

## E diedi il canto agli astri, al ciel

La luce naturale  
nei libretti musicati da Giacomo Puccini

*Michele Bianchi*

(Parte I)

Questo studio si propone di evidenziare la qualità e la quantità del ruolo giocato dalla luce naturale nei libretti confezionati per il grande operista lucchese. La loro frequentazione mi ha insinuato lentamente il sospetto che in questi libretti venisse impiegato con sistematicità e in modo assolutamente originale uno strumento teatrale, la luce appunto, sino ad allora poco sfruttato nell'opera italiana. Senza per ora risalire troppo indietro nel tempo, scorrendo i libretti scritti da Arrigo Boito per Giuseppe Verdi si nota che, eccettuata qualche laconica tradizionale didascalia del tipo «è notte. Un lume acceso sul tavolo» (*Otello* atto IV) o «è l'ora del tramonto» (*Falstaff* atto III), i riferimenti a situazioni luminose sono veramente centellinati.<sup>1</sup> Col senno del poi anche il maestoso inizio dell'*Otello* si prestava a ben altre digressioni dell'«è sera. Lampi, tuoni, uragano», mentre per l'atto III, parte seconda del *Falstaff*, pur riferendosi ad una situazione evolutiva, non possiamo ancora parlare di eccezione che conferma la regola: «è notte. Si odono gli appelli lontani dei guardaboschi. Il parco a poco a poco si rischiarerà coi raggi della luna...» Un'analoga considerazione deve essere fatta per la librettistica coeva: nella *Cavalleria rusticana* di Giovanni Targioni Tozzetti (1890) non viene neanche rammentato il particolare momento di luce del giorno, mentre il sole fa una rapida apparizione come tipica metafora designante Lola («bianca come fiore di spino / quando t'affacci tu, s'affaccia il sole») e le «belle occhi-di-sole». Interessante notare poi come la lunghissima didascalia all'inizio dell'atto I di *Pagliacci* (1892), eccettuati «due o tre file di lampioncini di carta colorata sospesi attraverso la via da un albero all'altro», non faccia mai riferimento a problematiche di luce, e in particolare di luce naturale. All'inizio della scena 1 si legge che «sono tre ore dopo mezzogiorno, il sole di agosto splende cocente», ma da questo momento in poi Leoncavallo sembra completamente disinteressarsi al dinamismo dell'astro diurno. Si potrebbe rilevare che i problemi di scenotecnica e illuminotecnica potevano essere affrontati e risolti non tanto nei libretti, deputati sostanzialmente a illu-

strare lo svolgimento della trama, bensì nelle 'disposizioni sceniche' che sembrano imporsi a partire da metà Ottocento proprio per la rappresentazione delle opere di Giuseppe Verdi.<sup>2</sup> Il problema di fissare su supporto cartaceo ciò che prima era segreto di bottega, «anche se divulgabile e divulgato»,<sup>3</sup> viene risolto in Francia con i *livrets de mise en scène*, adottati a partire dal 1829-30.<sup>4</sup> Sono gli anni in cui si afferma definitivamente il *Grand Opéra*, in virtù dell'accoppiata Scribe-Meyerbeer, e già le lunghissime didascalie dell'atto terzo di *Robert le diable* (1831), oltre a fungere da eco per i sicuramente più tecnici *livrets*, denotano un'attenzione alla messa in scena molto distante da quella della coeva opera italiana. La parte riservata alla luce naturale è peraltro decisamente modesta, e solo in un caso assume un certo rilievo: «è notte. Le stelle brillano, e le rovine non sono rischiarate che dalla luna.»<sup>5</sup> Stesso identico discorso vale sia per *Les Huguenots* (1836) sia per la postuma *L'Africaine* (1865).

Perlomeno in questo opera francese e italiana non sono poi così distanti: nell'atto I, scena 1 di *Norma*, anch'essa, come *Robert le diable*, del 1831, leggiamo: «è notte; lontani fuochi trapelano dai boschi», mentre la scena 4 dove campeggia "Casta diva" ha un carattere del tutto eccezionale. «La luna splende in tutta la sua luce. Tutti si prostrano. NORMA - Casta Diva, che inargenti / Queste sacre antiche piante, / A noi volgi il bel sembiante / Senza nube e senza vel. / Tempra tu de' cori ardenti, / Tempra ancor lo zelo audace, / Spargi in terra quella pace / Che regnar tu fai nel ciel.» Passeranno decenni prima che la luce abbia uno spazio così importante, e non solo all'interno di un libretto d'opera italiana.

«È assai probabile che il sistema francese dei *livrets de mise en scene* fosse noto in Italia a partire, almeno dal 1831, ossia dall'epoca della trasmutazione toscana del *Guillaume Tell*. Che venisse adottato è, invece, controverso.»<sup>6</sup> La prima disposizione scenica sicuramente elaborata in Italia fu quella di *Un ballo in maschera* nel 1859;<sup>7</sup> Verdi dimostra comunque l'interesse per dettagli scenici di carattere luminoso quan-

tomeno a partire dal 1845. Citate in una lettera dell'impresario Alessandro Lanari, queste sono le parole del musicista: «quella [tra le scene] che desidererei sublime è la seconda alla scena 6 che è il principio della Città di Venezia: sia ben fatto l'alzare del sole, che io voglio esprimere colla musica.»<sup>8</sup> Che le disposizioni sceniche potessero efficacemente affrontare problematiche di natura luminosa lo confermano quelle dei *Lituani* di Ponchielli. In esse leggiamo che «l'apparizione sarà illuminata da quattro fuochi di bengala azzurro. Nella quinta 2 vi sarà in alto una macchina elettrica, i cui raggi andranno a colpire il corpo di Corrado...»<sup>9</sup>

Per quanto concerne il presente saggio, è importante ricordare che i librettisti di Puccini e Puccini stesso potevano contare sulla diffusa e diretta conoscenza dei «drammi» e delle partiture wagneriane, in cui l'indicazione sui momenti del giorno e sui mutamenti della luce svolgono sempre una funzione drammaturgica portante, a cominciare, almeno, dal III atto del *Tannhäuser*.

In questo studio si cercherà il motivo per cui in un dato momento si sia sentita l'esigenza di infarcire il libretto di notazioni di carattere atmosferico, quando queste potevano effettivamente essere segnalate, anche con maggiore precisione tecnica, nelle «disposizioni sceniche». La mole degli esempi desunti dai libretti musicati da Puccini imponeva però di porre innanzitutto il problema, anche a rischio di non essere convincenti nel fornire soluzioni. Non mi occuperò dei rapporti fra soluzione scenico-luminosa e il suo trattamento musicale; il problema, peraltro interessantissimo, viene rimandato a studi futuri. Preme comunque sottolineare che questo limite auto-imposto non è in contrasto con il modo di lavorare di Puccini. Prima di accingersi a far musica, egli aveva bisogno che il libretto fosse, se non definito in tutti i particolari, almeno in avanzato stato di gestazione. Ancora in una lettera del 1920 diretta al librettista di *Turandot* Giuseppe Adami perché sia sollecito nell'inviargli l'elaborato, Puccini scrive:

