

## **Andrea Chénier: appunti e considerazioni**

Gian Guido Mussomeli

*Andrea Chénier*, l'unico lavoro di Umberto Giordano rimasto stabilmente nel normale repertorio operistico, celebrerà tra quattro anni il centenario della sua prima rappresentazione. Cento anni portati bene, dobbiamo dire, perché l'opera continua il suo cammino, pressoché ininterrotto, sui palcoscenici di tutto il mondo, senza che il pubblico, né gli interpreti abbiano mai dimostrato finora di esserne saturi. Di fronte a questa ragione, l'opinione degli studiosi, che su questo e altri lavori del periodo cosiddetto "verista" hanno sempre avuto pareri contrastanti, passa in secondo piano, visto che alla fin fine è sempre il giudizio del pubblico a decretare le fortune di un'opera (anche Verdi, come ben sappiamo la pensava così); e, d'altra parte, ancora oggi è difficile trovare studi che, sull'opera verista dimostrino, se non obiettività, almeno serenità di spirito nel giudicare.

Soprattutto nei primi decenni del secolo, infatti, i musicisti e saggisti che diedero vita, in Italia, alle battaglie culturali in favore della "musica moderna", si posero per obiettivo principale la condanna senza appello di tutto il teatro musicale verista, nonché di Puccini, che solo successivamente ottenne uno stralcio della sua posizione, per esprimerci ancora in termini giuridici. Per contro, i detrattori e i nemici di questo movimento seguirono a difendere il verismo con un furore non meno polemico e non meno animato da ragioni ideologiche piuttosto che artistiche. Oggi, visto che queste ragioni dovrebbero ormai essere consegnate alla storia e che, d'altra parte, e battaglie per l'avanguardia hanno preso tutt'altre strade, tutto questo dovrebbe essere acqua passata, e invece non è così, o almeno lo è solo in parte.

Ma, per tornare all'argomento principale di questo scritto, quali sono gli aspetti di *Andrea Chénier* che si impongono oggi alla nostra attenzione e quale fu la posizione di Umberto Giordano nell'ambito del teatro lirico della sua epoca? Cominciamo dalla seconda questione: non c'è dubbio che, anche nelle sue migliori riuscite, la musica di Giordano rimanga ad un livello qualitativamente inferiore rispetto ad altri artisti di quel periodo. Lasciando stare Puccini, che per preparazione, abilità e felicità inventiva stava nettamente al di sopra di tutti, Giordano non possedeva certo la raffinatezza strumentale di Cilea o la capacità di tratteggiare fulmineamente i caratteri che era propria di Mascagni all'inizio della carriera. Ma è altrettanto vero che a questo musicista non facevano difetto la preparazione e la felicità dell'invenzione melodica, e nemmeno la capacità di organizzare un discorso teatrale vario ed avvincente. D'altra parte, l'aver studiato al Conservatorio di Napoli, a quell'epoca, testimonia delle solide basi su cui poggiava la sua preparazione. Quando studiava, Giordano era già considerato come uno degli elementi più promettenti della sua scuola, e due suoi lavori

scolastici, la romanza "Idillio" e una *Suite* per quartetto d'archi, vennero eseguiti in pubblico ottenendo favorevoli accoglienze; anzi, la romanza venne anche pubblicata da Ricordi.

