio», «forte di muscoli» della sua personalità. La tinta sonora che connota questa sfera dell'azione e questo tratto della protagonista è ruvida e vigorosa, le sue qualità fondamentali sono l'incisività del ritmo, l'asimmetria fraseologica, un linguaggio armonico dissonante e spigoloso (armonie irrelate di settima, nona, undicesima, accordi eccedenti, scale per toni interi), un taglio vocale eroico nella parte di Minnie. Ad illustrarla come un dato permanente e immutabile di questa particolare società sono una serie di episodi distribuiti nell'arco di tutta la

vicenda: nell'atto I, l'episodio della tentata impiccagione del baro Sid («Al laccio il ladro!») e il diverbio tra Rance e Sonora, interrotto dall'intervento perentorio di Minnie («Mistress Rance, fra poco»); nell'atto II, la scena dell'irruzione di Rance e dei suoi uomini nella capanna di Minnie («Chiamano...hi sarà?»); nell'atto III, gli episodi della caccia all'uomo (in partitura 2 battute dopo 5), della cattura di Johnson («A morte!») e dell'irruzione salvifica di Minnie (da 29).

2. La «povera fanciulla oscura, e buona a nulla» e il bandito

Una tinta a sé coinvolge l'altro lato della personalità di Minnie: la ragazza «dolce», «civilizzata» (la maestrina del campo con «trenta dollari soli d'educazione», lettrice di romanzi d'amore), «fieramente verginale» (la fanciulla che paradossalmente non ha ancora danzato il primo ballo, né dato il primo bacio, alla ricerca di un uomo da amare), «forte di spirito» e nello stesso tempo intimamente insicura di sé, tanto da autoritrarsi come «oscura, e buona a nulla». All'opposto della connotazione della Minnie selvaggia, quella dolce e verginale si delinea mediante una musica diatonica, tonalmente definita o orientata verso soluzioni pentafoniche, con la simmetria del fraseggio e una vocalità piana e distesa. In essa la protagonista esprime la propria attitudine benevola verso i minatori (si pensi all'episodio del catechismo sul Salmo LI di Davide) e la confessione nostalgica e sognante dei rimpianti e dei desideri più intimi (il passo «S'amavan tanto» del duetto con Rance). Ma, soprattutto, questa tinta drammatico-musicale è parte cospicua dell'attitudine sentimentale della donna verso Dick Johnson, l'uomo incontrato un tempo e mai più scordato, casuale avventore della Polka, accolto nell'intimità della capanna sul monte, l'uomo del primo ballo e del primo bacio, che in realtà si rivela il temibile bandito Ramerrez, tenacemente ricercato dagli uomini del campo. Essa prevale quindi nei due duetti Minnie-Johnson: alla conclusione di quello dell'atto I, nel momento della tenerezza dei sentimenti (da 114); nel duetto dell'atto II negli episodi del corteggiamento («Del biscotto alla crema?») e dell'estasi nel piacere («Minnie... Che dolce nome!»).

Nell'insieme, la dialettica espressa nelle due tinte della personalità di Minnie e nei loro poli sonori d'attrazione compendia la sostanza dell'opera come «dramma d'amore e di redenzione morale», mettendo in rilievo il motivo drammatico che Puccini volle con forza far emergere dal dramma di Belasco:

... anche nella trattazione di materia così violenta ho portato il contributo di un'idealità vibrante e raffinata, al fine di circondare di un'atmosfera di sogno quei catastrofici episodi umani. Nel dramma di Belasco, ad esempio, [...] era stata data assai piccola parte all'elemento redentore della protagonista: io fui che volli dai librettisti uno sviluppo maggiore di esso, onde apparisse più evidente, più sincero questo desiderio di purificazione, questo anelito affannoso verso una pace conquistata con l'amore e l'operosità.[5]

Senza perifrasi, Puccini attira l'attenzione su questo nucleo drammatico fin dal tema dell'introduzione sinfonica, da eseguirsi avanti l'apertura del sipario sull'interno del saloon; introduzione che, appunto, nell'unità del tema principale presenta un aspetto bifronte, dissonante e stagiato nella tinta selvaggia di Minnie nella prima parte, diatonico e nella tinta dolce e spirituale nel segmento successivo.