[...] Non avendo libretto come faccio della musica? Ho quel gran difetto di scriverla solamente quando i miei carnefici burattini si muovono sulla scena. Potessi essere un sinfonico puro. Ingannerei il mio tempo e il mio pubblico [...] Mi si scrivono lettere tanto carine e incoraggianti. Ma se invece di queste arrivasse un atto di questa Principessa di princisbecco o non sarebbe meglio? Mi ridareste la calma, la fiducia, e la polvere sul pianoforte non si potrebbe più, tanto pesterei, e la scrivania avrebbe il suo bravo foglio a mille righe! [...]»<sup>10</sup>

Conseguentemente, questa analisi sul ruolo giocato dalla luce naturale si propone di approfondire inoltre una brillante ma discutibile intuizione di Mosco Carner circa le modalità ed i tempi compositivi di Puccini. Questi, nell'ancora fondamentale biografia critica sull'operista lucchese, afferma:

[...] Puccini vedeva un soggetto prima di tutto in termini di azione drammatica e solo in un secondo momento in

termini operistici, vale a dire concepiva un'opera soprattutto come un dramma parlato al quale la musica doveva prestare una terza dimensione, mirando in tal modo al dramma musicato e non al dramma musicale (nel senso wagneriano del termine), donde lo straordinario effetto scenico dei suoi lavori.<sup>11</sup>

Carner torna in seguito sull'argomento, affermando che:

Puccini non mirava al dramma musicale ma al dramma musicato, il che non è affatto la stessa cosa, ma a suo modo tendeva anche lui ad un *Gesamtkunstwerk* nel quale l'intero apparato scenico — canto, recitazione, parole, mimica, gesto, movimento, costume, scene e illuminazione — si affiancasse ai cantanti e all'orchestra per creare un maximum di effetto drammatico. Insisteva per esempio sulla necessità della massima chiarezza della dizione e sul fatto che gli effetti di luce dovessero seguire da vicino le svolte della musica ed essere regolati «da un orecchio attentissimo».<sup>12</sup>

Questa distinzione operata da Carner fra dramma musicale e musicato, lo porta poi a concludere che Puccini è un «uomo di teatro (da non confondere col drammaturgo musicale)».<sup>13</sup> Ingentilendolo, in tal modo egli perpetua un giudizio ascrivibile nientemeno che a Fausto Torrefranca, il quale, nel suo acutissimo oltre che astioso libello *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, conclude: «quindi egli è uomo di teatro, ammettiamolo pure, ma soltanto nel senso rudimentale e pratico della parola.»<sup>14</sup> Come si può constatare, fra le varie componenti che creerebbero «un maximum di effetto drammatico» citate da Carner vi è l'illuminazione, campo d'indagine del presente studio. L'analisi in senso cronologico dei libretti da lui musicati privilegiando particolarmente l'attenzione ai dati di luce naturale, metterà anche a fuoco se e come Puccini debba definirsi «uomo di teatro».<sup>15</sup> Non si nasconde quindi anche il tentativo, quando questo non risulti disperato, di raggiungere l'obiettivo cui accenna Mercedes Viale Ferrero: «[...] naturalmente, si dovrebbe cercare di sentire la voce (sommessa ma non inudibile) dello stesso Puccini. Indirettamente, questa filtra nelle didascalie sceniche dei suoi vari e tiranneggiati librettisti.»<sup>16</sup>

Già nelle *Villi* è notevole l'attenzione alle situazioni di luce naturale in cui si cala lo svolgimento dell'azione. La didascalia all'inizio dell'atto I precisa che «è primavera. Alberi in fiore.» L'aria primaverile sembra ben correlarsi all'atmosfera gioiosa della festa per l'eredità ricevuta da Roberto, che dunque promette ad Anna di sposarla. I «foschi presagi» che turbano la mente della ragazza diventano però realtà nell'atto secondo; «ed al cader del verno / Ella chiudeva gli occhi al sonno eterno.» «Raggio di luna è il pallor del suo viso». E in una notte invernale si prepara la vendetta che ricadrà su Roberto. Infatti «nella selva ogni notte la tregenda / viene a danzare, e il traditor vi aspetta; / poi, se l'incontra, con lui danza e ride / e, nella foga del danzar, l'uccide.» L'insieme offerto da foresta, notte e sovrannaturale ha lontani ascendenti in *Der Freischütz* di Weber. Già nell'atto I,

scena 2, rivolgendosi a Max, Gasparo consiglia: «Amico; ascolta / Ascolta: nel quadrivio - della foresta oscura / Va venerdì di notte - a compier la scongiura / Del negro cacciatore. / Traccia un magico cerchio...»<sup>17</sup> Comparsa già nell'atto I, scena 4, la luna assume poi un ruolo protagonista nelle scene finali dell'atto secondo, ambientate nelle Gole del Lupo. All'inizio della scena 4 «il disco lunare risplende pallido»; poi «la luna è quasi completamente oscurata dalle nuvole»; infine «una nube passa sulla striscia della luna, in modo che tutta la scena non è rischiara- ta che dal fuoco, dagli occhi della civetta e dal legname putrefatto dell'albero.»

La filiazione di elementi *Sturm und Drang* nelle *Villi* non deve stupire, essendo questa una leggenda dalle origini tedesche. Si ricorda che non solo la poetica, ma la teorizzazione filosofica del 'sublime', inteso come piacere derivante da situazioni di pericolo e di terrore, ha avuto come culla la cultura anglosassone, espressasi con gli scritti di Burke e Kant.<sup>18</sup> E tra le fonti del sublime, oltre la vastità, la magnificenza, va annoverata la luce, particolarmente nelle tinte oscure e fosche, esaltata anche pittoricamente da artisti quali Caspar David Friedrich (1774-1840) e Karl Friedrich Schinkel (1781-1841). Con le *Villi* abbiamo dunque una lampante conferma che l'attenzione ai fenomeni naturali, e precipuamente alla luce, non ha matrici italiane bensì transalpine. Questo permette di comprendere l'eccezionalità di quanto segnalato in *Norma*: è infatti da rilevare che la scena si svolge «nelle Gallie, nella foresta sacra e nel tempio di Irminsul»; ci voleva dunque una storia ambientata al di là delle Alpi, in una foresta, e derivata da una tragedia di un francese, Alexandre Soumet, per permettere a Felice Romani e Vincenzo Bellini di dar vita ad una scena assolutamente straordinaria, non a caso entrata e mai uscita dal repertorio.