Contemporaneamente, Giordano aveva partecipato al Concorso Sonzogno del 1888, quello da cui doveva uscire vincitrice *Cavalleria Rusticana*. L'opera da lui presentata, *Marina*, ottenne una menzione d'onore, anche se non venne poi mai eseguita in pubblico. Alcuni membri della giuria, tra i quali erano Filippo Marchetti ed Amintore Galli (il primo godeva allora buona fama quale autore di un'opera discretamente fortunata come il *Ruy Blas* e l'altro, oltre che professore di Storia della Musica al Conservatorio di Milano, era un influente membro di Casa Sonzogno) riuscirono a combinare un incontro tra il ventunenne musicista e l'editore. Recatosi da Sonzogno a Roma, Giordano gli suonò l'intero spartito di *Marina*. Come risultato, il compositore ottenne l'incarico di scrivere una nuova opera entro un anno ed una somma mensile in qualità di stipendio. Sonzogno, a quell'epoca, riservava lo stesso trattamento a diversi giovani promettenti, tra i quali Mascagni, Leoncavallo, Spiro Samara Gaetano Coronaro ed altri. Lo scopo era quello di creare un repertorio operistico tale da poter competere con quello dell'editore rivale, Giulio Ricordi, proprietario dei diritti d'esecuzione di tutti i grandi dell'Ottocento italiano e di Wagner (dopo l'assorbimento, avvenuto nel 1888, della casa editrice Lucca, che fu la prima a pubblicare in Italia le opere del musicista tedesco). Sonzogno aveva risposto ai "colpi" di Ricordi con l'acquisizione di quasi tutto il repertorio moderno francese (*Carmen*, *Mignon* e la maggior parte dei lavori di Massenet) e con i famosi concorsi operistici tenutisi dal 1883 al 1904, attraverso i quali cercava di assicurare i migliori giovani talenti alla sua Casa. Dopo essersi lasciato scappare Puccini, che aveva partecipato alla prima edizione del 1883 con *Le Willis* (poi pubblicata col titolo *Le Villi*), la quale non era stata neppure segnalata ed era poi stata pubblicata da Ricordi, Sonzogno non ripeté lo stesso errore con Mascagni e poi con Giordano. Il risultato fu la creazione di una nuova moda: quell'*opera verista* consona alle attenzioni per la realtà sociale che l'editore sosteneva sulle pagine del suo giornale, *Il Secolo*. Ma, per tornare a Giordano, il primo frutto dell'impegno con Sonzogno fu *Mala Vita*, tratta da un racconto di Salvatore di Giacomo adattato a libretto dal giornalista Nicola Daspuro, rappresentata al Teatro Argentina di Roma il 27 febbraio 1892, interpreti Gemma Bellincioni e Roberto Stagno, gli stessi della "prima" di *Cavalleria Rusticana*. L'opera in una ripresa a Napoli scandalizzò il pubblico e provocò disordini in teatro, anche a causa della scabrosità del soggetto, che portava in scena il mondo della camorra napoletana e aveva Dal

come protagonista una prostituta, Cristina, sfruttata dal marito, Annetiello (molti aspetti scabrosi della trama vennero attenuati nel rifacimento che Giordano ne fece nel 1897, intitolato *Il Voto*). Il lavoro però piacque in diverse riprese in Italia e all'estero (era quello il momento in cui, soprattutto in Germania, il melodramma verista otteneva un successo clamoroso. Si veda a questo proposito l'articolo di Marcello Conati "Mascagni, Puccini, Leoncavallo & C. in Germania", pubblicato su *Discoteca* nell'agosto 1976) e se ne occupò, dandone un giudizio favorevole, anche il celebre critico viennese Eduard Hanslick. Comunque, sotto l'impressione dei tumulti alla rappresentazione napoletana di *Mala Vita*, Giordano si decise, per la sua opera successiva, a tornare ad un soggetto storico il risultato fu *Regina Diaz* (Napoli, Teatro Mercadante, 5 marzo 1894), accolta con un certo favore, ma indubbiamente un lavoro nato morto (il libretto era un rifacimento della donizettiana Maria di Rohan), tanto che fu ritirato dopo due sole rappresentazioni. A quel punto, Sonzogno, che già durante le prove della nuova opera aveva manifestato a Giordano le sue riserve, disse al musicista che la loro associazione doveva considerarsi conclusa.