Di fatto, la dinamica amore-redenzione offriva un'opportunità nuova alla drammaturgia pucciniana, che fino ad allora aveva saputo interpretare l'amore soltanto come motivo tragico, come colpa da espiare con la morte. In *Fanciulla*, all'opposto, la riabilitazione morale e sociale di Johnson/Ramerrez è una sorta di funzione del sentimento d'amore, una sua diretta conseguenza. Essa, infatti, non si attua mediante una maturazione interiore degli individui o uno svolgersi delle loro psicologie. Minnie rimane selvaggia e dolce ad un tempo, e tale si manifesta soprattutto nei gesti estremi del salvataggio del bandito: disonesta nella partita a poker con Rance, mascolina e volitiva nell'irruzione sul luogo della progettata esecuzione, ma anche materna e implorante nell'azione di convincimento dei minatori. Johnson è personaggio tutto d'un pezzo: fuorilegge gentile e uomo generoso dall'inizio alla fine. La redenzione, allora, non può essere che il risultato di una scelta tra due opzioni parimenti possibili (il sentimento umano invece del possesso materiale, l'amore di Minnie invece del furto dell'oro), che l'esegesi del Salmo proposta della brava maestrina prefigura come attuazione di un destino iscritto da

sempre nella storia degli individui:

Ciò vuol dire, ragazzi, che non v'è,
al mondo, peccatore
cui non s'apra una via di redenzione...
Sappia ognuno di voi chiudere in sé
questa suprema verità d'amore.

3. Il 'lontano' West e il valzer

A rendere evidente questa prospettiva, a realizzarla musicalmente per il dramma, sono due brani dell'atto I che s'innestano nell'azione come semplici musiche di scena: la canzone del cantastorie Jack Wallace, «Che faranno i vecchi miei», e la musica del valzer danzato da Minnie e Dick Johnson alla Polka. Questi due brani, assimilabili alla sfera della tinta dolce e contemplativa di Minnie, a poco a poco vengono a significare il complesso concettuale tra sogno, nostalgia (il tema della lontananza, il desiderio del ritorno alla casa e agli affetti familiari) e redenzione nella passione d'amore.

La canzone con la quale il *minstrel* intrattiene i minatori nel saloon di Minnie, suscitando un sentimento collettivo di commozione, e acuendo la crisi di nervi di Larkens, è il primo momento diffusamente cantabile e il primo brano esteso tonalmente stabile dell'opera. In essa Puccini combina una parafrasi dell'espressione generale e di alcune immagini particolari del testo poetico di una canzone del repertorio dei cantastorie californiani, nota come *Old Dog Tray* (utilizzata anche nell'intermezzo della rappresentazione della *Girl* di Belasco alla quale assistette Puccini all'inizio del 1907), con la melodia di un canto originale degli indiani Zuni (col titolo *The Festive Sun Dance of the Zuni* fu pubblicata nel 1904, nell'arrangiamento del compositore tedesco-americano Carlos Troyer).[6] La tinta esotica, di cui questo brano è il centro d'identificazione primario di tutta l'opera, vi è però in parte attenuata da una serie di trasformazioni del profilo melodico e dalla strumentazione a mo' di accompagnamento da romanza che ne sfumano gli elementi più marcatamente 'indiani', per mettere invece in evidenza la simmetria e la regolarità cadenzante del fraseggio e conferire così al brano il carattere 'americano' di una sorta di malinconico canto di *cowboy*.

L'impatto drammaturgico di questo brano è sottolineato dalla ricorrenza del suo tema verbale (le frequentissime iterazioni librettistiche dei motivi della lontananza e del ritorno), di quello musicale (a commento dell'esegesi biblica di Minnie) e dell'insieme verbale e musicale (nell'anticipazione della voce interna di baritono al levarsi del sipario all'inizio dell'opera e nell'epilogo struggente degli addii). Tanto che è la *sehnsucht* dell'altrove, della lontananza, che questa trama tien desta da un capo all'altro della *Fanciulla*, a creare la tensione al mutamento di luogo e di condizione di vita ad un tempo, quale si realizza alla fine nel compiersi della redenzione di Johnson come partenza con Minnie per un viaggio senza ritorno. A propiziare tale metamorfosi è tuttavia il valzer, il secondo momento diffusamente cantabile e il secondo brano esteso tonalmente stabile dell'opera. La sua melodia, canterellata dai minatori in modo musicalmente rozzo (senza parole, su uno scarno accompagnamento ritmico), da quadretto spensierato d'ambiente, viene a poco a poco a realizzare il *cliché* pucciniano di danza della seduzione, secondo il modello del valzer di Musetta nella *Bobème*. Una volta interiorizzata da Minnie e Johnson, la melodia danzante diventa infatti la tinta della loro sfera privata e, quindi, ritorna come componente principale dei numeri lirici che li coinvolgono, i quali da essa prendono le mosse e ad essa ripetutamente ritornano, quasi a sospendere una situazione (e la relativa sensazione) fino al momento in cui quest'ultima sfocia nell'abbraccio tumultuoso del duetto dell'atto II.