Tornando alle *Villi*, puntualmente Carner nota come «sembra che Fontana sia stato una specie di esperto di cose tedesche, perché a lui si devono le traduzioni dei libretti di *Tiefland* e di varie operette di Lehar, fra cui la *Vedova allegra*.»<sup>19</sup> Non stupisce dunque che la didascalia seguente sia tutta imperniata su dati paesaggistici e atmosferici: «durante il secondo tempo si scorge lo stesso paesaggio dell'atto primo, ma è il verno; è notte; gli alberi, sfrondate e stecchiti, sono sovraccarichi di neve; il cielo è sereno e stellato; la luna illumina il tetro paesaggio. Le *Villi* vengono a danzare, precedute da fuochi fatui che guizzano da ogni parte e percorrono la scena.» Se il tepore di una giornata primaverile funge da festosa cornice all'azione, la fredda notte invernale vuole rispecchiare la torbida situazione interiore di Roberto e presagire l'imminente vendetta delle *Villi*. La luna è associata prima al pallore della morta e poi permette al paesaggio di emanare un senso di attesa angosciosa che sfocerà nella tregenda finale. Essa connota cioè ostilità nei confronti dei personaggi, accompagnandoli

verso un destino che ha come ineluttabile meta la morte. La natura e la luce sono dunque emanazioni dello stato d'animo dei due amanti, che pilota tutto quanto ruota loro attorno. Nonostante il soggetto desunto dalla letteratura tedesca, le *Villi* si conferma opera 'a personaggi' tipica della tradizione romantica italiana, che ha in Verdi il suo portabandiera.<sup>20</sup>

L'atto primo di *Edgar* è preceduto da una sorta di avvertimento in versi impregnato di riferimenti a situazioni di luce: «Edgar siam tutti, poiché conduce / d'ognun sul tramite - vital la sorte, / con vece assidua, - tenebra e luce, / amore e morte. » Tenebre e luce sono in una tipica relazione chiasmica con amore e morte, abbinamento schiettamente romantico ribadito in chiusura di poesia: «Ché stan vicini - tenebra e luce, / morte e amore.» Nella seconda e terza quartina si contrappongono invece due emanazioni di luce quali il raggio d'amore e la fiamma erotico-sessuale: «Guai se di qualche - volgar miraggio / schiavi ci rende - la stolta brama / quando, degli anni - nel fior, il raggio / d'amor ci chiama! / Guai se alla luce - d'amor serena, / che assurger l'anime - può a voli immensi, / noi preferiamo - la fiamma oscena / che incendia i sensi!» Siamo comunque allo stadio della metafora, del tradizionale accostamento fra morte e tenebre, amore e raggio luminoso, oscenità e fiamma ardente; quest'ultimo è riproposto da Edgar all'inizio dell'atto secondo. Nella didascalia iniziale, i raggi della luna preludono alla squallida atmosfera interiore di un Edgar sul punto di imporre a sé stesso di lasciarsi alle spalle 'l'abisso immondo' in cui è sprofondato per la peccaminosa relazione intrattenuta con la perfida Tigrana. Per Ferdinando Fontana, librettista anche delle *Villi*, la luna ha nuovamente connotati negativi che bene le permettono di partecipare a situazioni di disagio interiore. Nell'atto III di *Edgar* incontriamo anche un tramonto: «il cielo fiammeggiante è solcato da nere strisce di nubi.» Anche qui l'atmosfera infuocata è in relazione simbolica all'ardente dramma passionale, mentre il nero delle nubi prelude alla tragedia che è sul punto di consumarsi. Questi traslati, pacchiani e privi di qualsiasi aspirazione all'originalità, vogliono intonarsi al rovente finale, con il gran colpo di scena dell'uccisione di Fidelia da parte di Tigrana. Nonostante l'articolazione e le dimensioni di *Edgar* siano ben più ambiziose di quelle delle *Villi*, per quanto concerne le problematiche connesse alla luce, si può notare chiaramente un arretramento sia per la capacità di correlazione ai personaggi in scena, sia da un punto di vista meramente quantitativo. Ma, sempre rispetto alle *Villi*, non viene alterato il ruolo dei fenomeni naturali, totalmente in funzione dei personaggi e senza nessuna ambizione verso funzioni caratterizzate da maggiore indipendenza od autonomia.

*Manon Lescaut* esordisce con «ave, sera gentile, che discendi / col tuo corteo di zeffiri e di stelle; / ave, cara ai poeti ed agli amanti.» L'ambientazione serale

compare per la prima volta in un libretto di un'opera di Giacomo Puccini ed è senz'altro novità ascrivibile all'abbandono di Ferdinando Fontana in qualità di librettista. Questi privilegiava forti contrasti di luce con funzione semantica e l'atmosfera truce delle due opere precedenti è un lontano ricordo: anche la 'gentilezza' della sera conferma la svolta nella carriera pucciniana, precedente verso una raffinatezza di tinte sconosciuta alle *Villi* e ad *Edgar*, ma tipica delle opere a venire. Le Fanciulle cantano che «vaga per l'aura / un'onda di profumi, / van le rondini a voi / e muore il sol. / È questa l'ora delle fantasie / che fra le spemi lottano / e le malinconie.» Puntualmente, con una visione più equilibrata della funzione della luce, con l'attenzione a un momento della giornata che funge da transizione fra il giorno e la notte entrano in gioco stati d'animo non ben definiti e lontani dalle passioni scolpite a tutto tondo che abbiamo notato nelle prime due opere. Anche la notte non è più, come nelle *Villi*, gelida oscurità ricca di lugubri misteri, ma ammette ora la gaiezza della vita mondana. «Danze, brindisi, follie, / il corteo di voluttà / or s'avanza per le vie / e la notte regnerà; / è splendente - ed irruente, / è un poema di fulgor; / tutto vinca, - tutto avvinca / la sua luce e il suo furor.» Questa attenzione all'atmosfera in cui i personaggi si trovano ad agire è una novità assoluta nel panorama librettistico italiano dell'epoca. *Manon* è dunque tappa fondamentale nel percorso creativo di Puccini, che in futuro approfondirà e darà ancor maggior rilievo al dato ambientale.

Portatrice dunque di gaudio, la notte conserva comunque aspetti torbidi: la macchinazione di Geronte per rapire Manon viene concepita ed intende realizzarsi nel buio della notte. Nell'atto quarto, questa si riprende tutti i suoi connotati di negatività e di terribilità: «muoio: scendon le tenebre. / su me la notte scende.» E in chiusura: «addio... cupa è la notte... ho freddo... / era amorosa / la tua Manon? Rammenti? dimmi... / la luminosa mia giovinezza? Il sole più non vedrò...» Il tradizionale abbinamento sole / vita e tenebre / morte, già pienamente affermato nelle *Villi*, viene qui riproposto in situazione peraltro completamente mutata: se nel libretto del Fontana 'l'aer gelato' e 'l'orrenda notte' preparavano una vendetta, in *Manon* il contrasto notte / sole vuole esaltare la drammaticità del momento ed accompagnare lo sconquasso interiore di De Grieux, «pazzo di dolore». Questa ambivalenza di connotazioni legate alla notte può anche essere derivata dallo straordinario concorso di librettisti che parteciparono alla confezione di un libretto che, per la sua natura composita, fu stampato senza essere firmato. Si deve nuovamente rilevare, come per le *Villi* ed *Edgar*, che, con l'importante eccezione dell'inizio, la luce e l'atmosfera che ne consegue sembrano essere una proiezione dei personaggi, che questi si portano dietro come ineliminabile ma dipendente ombra.