Giordano, che già stava pensando di abbandonare la musica e mettersi a dirigere una scuola di scherma, fu salvato da un incontro determinante: quello con Alberto Franchetti, che allora era a Napoli per la prima esecuzione locale della sua opera *Fior d'Alpe*. Come poi lo stesso Giordano rievcherà, Franchetti, allora musicista molto stimato per il recente successo del *Cristoforo Colombo*, lavoro commissionatogli dalla città di Genova per celebrare il quarto centenario della scoperta dell'America, gli offrì, durante un pranzo in una trattoria napoletana, i diritti del libretto di *Andrea Chénier*, che Luigi Illica si era impegnato a scrivere per lui. E fu lo stesso Franchetti che persuase Sonzogno affinché continuasse a versare a Giordano le trecento lire del contratto ancora per un anno.

Trasferitosi a Milano, per lavorare a contatto con Illica, Giordano trovò alloggio nel deposito di statue di un impresario di pompe funebri, vicino al Cimitero Monumentale e dovette adattarsi, dati gli impegni di Illica con Giacosa e Puccini per *La Bohème*, che stava nascendo in quel periodo, ad avere pochi contatti col librettista, cosicché la loro collaborazione fu portata avanti in massima parte attraverso la posta. Durante la composizione, Giordano persuase il poeta ad apportare alcuni cambiamenti al testo (come la soppressione dell'episodio degli accenditori di fanali al secondo atto, che avrebbe potuto ricordare troppo da vicino quello analogo della *Manon Lescaut*). L'opera fu finita il 27 gennaio 1896, e rapidamente messa in cartellone alla Scala, che Sonzogno gestiva per quella stagione, anche per l'appoggio di Mascagni, che valse a superare la scarsa fiducia nutrita da molti membri di Casa Sonzogno nei confronti del lavoro. D'altra parte, l'intera stagione scaligera sembrava nata sotto pessimi auspici: infatti, l'apertura era avvenuta con *Henry VIII* di Saint Saëns, sotto la supervisione dell'autore, ed era stata un clamoroso

insuccesso. Anche peggio era andata *La Navarraise* di Massenet (un lavoro che presenta parecchie analogie con la *Cavalleria Rusticana* tanto che, al suo apparire, venne malignamente ribattezzato *Calvelleria Espanola*, alludendo alla prima interprete, che fu Emma Calvé) anch'essa fischiatissima. Il fondo fu toccato con una ripresa di *Carmen*, partitura molto amata dal pubblico, che questa volta se la prese con gli interpreti (la Rappini e il tenore Vignas), tanto che l'opera venne interrotta durante il terzo atto. La situazione sembrava dunque già abbastanza pesante, e a complicare le cose ci si mise anche la defezione del protagonista designato, il tenore Alfonso Garulli, che rinunciò, forse fiutando un fiasco in arrivo. Giordano e Illica si rivolsero allora a un giovane cantante, da poco tornato dalla Russia e rimasto a Milano in attesa di scritture: era Giuseppe Borgatti, in seguito destinato a diventare famoso come il massimo tenore wagneriano di lingua italiana. Favorevolmente impressionato dal lavoro, accettò subito la parte (e racconterà poi di averla imparata in sei ore!) e l'opera poté andare in scena la sera del 28 marzo 1896. Oltre al Borgatti, cantavano il soprano Evelina Carrera e il baritono Mario Sammarco; dirigeva l'orchestra Rodolfo Ferrari. I primi applausi cominciarono subito dopo la sortita di Gerard, continuarono all'Improvviso, che Borgatti dovette bissare, e si riassunono nel telegramma spedito da Sonzogno a Illica, alla fine dello spettacolo: "Trionfo completo per primo-terzo-quarto atto. Piacque pure secondo. Ventina chiamate artisti e maestro. Volevasi anche librettista. Venite assistere seconda".