4. Le strategie di una vocalità 'palante'

L'impiego reiterato della melodia del valzer nelle parti cantate dei duetti dei protagonisti va letto anche come segno di un'economia melodica che soddisfa un progetto coerente di rinuncia al fascino della cantabilità fluente e varia. Una delle scelte compositive fondamentali della *Fanciulla*

del West, infatti, è l'interazione tra un canto ridotto per lo più a brandelli di declamato, di una povertà melodica tanto esibita da risultare programmatica, e la ricchezza dell'elaborazione sinfonica, che viceversa si attua nell'evidenza dei profili motivici, nell'originalità della tessitura timbrica, nella pregnanza della scrittura armonica. Sintomi tra i maggiori della disgregazione della melodrammaturgia ottocentesca e misura del livello pucciniano d'avvicinamento ad una tipologia di teatro musicale che all'epoca, in Italia, trovava il terreno più propizio nella miglior produzione d'orientamento dannunziano (si pensi, ad esempio, all'impianto declamatorio austero della *Fedra* di Ildebrando Pizzetti).

Nella *Fanciulla* l'orchestra assorbe in sé sia la funzione lirica, sia quella drammatica in parallelo all'eloquio dei cantanti, oltre ad assolvere alle funzioni registico-narrative di filo conduttore nella trama fittamente articolata dei dialoghi (tutto l'atto alla Polka) e di elemento di scansione scenica nelle sequenze di massa (un esempio brillante è l'episodio dell'inseguimento nell'atto III, con le alternanze tra sequenze di massa e primi piani dettate dal decorso tematico in orchestra). La vocalità, invece, rifugge gli schemi del canto all'italiana, si fa per lunghi tratti declamato secondo una vasta gamma di sfumature, che vanno da «quasi parlato» a «parlato sommesso», «parlato basso», «parlato graziosamente», «parlato forte» e a più riprese si riduce a un vera e propria recitazione priva d'intonazione musicale.

Nell'economia complessiva dell'opera, questi accorgimenti declamatori fungono da mezzi di contenimento dello stile pucciniano più tipico, che nei brani per convenzione deputati allo sfogo lirico (come i tre duetti: quello Minnie-Rance dell'atto I e i due Minnie-Johnson) rimane circoscritto per lo più a pochissime e brevissime frasi dall'ampia arcata cantabile, integrate nella tessitura drammatica di fondo: una di queste è la frase «Or per un bacio tuo» di Rance nel duetto con Minnie, un'altra è «Io non sono che una povera fanciulla» di Minnie nel primo duetto con Johnson, altre ancora sono il motivo del bacio di Johnson, la conclusione a due («Dolce vivere e morir») del secondo duetto, la quasi-aria di Rance «Or piangi tu, o Minnie» nell'atto III. Ed è tutto, o quasi.