Nella *Bohème*, già i «cieli bigi», gli accenni alla neve, tutta la scena al caminetto con il dramma di Rodolfo che produce il «dieto baglior» e la «fiammata», preparano lo sviluppo dell'azione in un'ottica che si direbbe proprio 'luminosa'. Il «comincia a far sera», più che interessare un'illuminazione già precaria (la didascalia iniziale rammenta solo due candelieri) ha connotazioni emotive e la funzione di preparare un'atmosfera raccolta, consona allo sbocciare di un idillio. Con *Bohème* si sviluppa la preferenza, già manifestata con *Manon Lescaut*, per momenti della giornata che fungono da più o meno rapida transizione tra situazioni di luce costanti e durature: anche in questo caso, la sera come arco di volta fra giorno e notte. Dopo l'episodio di Benoit, si ritorna al «buio pesto» e «Rodolfo... depone il lume... e si mette a scrivere dopo aver spento l'altro lume rimasto acceso». Ecco dunque Mimì, alla quale, guarda caso, «si è spento il lume». Rodolfo accende riconsegna acceso il candeliere a Mimì, ma «il lume vacilla al vento» e infatti si spegne, come poi quello di Rodolfo. Tutto questo evidenzia già la distanza che intercorre fra *Bohème* e le opere che la precedono, essendoci una maggiore compenetrazione fra atmosfera e personaggi, che sembrano respirare e maggiormente subire il condizionamento dei dati ambientali.

L'azione è ormai ben incanalata nei binari dell'innamoramento, sino a che, a un certo punto, «Mimì si è avvicinata ancor più alla finestra per modo che i raggi lunari la illuminano: Rodolfo, volgendosi, scorge Mimì avvolta come da un nimbo di luce, e la contempla, quasi estatico.» A questa didascalia segue "O soave fanciulla"; l'amore scocca dunque con la benedizione della luna. Siamo dunque già molto lontani dalla luna che campeggia nelle *Villi*: «raggio di luna è il pallor del suo viso», a ratificare ed esaltare la morte di Anna causata da un tradito amore. Nella *Bohème*, la luna ha tutt'altra caratterizzazione, fungendo da catalizzatrice per sentimenti di sconfinata profondità e viatico per un destino di tormentato ma imperituro amore. Non più soltanto riflesso dei movimenti emozionali dei protagonisti né tantomeno relegata a mero sfondo o spunto per metafore più o meno collaudate, fa così la sua grande apparizione la luce come agente drammatico. Nelle sue varie gradazioni e aspetti questa è in *Bohème* non un semplice fondale contro il quale si staglia l'azione, bensì movente ineliminabile, quasi causa prima. L'irrompere della luce lunare non è consequenziale a un particolare comportamento o sentimento dei protagonisti, ma permette un enorme salto di qualità, consentendo all'immediata simpatia e al desiderio di fraternizzare di evolvere improvvisamente a vero amore. È questa una dimostrazione di come la luce possa assolvere i suoi compiti in piena autonomia senza necessariamente attaccarsi, come nelle *Villi*, *Edgar* e *Manon*, alle sottane dei personaggi per proiettarne, visivamente ma pedissequamente, gli stati d'animo. Grande è pure la distanza dalla luna

dell'atto secondo di *Edgar*: questa è infatti mera spettatrice degli eventi, con la sola funzione di far risaltare i corsi d'acqua e lo sfavillio delle armi all'arrivo dei soldati. Parimente, siamo molto lontani dall'accoppiata sole / vita e notte / morte della *Manon*, che, nel tragico IV atto registra la pudica assenza della luna.

Alla fine del IV atto. Mimì è appena spirata e la didascalia recita: «Intanto Rodolfo si è avveduto che il sole della finestra della soffitta sta per battere sul volto di Mimì e cerca intorno come porvi riparo; Musetta se ne avvede e gli indica la sua mantiglia, sale su di una sedia e studia il modo di distenderla sulla finestra.» L'amore nasce benedetto dalla luce lunare e, perlomeno nella sua terrena vitalità, viene stroncato alla presenza del sole, spettatore impotente di una tragedia esaltata dal suo bagliore in tutta la sua atrocità. Questa si manifesta con la massima crudeltà, non potendo neanche il sole, fonte primaria di energia e dunque di esistenza sulla Terra, ridare vita a una creatura stremata. Il significato del tentativo di Rodolfo e Musetta di riparare il volto di Mimì dai raggi solari ha dunque il sapore della resa definitiva, ratificata di lì a poco. Viene così riaffermata l'autonomia della luce da un parallelismo stantio con il momento scenico: l'impassibilità neoclassica del sole, il suo semplice apparire senza prendere una smaccata posizione nei confronti dei protagonisti, concorre a edificare un finale d'opera memorabile. Le congenite capacità drammatiche della luce riaffermano l'originalità e la centralità di *Bohème* non solo nel processo creativo pucciniano, ma nel più ampio panorama operistico europeo.

Si deve correggere dunque l'affermazione di Carner che nelle opere del compositore lucchese anche l'illuminazione concorra a «creare un maximum di effetto drammatico». Già in *Bohème*, la luce sa assumere un ruolo protagonista così da diventare essa stessa 'dramma' e non rimanere allo stato di mero effetto, magari regolabile secondo precise disposizioni sceniche. Si è dunque compreso la potenza drammatica di una soluzione che è molto distante, anche sul piano dell'originalità, dalla morte di Manon. Ricordiamo che questa, consapevole della fine imminente, così si rivolge a De Grieux: «Rammenti? dimmi... / la luminosa / mia giovinezza? Il sole più non vedrò...» Se anche Mimì non può ormai più vedere il sole, questi però sembra tentare un ultimo disperato gesto per animare una creatura che ha esalato però l'ultimo respiro. Questo ossimoro visuale vita-luna / morte-sole ribalta innanzitutto, accrescendo la tragicità, il tradizionale abbinamento sole-vita, e in tutti i casi non risulta assolutamente essere procedimento verista,<sup>21</sup> ma semmai di un simbolismo che i libretti musicati da Puccini approfondiranno negli anni. L'accoppiata tradizionale era comunque comparsa alla fine del III atto, quando Mimì e Rodolfo duettano: «Soli d'inverno è cosa da morire! / Soli! Mentre a primavera / c'è compagno il sol!», conti-

nuando con «al fiorir di primavera / c'è compagno il sol! / Chiaccheran le fontane / la brezza della sera.» Dunque, il dramma della luce è pienamente in atto: il sole però sarà compagno sì, ma di morte e il «Vorrei che eterno / durasse il verno!» di Mimì, legato peraltro al momento della separazione fra i due amanti, sembra nascondere il presentimento che quel compagno sole non sia poi tanto amico. L'inverno non è più la stagione emanante paura e morte dell'atto secondo delle *Villi*, ma è l'alveo che permette all'amore fra Rodolfo e Mimì di intonare il suo lanciante canto del cigno.