Dopo dieci rappresentazioni alla Scala, l'opera cominciò il suo cammino su tutti i palcoscenici italiani e il 15 novembre dello stesso anno si ebbe la prima rappresentazione all'estero, all'Academy of Music di New York. Anche le accoglienze della critica furono tutte favorevoli, soprattutto quelle di Galli sul *Secolo*, di Colombani sul *Corriere della Sera* e di Nappi, il temuto critico de *La Perseveranza* che nel suo articolo del 31 marzo mise acutamente in rilievo la "felice intuizione del teatro" e la "ragguardevole penetrazione del significato di ogni quadro del dramma". Una fama era fatta, dunque, come ribadiranno il trionfo, due anni più tardi, di *Fedora* (Milano, Teatro Lirico, 17 novembre 1898, con Gemma Bellincioni e il giovane Enrico Caruso) che mosse all'entusiasmo persino Gustav Mahler, il quale volle dirigerla alla Hofoper di Vienna, il successo di *Siberia* (Scala, 19 novembre 1903), lodata da Gabriel Fauré, le buone accoglienze toccate a *Madame Sans Gene* (New York, Metropolitan, 25 gennaio 1915, diretta da Toscanini), un argomento suggerito a Giordano da Verdi in persona, come ci testimonia Amintore Galli (A.Galli-G.Macchi-C.Paribeni, *Umberto Giordano nell'Arte e nella Vita*, Milano, Sonzogno, 1915, p. 66), facente seguito però agli esiti incerti di *Marcella* (Milano, Lirico, 9 novembre 1907) e di *Mese Mariano* (Palermo, Teatro Massimo, 17 marzo 1910). Poi, dopo l'operetta *Giove a Pompei* (1921) composta assieme a Franchetti, la parabola artistica di Giordano si concluderà con *La Cena delle beffe* (Scala, 20 dicembre 1924) e *Il Re* (Scala, 12 gennaio 1929, interpretato da Toti

Monte ed Enzo de Muro Lomanto): come per Mascagni, il destino di Giordano fu quello, malinconico, di chi sopravvive alla propria epoca che, nel caso dei musicisti della Giovane Scuola, era stata anche troppo breve. Infatti, di tutte le opere messe in scena in quel periodo, l'ultima ad avere una vita teatrale regolare fu *Adriana Lecouvreur* di Cilea, che è del 1902: dodici anni appena era durata dunque la stagione verista (Puccini, come abbiamo già detto, vuole un discorso a parte). *Andrea Chénier*, comunque, piace ancora, anche oggi che i gusti del pubblico sembrano lievemente mutati, sull'onda di tante riproposte del repertorio belcantista e romantico. E non c'è dubbio che l'opera di Giordano contenga tutti i requisiti che occorrono per piacere all'ascoltatore: felicità dell'invenzione melodica, sicurezza nella caratterizzazione dei personaggi, ritmo teatrale tenuto sempre vivo, qualche volta anche esagerando nei colpi di scena. Gianandrea Gavazzeni ha opportunamente notato che Giordano, diversamente da altri musicisti della sua epoca, mira "...alla gettata della parte; intesa appunto in senso gestuale, quasi identificata nella forma dell'attore cantante che dovrà essere Gérard o Loris, Maddalena o Fedora. Sarà la stessa istintiva percezione del gesto scenico a orientare anche l'orchestra di Giordano lungo gli affinamenti tecnici e le assimilazioni delle esperienze altrui. Infatti la sua orchestra è sempre una musicazione del gesto scenico. Ed è in questo l'originalità, la differenza dalle altre orchestre del periodo naturalista".

Ma in cosa possiamo riconoscere l'appartenenza di Giordano al cosiddetto verismo? E qui si innesta anche la risposta alla domanda sulle ragioni del successo di quest'opera, che ci eravamo posti in apertura di discorso.