L'aria cantata da Johnson nell'ultimo atto, «Ch'ella mi creda libero e lontano», rimane perciò l'unico vero numero lirico dell'intera partitura svolto secondo la tipologia della melodia pucciniana prima maniera. Per la compattezza formale (tutta serrata nel volgere d'una ventina di battute di musica), per l'unità del carattere e per la situazione scenica (l'ultima, più intima confessione di un personaggio in punto di morte) quest'aria riprende il modello fortunato di brani omologhi come «Sono andati?» di Mimì nella *Bobème* o «E lucevan le stelle» di Cavaradossi nella *Tosca*. Nel contesto stilistico disaggregato della *Fanciulla*, però, «Ch'ella mi creda» non rappresenta altro che l'ennesima tinta, quella della pienezza dell'amore, che il personaggio Johnson, dipinto nella suo fascino spavaldo dal motivo caratteristico in ritmo di ragtime e ostinatamente intento ad attestarsi nel ruolo convenzionale del tenore, tenta di stabilire fin dal suo primo ingresso in scena. La tipologia vocale più consona, però, lo connota come tale soltanto al momento del conflitto decisivo con l'antagonista Rance, rivale per ruolo sociale (lo sceriffo rispetto al bandito) e per aspirazioni personali (il pretendente rifiutato da Minnie e l'uomo da essa amato e redento per mezzo dell'amore).

5. Una prospettiva sincretica

Nell'intervista pubblicata nel 1911 nella «Gazzetta di Torino», in cui espone gli orientamenti fondamentali della propria poetica all'epoca di *Fanciulla*, Puccini ricorda la persistente vitalità della drammaturgia di Richard Wagner, «lievito di tutta la musica contemporanea», qualora la si sappia depurare dalle sue intrinseche «frondosità» ed «esuberanze».

Il riferimento è tutt'altro che peregrino, dal momento che *Fanciulla* è costellata a più livelli da una serie di suggestioni wagneriane. C'è l'asse narrativo portante della redenzione morale, come nel *Parsifal*, ma ripulito dalle incrostazioni mistiche e dalla mitologia della purezza wagneriane: nella spietata analisi di Minnie tutti rimangono «banditi e bari», il «biscaggiere» Rance, il vero «bandito» Johnson/Ramerrez, la «padrona di bettola e di bisca» Minnie. C'è la memoria dell'amplesso di Sigmund e Siglinde nell'abbraccio dei due protagonisti incuranti delle folate di vento che spazzano la loro baracca, ma solo come notazione fuggevole. C'è l'evocazione di Minnie nei panni di Walkiria nell'istante dell'irruzione nel luogo dell'impiccagione di Johnson, «a

cavallo, discinta, i capelli al vento», annunciata da un «grido selvaggio». E ci sono le riverberazioni musicali che s'insinuano in alcuni punti chiave della partitura. Una di queste tocca il motivo di Minnie – quello che vibrante e fortissimo contraddistingue il suo ingresso in scena nell'atto I – che per l'intervallo d'avvio di settima discendente, il profilo ritmico e il disegno melodico rinvia al complesso leitmotivico associato nella *Gotterdammerung* a Guttrune e, in particolare, alla variante all'epoca rubricata nelle guide (da Hans von Wolzogen in avanti) come 'tema dell'insida d'amore'. Un'altra si riflette nell'impiego reiterato del segmento di testa del motivo iniziale del *Tristan und Isolde*: un luogo comune del wagnerismo dell'opera italiana, ampiamente sfruttato dallo stesso Puccini già nella *Manon Lescaut*, sotto forma del *Tristan-akkord* ad esso correlato. Le quattro note che lo compongono (*la*², *fa*³, *mi*³, *re diesis*³ nell'originale di Wagner), correntemente classificate come 'tema della sofferenza', in *Fanciulla* compaiono per la prima volta nel duetto conclusivo dell'atto I, nel punto in cui Johnson rassicura Minnie, risoluta a difendere con la vita l'oro dei suoi minatori («Oh, non temete, nessuno ardirà!»). Dopo di che, nell'atto II, con un'armonizzazione imperniata sull'intervallo di tritono e una messa in sequenza in forma d'ostinato che ne rafforza l'attribuzione originale di motivo dolente, contrassegna in orchestra i momenti dell'angoscia di Minnie per la sorte di Johnson: l'episodio del soccorso portato al ferito («Su, su, su, presto! Su, salvati!...»), quella dell'interdizione supplichevole con lo spietato Rance («Aspettate, non può») e quello drammatico della scommessa fatale («Una partita a poker!»), fino a suggellare l'atto, nel momento dell'esultanza convulsa, mista a un pianto disperato («Ah! È mio!»).