Il problema che si pone a questo punto è tentare di individuare chi sia l'artefice della concezione drammatica della luce che si afferma con *Bohème*. Franca Cella afferma che:

dalle bozze manoscritte (conservate dagli eredi) la parte avuta da Giacosa, in questa collaborazione a tre, appare determinante; a Illica era affidata la stesura del canovaccio con scene e didascalie, a Giacosa, versificatore più smalzato, la riduzione e levigatura di quell'abbozzo in versi (talora già previsti da Illica, con chiare scelte poetiche e lessicali), il compito di equilibrare, attraverso l'orchestrazione perfetta e misurata delle spinte drammatiche, attraverso il taglio psicologico frenato sempre un attimo prima che scada nello stucchevole, gli spunti al «colpo» sentimentale che precede quello drammatico, lasciato ormai al gesto che Puccini esige come interna consonanza al dramma.<sup>22</sup>

Proprio per la natura del suo compito, per altri versi fondamentale, Giacosa sembrerebbe il meno adatto ad affrontare problematiche di natura 'luminosa'. In *Come le foglie* (1900), il suo lavoro in prosa più importante e conosciuto, solo nel IV e ultimo atto, compaiono brevi, anche se efficaci accenni a stati di luce:

È notte di luna... GIOVANNI - Qui, qui (... conduce [Nennele] presso la grande finestra. Spalanca le persiane. Chiaro di luna nella stanza) [...] (Tiene la sua testa abbracciata sul petto, poi la bacia in fronte. La lascia andare. Passeggia. Va alla finestra. Guarda fuori). Che bella notte! Vieni qui. Non hai freddo?...<sup>23</sup>

La notte, la luna e il fresco ben si correlano allo scampato proposito di suicidio da parte della giovane Nennele, e proprio questa atmosfera tersa facilita il respiro di sollievo per l'ansia sino qui accumulatasi. Non è possibile comunque concludere che la particolare situazione di luce nel finale della commedia giochi un ruolo protagonista.

Anche per quanto riportato dalla Cella, si direbbe Illica, responsabile dell'articolazione e dell'organizzazione della materia narrativa, il genitore di scene fondate sulla drammatizzazione della luce, o, se vogliamo parafrasare, sulla luce drammatizzata. Libretti scritti interamente da Illica prima di *Bohème*, risultano, dal punto di vista della ricerca intrapresa, particolarmente interessanti. Più precisamente, in *Wally* (1892), musicata da Alfredo Catalani, non infrequenti sono gli accenni alla luce: eccettuati un «è la notte!» sul finire dell'atto primo e un «cade la sera» all'inizio

del terzo, è da notare comunque che questi non sono presenti nelle didascalie, bensì affidati al dialogo dei personaggi. Ad esempio, Walter canta nella canzone all'atto primo che «co' raggi intanto l'avvolgeva il sole!... / ed ella ognor salia / la solitaria via»; Wally, da parte sua, afferma di «esser libera / come la luce... e il vento...» e che «no, vo' partir col sole che tramonta.»; nell'atto secondo Wally dichiara orgogliosamente che «finor non m'han baciata / che i rai del sole, il vento, / la rugiada imperlata, / le stelle in firmamento», mentre Gellner, nell'atto terzo, ricorda che «la notte è oscura... / e una sventura può toccare a tutti...» A differenza dell'impostazione del libretto di tradizione italiana, interamente incentrato sulle dinamiche passionali del personaggio, si nota dunque in *Wally* una tendenza a far vibrare sia i protagonisti sia l'atmosfera che li circonda all'unisono in virtù di una sostanza omogenea che unifica il tutto.

In *Nozze istriane* (1893), musicato da Antonio Smareglia, i riferimenti a momenti di luce sono praticamente concentrati nell'atto I, scena 1, e incorniciati da una didascalia che recita: «sulla scena, dalle nubi portate via dal vento, libero erompe il sole e viene a piovere i suoi raggi di luce». A questa segue «Tutti (con un grido di gioia): To'! Ritorna il sole!» La quantità e la qualità di questi riferimenti non rende le *Nozze istriane* particolarmente funzionali alla presente ricerca, così come il *Cristoforo Colombo* (1892) messo in musica da Alberto Franchetti. Dall'atto secondo in poi la luce campeggia protagonista come mai prima in un libretto italiano. Qui Colombo («si leva e additando il cielo sereno, scintillante di stelle») e prosegue: «aman lassù le stelle - ed hanno amori strani, / le romite facelle / hanno palpiti umani», che conferma l'inclinazione di Illica ad accomunare in un medesimo nucleo vitale uomo e creato. Senza soffermarci in altre citazioni, riportiamo una lunga didascalia in chiusura di atto II: «intanto il cielo a poco a poco si è rischiarato. Ma non è più la tinta argentea lunare. La luce è bianca, è meno vibrata, ma è più sicura, più decisa. È la luce candida del giorno, luce che a poco a poco s'irrosa ad oriente e il mare tutto si tinge di un roseo che si fa di porpora, poi avvampa...» Questa minuziosa disamina dell'irresistibile affermarsi della luce aurorale è qualcosa che non risulta avere dei precedenti, come assolutamente eccezionale è questa citazione dall'Epilogo: «(la luce del giorno comincia a rischiarare; tutti gli alti finestroni inondano scintille allegre di luce). GUEVARA - Lieto presagio!... Ve' l'aurora / fa scintillar di gai riflessi l'alte / finestre arcuate e il funebre loco / par palpitare ei pure nella luce / che del Creato è vita! Sorge il sole! COLOMBO - (con estrema tristezza) Il sol per me non ha più raggi!... Il gelo / che il cor m'agghiaccia è il gelo della tomba... / per me non ha più canti e brezze il cielo... / ... O sol, per me non hai luce e calore!» Notevole è ancora il ruolo che i dati luminosi naturali svolgono in *Andrea Chénier*,

rappresentato neanche due mesi dopo *Bohème* (28 marzo 1986) su musica di Umberto Giordano. Ricordiamo rapidamente il famoso passo «un dì all'azzurro spazio / guardai profondo, / e ai prati colmi di viole, / pioveva l'oro il sole / e folgorava d'oro / il mondo; / pareva la Terra un immane tesoro, / e a lei serviva di scrigno il firmamento», e il finale dell'opera:

MADDALENA - Infinito! Amore! (Un raggio di sole penetra nel secondo cortile scoperto così che la carretta, che entra con gran fracasso dal portone dischiuso della prigione, scortata dai gendarmi a cavallo, rimane avvolta da quella luce calda di primo mattino) CHENIER - (additandola a Maddalena) È la morte! MADDALENA - È la morte! CHENIER - Ella vien col sole! MADDALENA - Ella vien col mattino! CHENIER - Ah! viene come l'aurora! MADDALENA - Col sole che la indora! CHENIER - Ne viene a noi dal cielo, / entro ad un vel di rose e viole!

Oltre ad avere un ulteriore conferma, se mai ce ne fosse ormai bisogno, dell'adozione e uso veramente eccezionale dello strumento 'luce' a scopo drammatico, possiamo osservare come l'inusuale binomio sole-morte osservato nella morte di Mimì, sia riproposto immediatamente in un libretto immediatamente posteriore, quasi a fissarsi in 'topos'. Questo, *mutatis mutandis*, si perpetua in *Iris* (1898), musicato da Pietro Mascagni. In chiusura d'opera, si legge che «l'aria si riempie di fulgori! E l'aria passa tra rami e fronde!, tra fiori ed erbe!, tra piante e case!, e palpita! O Luce, anima del Mondo! Iris non sente più le sue torture; - già vive, la fanciulla, di una vita tutta luce.» Il Sole diventa addirittura protagonista di un'esaltata perorazione eliocentrica («Son Io! - Son Io, la Vita! - Son la beltà infinita, / la Luce ed il Calor. / Amate, o Cose! - dico - Sono il Dio novo e antico; - / amate! - Son l'Amor...») e «l'anima della mousmè è fiore, luce, armonia!»