Per le opere della prima stagione di questo movimento, *verismo* voleva dire soprattutto il trattamento di soggetti illustranti la realtà, anche e quasi particolarmente nei suoi aspetti meno edificanti. "Egli ha per massima sol che l'artista è un uom/e che per gli uomini scrivere ei deve./ Ed al vero ispiravasi". Così le celebri parole del Prologo da *Pagliacci*, con le quali Ruggero Leoncavallo firmava il vero e proprio manifesto programmatico di questo nuovo genere. Era il prodotto di una società culturalmente plasmata dal positivismo e dal realismo, sull'onda di influssi provenienti dalle letterature estere (e in particolare dalla Francia). In musica, questi soggetti vengono trattati con la rinuncia alla dicotomia tradizionale fra il recitativo e l'aria (a cui anche Verdi, con le sue ultime due opere, aveva con tribuito a dare un colpo pressoché definitivo) sostituita, nei pezzi che mantenevano la struttura strofica, da forme popolareggianti come lo stornello e la ballata. Inoltre, al posto delle leggi morali salde e inattaccabili che regolavano il teatro romantico, l'elemento motore delle opere veriste è la sensualità, ovvero la lotta del maschio con la femmina. È anche questo, come è già stato notato, un carattere che deriva dall'operismo francese di fine secolo, e dalla *Carmen* in particolare. A tutto ciò, si aggiunge un tipo di recitazione anch'esso nuovo rispetto agli schemi del teatro lirico ottocentesco, basato su un puntiglioso

studio della realtà e straordinariamente accurato nella ricerca dei costumi e delle trucature. Due esempi tra i più significativi sono quelli di Gemma Bellincioni che, studiando la parte di Natalia ne *La Martire* di Spiro Samara, si era consultata con dei medici per riprodurre esattamente le espressioni e i gesti che sono propri dell'agonia di una persona suicidatasi mediante inalazione di gas proveniente da una stufa a carbone, e quello del celebre baritono Titta Ruffo che, nella sua autobiografia, racconta di aver ricavato i gesti e le mosse della parte di Tonio in *Pagliacci* studiando le mosse di un minorato mentale nel quale si era casualmente imbattuto.

La musica esprimeva questi scontri tra i personaggi con inflessioni vocali desunte direttamente dal linguaggio parlato e con un tipo di canto in cui l'orchestra procede a volte intervenendo direttamente nel discorso melodico, che non viene più lasciato alla voce, con gli strumenti a commentare o a raddoppiare la linea del canto, ma equamente suddiviso tra essa e l'accompagnamento orchestrale. Da queste basi nascono le diverse soluzioni stilistiche adottate dagli operisti italiani dell'epoca, i cui risultati migliori sono dati da quel canto di conversazione del quale fu maestro assoluto Puccini. Per quanto riguarda *Andrea Chénier*, esso è il prodotto di una successiva fase del verismo: il periodo in cui, esauritasi per ovvia estinzione la fase dei soggetti rustici, i musicisti ricominciano a prendere in considerazione, alla ricerca di nuove strade, le trame di stampo storicheggiante. Anche qui, però, essi trasferirono le istanze che erano state alla base dei lavori immediatamente precedenti, cosicché abbiamo opere come lo *Chénier*, dramma storico, ma basato su una figura reale: quella del poeta André Chénier, nato a Costantinopoli il 30 ottobre 1762, membro, dopo la Rivoluzione, del "club dei Feuillants", nell'ambito del quale assunse una posizione sempre più critica verso il Comitato di Salute Pubblica, che governava in Francia durante il Terrore, fino ad essere arrestato e ghigliottinato, a Parigi, il 25 luglio 1794, solo tre giorni prima dell'analoga fine di Robespierre.

Tra l'altro, nel libretto di Illica sono presenti anche altri personaggi realmente esistiti in quel periodo: Jean Antoine Roucher, amico di vecchia data di Chénier e giustiziato con lui lo stesso giorno, il pubblico accusatore del Tribunale Rivoluzionario, Fouquier Tinville, anche lui giustiziato nel 1795 e il presidente del Tribunale, Dumas, amico di Robespierre e ghigliottinato insieme a lui, Saint-Just e Couthon.