A questo armamentario wagneriano, tanto vasto, quanto concettualmente disordinato, nella partitura della *Fanciulla* s'assommano altre, disparate sollecitazioni. Una di queste è la riformulazione dell'icona sonora del tema del bacio dell'*Otello* verdiano nella vaporosità orchestrale della triplice richiesta del bacio da parte di Johnson (II, 25). Un'altra è la notazione atmosferica ottenuta mediante la discesa di bicordi staccati di quinta, nell'atto II (da 26) come nel quadro della *Barrière d'enfer* della *Bohème* pittura sonora della neve cadente, ora tradotta nel turbinio violento dell'*en plein air* aspro e ostile. Un'ultima è la riesumazione nell'atto finale di procedimenti di riepilogo musicale analoghi a quelli del quarto quadro di *Bohème*. Insomma, in *Fanciulla* la riformulazione e la ricontestualizzazione di elementi eterogenei appare una strategia a così ampio raggio, coinvolgente aspetti narrativi, situazioni sceniche, materiali sonori e criteri strutturali della condotta musicale, da non poter essere intesa come semplice esibizione di gusto citazionistico. Semmai, in unione con la tendenza a comporre il dramma per blocchi linguistici differenziati, alle deviazioni delle musiche di scena in elementi narrativi primari, alla riduzione del registro lirico pucciniano ad una tinta fungibile, è uno dei termini fondamentali della virata da una drammaturgia coerentemente concentrata nella rappresentazione del 'patetico', del tragico come sentimento disperato di sé, che richiede un pieno coinvolgimento emotivo – secondo il modello ancora attivo nella *Madama Butterfly* – ad una drammaturgia articolata nella presentazione del 'caratteristico', per la quale diventano essenziali il gioco pluristilistico e la presa di distanza emotiva dall'argomento. Un orientamento che il finale in dissolvenza, con la ripresa della melodia corale del canto nostalgico di Jack Wallace, suggella in una sorta di breve *tableau*, nel quale il sentimento della commozione generale risulta quasi pietrificato dalla totale assenza di enfasi lirica.

Note in margine, direbbe, giustamente, d'Amico. Tuttavia, assai più degli incroci di genere tra opera, spettacolo di *cowboys* (per l'uso tipico dei cavalli in scena) e nascente genere *western* della cinematografia americana (rappresentato già nel primo decennio del Novecento da qualche decina di titoli), queste annotazioni musicali e sceniche scritte con tratto discontinuo a margine del dramma sono già un incunabolo del nuovo 'codice' della drammaturgia novecentesca pucciniana.[7] Un ambito nel quale *Fanciulla*, lavoro senza dubbio meno compatto delle opere brevi del Tritico e meno rifinito quanto a tessitura drammatico-musicale rispetto alla *Turandot*, detiene almeno un primato: il compiersi del lieto fine come 'metamorfosi' del personaggio, secondo un piano che la difficoltà intrinseca dell'opera e il venir meno dei giorni della vita avrebbero impedito a Puccini di tradurre nel contesto mitico e favoloso dell'ultimo capolavoro.

[1] Si veda in particolare William Ashbrook e Harold Powers, *Puccini's «Turandot». The End of the Great Tradition*,

Princeton, Princeton University Press, 1991.

[2] Fedele d'Amico, *Naturalismo e decadentismo in Puccini e La Fanciulla del West*, ora in *L'albero del bene e del male. Naturalismo e decadentismo in Puccini*, a cura di Jacopo Pellegrini, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2000, pp. 18 e 124.

[3] Lettera a Valentino Soldani del 28 giugno 1904, in *Carteggi pucciniani*, a cura di Eugenio Gara, Milano, Ricordi, 1958, pp. 277-8, n. 387.

[4] Lettera a Giulio Ricordi del 26 agosto 1907, *ivi*, p. 353, n. 521.

[5] Intervista rilasciata da Puccini a Giacinto Cattini, in «Gazzetta di Torino», LII, 11 novembre 1911, p. 3.

[6] Cfr. Allan W. Atlas, *Belasco and Puccini: «Old Dog Tray» and the Zuni Indians*, «The Musical Quarterly», CXXV/3, 1991, pp. 362-98, trad. it. in *Puccini*, a cura di Virgilio Bernardoni, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 211-44.

[7] Cfr. Michele Girardi, *Il finale de «La Fanciulla del West» e alcuni problemi di codice*, «Opera & Libretto», II, 1993, pp. 417-37.

Virgilio Bernardoni(© 2001)