Il movimento che ha fatto della luce un principio stilistico rivoluzionario non è un movimento letterario bensì quello pittorico degli impressionisti. «Nella loro pittura la luce e la materia, la luce e i corpi non sono elementi distinti: sono costruiti da un'unica sostanza luminosa che perpetuamente infrangendo se stessa e variamente aggregandosi crea le immagini degli oggetti e ci rende certi, nel medesimo tempo, della loro inesistenza come fatti fisici a sé stanti.»<sup>24</sup> Questo passo potrebbe definire l'impegno di Illica nel tentare di compenetrare corpi e luce, quasi che i primi non fossero enti materici opposti all'impalpabile atmosfera, ma aggregazione particolare di atomi fondamento dell'esistente. Coglie dunque perfettamente nel segno Franca Cella quando, riferendosi alle caratteristiche del composto illichiano, parla di «particolare dimensione di realismo, direi quasi influenzata dalla pittura prima che dalla poesia.»<sup>25</sup> Non bisogna comunque dimenticare che la luce aveva avuto un ruolo straordinario in quella letteratura che, da Baudelaire a Mallarmé, suole definirsi 'simbolista'. Il disprezzo del dato grezzamente naturalistico e il ripudio affermato così decisamente forse per la prima volta del princi-

pio di imitazione della natura a favore di quello che Rimbaud definisce «deragliamento di tutti i sensi», portano alla ribalta il vuoto, l'impalpabile, l'atmosferico liberamente associato al pieno, al definito, al corporeo. Questa poetica, pur presupponendo l'oscuro e il misterioso dello *Sturm un Drang*, va ben oltre proprio per il disinteresse di fornire contorni precisi e verisimiglianza corporea a quanto non corrisponda alla prosaica esperienza quotidiana. Con il suo lattecente e invasivo dalla luce degli astri Poema del Mare, con i cieli che scoppiano in lampi, con il sole basso fosco di orrori mistici, con la notte verde ed i soli d'argento, con le lune atroci e il sole amaro *Il battello ebbro* di Rimbaud è in questo senso estremamente indicativo. È così confermato che le manifestazioni artistiche che si appropriano del fenomeno luminoso come cifra peculiare e cardine estetico hanno nella cultura francese un loro fermo punto di riferimento.

La librettistica francese della seconda metà dell'Ottocento è un precedente che può avere ulteriormente influenzato l'inclinazione di Illica a rappresentare la luce naturale come forza agente all'interno del dramma. Non sempre è possibile rilevare una presenza significativa di dati luminosi: nell'atto prima della *Mignon* di Michel Carré e Jules Barbier scritta per Ambroise Thomas (1866) vi sono fugaci accenni sia alla notte come teatro per la scorribanda dell'«uom che ha fosca armatura» e che «vien / sul suo nero corsier» (scena 3) sia al «bel suol che di porpora ha il ciel / Il bel suol ove de' rai son più tersi i colori, / ove l'aura è più dolce, più lieve l'augel, ove in ogni stagion ha l'ape sempre fiori / Ove sotto il fulgor d'un cielo ognor sereno / par che l'april s'eterni all'erbetta in sen...»<sup>26</sup> Eccettuato un accenno in didascalia all'inizio dell'atto terzo, («solitudine completa e notte oscura») qualsiasi riferimento a situazioni di luce è praticamente assente nella *Carmen* di Henry Meilhac e Ludovic Halévy affidata alle note di Georges Bizet (1875), così come nella *Manon* di Meilhac e Philippe Gille musicata da Massenet (1884), tolto un laconico «è il tramonto» nell'atto IV, quadro II, scena 1. Una presenza assai più rilevante rispetto al coevo libretto sia francese sia italiano è comunque ravvisabile in altri testi. L'inizio dell'atto secondo di *Romeo e Giulietta* di Barbier e Carré musicato da Charles Gounod (1867) presenta un Romeo che sembra colloquiare con le sorgenti di luce. «Notte! Nelle tue ali scure / accoglimi!... l'amore! L'amore! / Sì, il suo fuoco violento mi prende! / (la finestra di Giulietta s'illumina) Ma quale improvviso chiarore / in questa finestra risplende? / Giulietta di là / come il sole sorgerà. / Ah! Sole, alzati! / e dirada le stelle / che, luminose e belle, / brillano senza velo. / Alzati sole sole! A me vieni, / illumina il cielo!...»<sup>27</sup> Nell'atto II, scena 5 Romeo si rivolge poi a Giulietta con un «ah! ascolta tu chi t'adora: / la luce sei tu! / Sei l'aurora, sì, l'aurora / della vita mia sei tu! / Di me disponi, / la vita ti è donata: / versa sull'anima asse-

tata, / su la mia anima assetata, / tutta la luce di lassù!» Il II atto del *Sansone e Dalila* di Ferdinand Lemaire scritto per Camille Saint-Saëns (1877), inizia con questa didascalia: «All'alzarsi del sipario la notte incomincia e si fa più completa per tutta la durata dell'atto.»<sup>28</sup> Questo progressivo affievolirsi della luce è ricordato alla fine della scena 2: «[...] La notte divien sempre più scura.» Ma non è solo nelle didascalie che la luce presenza: nell'atto III, quadro II, scena 1 vediamo che «si fa giorno.», e i Filistei notano che «già sparge l'aurora i bei raggi d'or, / e la face muor al roseo baglior; / bello è il gioir, se brilla l'aurora, / amiam ancora: / cerchiam l'oblio pei nostri cor, / al breve aleggiar di un venticel, / perdendosi van l'ombre su nel ciel, / porporin diviene sulle montagne / il bruno vel, / e dardeggia il sole sulle campagne!»

Certamente siamo molto distanti da un dramma quale il *Pelleas et Melisande* adattato per la scena operistica da Maurice Maeterlinck per Claude Debussy (1902). Qui la luce diventa strumento irrinunciabile per supportare con sistematicità quell'alone di mistero che presiede allo svolgimento dell'azione. Un esempio: «PELLEAS - Dimmi: perché guardi tanto gravemente? Noi siamo entrati nell'ombra. L'ombra dell'albero è buia. Qui... vieni alla luce. Noi non possiamo vedere la nostra felicità. Vieni... vieni... Ci rimane sì poco tempo... MELISANDE - No, no, restiamo qui... Io sono più presso a te nell'oscurità...»<sup>29</sup> Proprio questa sorta di autogenerazione dei personaggi dal mistero e di vita manifestantesi per mal decifrabili presenze luminose, illustra la distanza che intercorre fra un'espressione diretta del movimento simbolista nato e sviluppatosi in Francia, e quella di Illica, filtrata attraverso l'esperienza scapigliata italiana, che paradossalmente riuscì a temperare la carica rivoluzionaria, profetica e prolifica del simbolismo con la componente naturalistica di segno assolutamente contrario. La personificazione del Sole in *Iris* è esempio sintomatico della tendenza di Illica a rendere materico anche ciò che per sua natura si manifesta come impalpabile. I libretti francesi segnalati si presentano assai distanti anche dalle originalissime soluzioni luminose di *Bohème*, che non si limitano a denotare un particolare momento della giornata ma si associano a momenti topici contribuendo alla formazione di un complesso che va ben oltre la semplice somma degli elementi costituenti la situazione scenica.