Illica trasse la sua documentazione storica dalla *Histoire de la société française pendant la Revolution*, di Edmond e Jules Goncourt, stampata a Parigi nel 1854, nonché da un dramma di Jules Barbier e da un romanzo di Joseph Méry. Due tra le arie del protagonista sono parafrasi di poesie del vero Chénier: l'*Improvviso* del primo atto, rielaborazione del *Hymne à la Justice* e *Comme un Dernier Rayon*, che fornisce lo spunto per l'aria del quarto atto. Nel libretto i casi del poeta, prima rivoluzionario e poi prosritto da Robespierre, di Maddalena e del cittadino Gérard sono tratteggiati con una tecnica nell'ac-

cavallarsi dei colpi di scena, che mira veramente a non lasciare al pubblico un attimo di respiro, secondo un incalzare di eventi che si potrebbe apparentare a certo tipo di cinema (e sarebbero tutti da studiare i modi che il cinema, questo moderno sostituto dell'opera come spettacolo di massa e fenomeno di costume, ha preso a prestito dal melodramma e da quello verista in particolare). La musica accetta la sfida librettistica alla caccia dell'effetto, momento per momento, e la capacità di Giordano di tenere il discorso sempre in tensione e di catturare l'attenzione del pubblico tramite la melodia trascinante piazzata al momento giusto, ottiene perfettamente l'obiettivo di tratteggiare un discorso teatrale sempre vario serrato e avvincente. In realtà, la Rivoluzione, vista in fondo con gli occhi di una persona moderata la quale pensa che queste cose non stanno mica bene, funziona solo come elemento catalizzante per far scattare le situazioni passionali in cui il piedistallo storico serve a moltiplicarne l'effetto sullo spettatore. Quando il gioco è realizzato con la misura e l'abilità che Giordano dimostra nello *Chénier*, il gioco riesce. Togliete però questo equilibrio delicato a conseguirsi e come risultato avrete le concioni clamorose di opere come *Il Piccolo Marat* di Mascagni, per citare un altro lavoro ambientato nella Rivoluzione Francese. Notevole è anche l'abilità con cui il compositore muove le fila del discorso e maneggia gli schemi, ottenendo il risultato di variare molto bene procedimenti che, in realtà, si

somigliano tutti (guardate da vicino le arie solistiche dell'opera e vi accorgete che sono, più o meno, tutte costruite nella stessa forma: una prima parte in stile raccolto e legato, e una perorazione finale che porta la voce a toccare le note più alte, a volte concludendo, come nella romanza di Maddalena, con una frase in prima ottava). Anche il trattamento delle scene di massa, in particolare quella della festa al primo atto e quella del tribunale, rivela in Giordano un musicista dalla mano sicura e soprattutto molto abile nel servire al pubblico esattamente quello che si aspetta in quel determinato momento. E, di fronte a queste situazioni, come ha scritto ancora Gavazzeni, "cadono gli strumenti della critica e si alzano, luminose, le ragioni del cuore". Si può anche discutere su questa affermazione, ma non condannare un'opera che, piaccia o no, fa ormai parte del nostro immaginario collettivo. D'altra parte, i cantanti hanno sempre amato i ruoli principali del lavoro, e i nomi di Enrico Caruso, Beniamino Gigli, Aureliano Pertile, Francesco Merli, Mario Del Monaco, Franco Corelli, Plácido Domingo tra i tenori e di Titta Ruffo, Carlo Galeffi, Gino Bechi, Aldo Protti, Ettore Bastianini, Piero Cappuccilli, tanto per citare alla rinfusa e non dimenticando Maria Caniglia, Maria Callas e Renata Tebaldi tra i soprani (interpretazioni tutte, integralmente o in parte, consegnate al disco) stanno a testimonianza del favore ininterrotto che, nei confronti di *Andrea Chénier*, accomuna da sempre pubblico ed esecutori.