Una lettera di Puccini del 21 luglio 1894 a Giulio Ricordi indica però la possibilità di battere un'altra via, che, pur presentando maggiori insidie o comunque un percorso meno agibile del precedente, deve comunque essere esplorata:

Gentilissimo Sig. Giulio, martedì mattina alle 10 sarò nel mio studio. L'irritazione di Illica mi sorprende e la trovo strana. Quando venne qui si restò perfettamente d'accordo — e sapeva della Lupa — e deplorava non facessi la *Bohème* e che sarebbe sempre stato pronto a secondarmi in tutto. Ora che ritorno a lui, si diverte a darsi delle arie, e se poi dice che l'ho messo da parte la colpa di chi è? Bastava che il lavoro fosse quale deve essere, e cioè

logico, stringato, interessante ed equilibrato. Ma niente, per ora, di tutto questo. Io devo ad occhi chiusi accettare il vangelo d'Illica? Clisteri non mi se ne piantano, sono abbastanza provato per ricaderci. Ora *Bohème* la vedo, ma col 'Quartiere Latino' come dissi l'ultima volta che conferii con Illica, colla scena di Musette che trovai io: e la morte la voglio come l'ho ideata io, e son sicuro allora di fare un lavoro originale e vitale. In quanto alla 'Barriera' son sempre del mio parere, che mi piace poco. Trovo un atto dove di musicale c'è poco: solo la commedia corre, ma non è assai. Avrei desiderato qualche elemento melodrammatico di più, non bisogna dimenticare che della commedia ne abbiamo tanta negli altri atti. In quello lì, desideravo un canovaccio che mi facesse spaziare un po' più liricamente... Basta, il sig. Illica si calmi e si lavorerà; ma voglio anch'io dir la mia, all'occorrenza, e non farmi salir sulle spalle da nessuno. Intanto la saluto carissimamente e a rivederci a martedì.<sup>30</sup>

«Clisteri non mi se ne piantano... Ora *Bohème* la vedo...» Con un tono straordinariamente deciso Puccini, come evidentemente aveva fatto per le tre opere precedenti a *Bohème*, non intende più accettare acriticamente quanto propostogli dai librettisti, essendo maturata in lui la convinzione di affidarsi ciecamente al proprio istinto teatrale. Questo, almeno in linea generale; ma è veramente pensabile che il musicista abbia inteso occuparsi anche di problemi particolari quali quelli inerenti alla luce? «E la morte la voglio come l'ho ideata io»: se Puccini si arroga la paternità del finale, pur in assenza di documenti che lo provino, non è assurdo pensare che possa anche aver suggerito le indicazioni circa il particolare atteggiarsi della luce solare, che contribuiscono enormemente all'originalità e all'efficacia della scena. L'ingerenza di Puccini evidentemente non doveva limitarsi ad intervenire sul congegno narrativo curato da Illica, se Giacosa si lamenta quasi rassegnato: «Porterò con me ad Ivrea il III atto [di *Bohème*] che riporterò compiuto secondo gli accordi. Compiuto a modo mio, se pure il Puccini non lo farà rifare una ventesima volta.»<sup>31</sup> Ma il «tormento Puccini»<sup>32</sup>, colpisce nuovamente, producendo questo amaro e famoso sfogo di Giacosa con Ricordi:

Vi confesso che di questo continuo rifare, ritoccare, aggiungere, correggere, tagliare, riappiccicare, gonfiare a destra per smagrire a sinistra, sono stanco morto. Se non fosse stato per la grande amicizia che ho per voi e per il bene che voglio al Puccini, a quest'ora me ne sarei liberato in mal modo. Quel benedetto libretto, ve l'ho già fatto tutto, da capo a piedi, tre volte e certi pezzi quattro e cinque. Come ho da fare io a procedere di questo passo?<sup>33</sup>

D'altra parte proprio Giacosa sembra avere riconosciuto come il tormentato e tormentoso Puccini avesse idee chiarissime: «Puccini has surpassed all my expectations, and I now understand the reason for his tyranny over verses and accents.»<sup>34</sup> Ma se, in assenza di documentazione decisiva e notando l'operato di Illica anche prima di *Bohème*, qualcuno ritenesse improbabile che Puccini possa in qualche modo aver contribuito alle risoluzioni luminose della *Bohème*, è quantomeno da tenere presente che il solo avallare scelte altrui da parte di un compositore diventato così ossessivamente esigente per le scelte

librettistiche, ha il sapore della stretta collaborazione tipica del lavoro di équipe. Se Puccini avesse cioè avuto qualche dubbio sulla riuscita scenica dei fattori luminosi e non ne avesse compreso a fondo l'importanza, avrebbe senz'altro imposto la loro eliminazione. Si deve così chiosare l'affermazione di Carner che «per Puccini, come in realtà per ogni vero compositore di teatro, lavorare sul libretto era un atto creativo quanto metterlo in musica.»<sup>35</sup> Puccini, dovrebbe già essere chiaro sin d'ora, non lavorava 'sul' libretto, ma 'al' libretto. Sottilizzare sulle preposizioni non è esercizio pedante, quando è in gioco un processo compositivo che inizia non con la prima nota stesa sul pentagramma, bensì già con la scelta del soggetto. Quando Carner scrive che Puccini «concepiva un'opera soprattutto come un dramma parlato al quale la musica doveva prestare una terza dimensione»,<sup>36</sup> sembra per un momento, ma purtroppo un momento troppo importante per non intervenire, dimenticarsi che il compositore non musica un libretto già preconfezionato dai librettisti, ma ha contribuito in modo assolutamente decisivo alle due dimensioni restanti, identificate nell'articolazione della narrazione e nella versificazione.

In *Tosca* viene confermato il potere fascinatore di una notte di luna: «è luna piena / e il notturno effluvio floreal / inebria il cor. Non sei contento?» *Tosca* continua con una lunga digressione che si chiude con una straordinaria perorazione:

Al tuo fianco sentire / per le silenziose / stellate ombre, salire / le voci delle cose! / Dai boschi, e dai roveti, / dall'arse erbe, dall'imo / dei franti sepolcreti / odorosi di timo, / la notte e con bisbigli / di minuscoli amori / e perfdi consigli / che ammoliscono i cuori. / Fiorite, o campi immensi; palpitate, / aeree marine, nel lunare albor; / ah, piovete voluttà, volte stellate! / Arde a *Tosca* nel sangue il folle amor!

La luna sembra acquisire lo stesso potere vivificante sulla natura che nella realtà terrena compete al sole: si vuole addirittura che i campi fioriscano per l'azione diretta dei raggi lunari. Dal momento che ha offerto «il canto / agli astri, al ciel, che ne ridean più belli», *Tosca* sembra chiedere un processo contrario che restituisca in momento opportuno quanto dedicato disinteressatamente in precedenza. Questa opera procede dunque sulla linea di *Bohème*, avendo la luce non solo la funzione di creare atmosfera, ma anche la capacità di influenzare il corso degli eventi naturali e dei comportamenti umani. Vi si scopre comunque un'inclinazione panteistica e un erotismo spinto non rintracciabili nell'opera precedente. Che la notte di luna connoti positività lo conferma Scarpia all'inizio dell'atto II: «io di sospiri / e di lattiginose albe lunari / poco m'appago.» Sganciata assolutamente da una qualche connessione con il sentimento dell'amore, la sua sfrenata sessualità prende così le distanze dalla passionalità espressa da *Tosca* nel monologo citato. L'aderire o meno alla poesia di una notte di luna funge dunque da cartina di tornasole per fissare il



carattere di un personaggio e le sue motivazioni interiori. Ancora una volta, non è lo stato d'animo dei protagonisti a riflettersi sul mondo circostante, ma è l'atmosfera, di cui la luce è elemento fondamentale, a chiarire l'essenza del personaggio.

Mosco Carner ha compreso a fondo questo problema, quando afferma che:

per Puccini l'atmosfera era parte integrante del mondo drammatico come la trama — l'aria stessa che respiravano i suoi personaggi [...] Oltre a quella di documentazione realistica e di evocazione poetica, dobbiamo riconoscere all'atmosfera, in Puccini, una terza funzione: quella di costituire il centro di irradiazione del dramma, tale da influire sulla vita musicale dei personaggi e determinare il carattere particolare di ogni singola opera [...] Tuttavia, un compositore che dà all'atmosfera un posto tanto importante nella propria concezione drammatica corre il rischio di vedere i suoi personaggi come emanazioni dell'atmosfera stessa. Spesso infatti è difficile distinguere in Puccini la delineazione di un personaggio dall'atmosfera, perché le due cose tendono a confondersi. E questa natura ibrida della sua arte di ritrattista musicale costituisce una delle fondamentali differenze con Verdi, per il quale prima veniva il personaggio e poi l'atmosfera. I personaggi musicali di Puccini non tanto sono personalità dotate di vita propria, quanto proiezioni di un'atmosfera, incarnazione di stati emotivi e, in ultima analisi, simboli delle spinte e delle tensioni inconscie dell'autore. Essi parlano più per il loro creatore che per loro stessi. Se ci colpiscono per la loro personalità, è soprattutto in virtù della peculiare atmosfera drammatica nella quale si muovono.<sup>37</sup>

Torniamo a *Tosca* e al suo III atto: «notte. Cielo sereno, scintillante di stelle.» Di lì a poco abbiamo «luce incerta e grigia che precede l'alba.» Cavaradossi conferma che era la notte, quando «lucean le stelle... e olezzava / la terra», il momento deputato all'incantamento amoroso e alla passione. In questi due versi parafrasa quanto esternato da Tosca in "Al tuo fianco sentire", con la differenza che il desiderio di Tosca era proiettato nel futuro, mentre Cavaradossi rievoca un passato che riconosce come definitivamente perduto. Anche questo comune intendere la poesia della notte rafforza l'indissolubilità del legame fra Tosca e Cavaradossi, che non potrà mancare di far seguire, alla morte dell'uno, quella dell'altro. «Il cielo si fa più luminoso; è l'alba: suonano le 4.» Poco dopo Tosca ci informa che «già sorge il sole...» Da questo momento, non abbiamo altra notazione di carattere meridiano: Cavaradossi è stato fucilato, e alla luce del sole nascente. Il rapporto notte / amore e sole / morte di *Bohème* viene riproposto, *mutatis mutandis*, nell'opera che la segue a quattro anni di distanza. Carner torna sul fondamentale problema da lui posto, affermando che:

*Tosca* è tipicamente un «dramma musicato» (non un dramma musicale). Si sarebbe quasi tentati di mettere l'accento sul nome più che sull'aggettivo, se in ultima analisi il lavoro non vivesse proprio attraverso la sua musica; tanto è vero che il dramma di Sardou è ormai relegato nel limbo, mentre l'opera di Puccini proclama la sua vitalità un anno dopo l'altro attraverso innumerevoli esecuzioni.<sup>38</sup>

Dal momento che lo stesso Sardou «non esagerava troppo quando dichiarava il libretto superiore al dramma»,<sup>39</sup> pure ammettendo per il momento a

malincuore un Puccini 'uomo di teatro' incapace di evolversi a 'drammaturgo musicale', almeno nel suo ambito creativo gli viene riconosciuta un'assoluta grandezza ed un istinto straordinario.

Sino ad ora non abbiamo potuto citare documenti pucciniani che attestassero con certezza la paternità delle indicazioni concernenti l'atteggiarsi della luce, ma a partire dal 1900, anno in cui viene rappresentata *Tosca*, vi sono lettere che certificano la possibilità che Puccini possa aver partecipato attivamente anche alla definizione dei particolari connessi alla luce naturale. In una missiva a Illica del 9 giugno 1900, fra i consigli per un *Tartarin di Tarascon* da Alphonse Daudet poi mai musicato, Puccini scrive: «L'ultimo quadro, poi, il trionfo di Tartarin lo vedo bene. Gran piazza fiorita d'alberi, oleandri a diversi colori, terreno bianco uso Palermo — Malta, cielo di cobalto scuro, sole sole sole, gran ponte sul Rodano al fondo, praticabile.»<sup>40</sup> Al di là dell'avidità richiesta di sole, è impressionante l'analitica precisione dei riferimenti. Questo conforta e conferma che non è pura fantasia l'aver ipotizzato che anche Puccini possa avere contribuito al particolare ed originalissimo ruolo che la luce gioca in *Bohème*. Si potrebbe però anche concludere che Puccini, ormai allenato a pensare in termini luminosi grazie al magistero di Illica, sia a questo punto in grado di concepire autonomamente il lavoro librettistico prevedendo lui stesso il particolare atteggiarsi della luce. Questa inclinazione al dettaglio coloristico particolareggiato Puccini la dimostra anche nella vita extra-artistica. In una lettera del 16 maggio 1899 all'ingegner Giuseppe Puccinelli, progettista e costruttore che si occupò delle ville di Torre del Lago e Chiatari, Puccini scrive: «Dunque la prego di nuovo di fare una scappata a Torre per i vespai e raccomando che il pavimento alla veneziana sia bello e di pietra fitta e a disegno non barocco ma di gusto e l'insieme più sullo scuro piuttosto che sul chiaro molto *bleu rosso cupo* e nero.»<sup>41</sup> La sensibilità di Puccini nei confronti di luce e colore si sarà senz'altro affinata in virtù della frequentazione, a Torre del Lago, di pittori post-macchiaioli allievi di Giovanni Fattori, quali Ferruccio Pagni, Plinio Nomellini, Angiolo Tommasi, Francesco Fanelli e Raffaello Gambogi. Che Puccini intendesse fare delle pareti della casa di Torre del Lago una sorta di finestra sulla natura di quei luoghi, per goderne sino in fondo tutto l'incanto coloristico e luminoso, lo ricordano gli affreschi di Pagni e Nomellini, poi purtroppo coperti da stoffa per il degrado cagionato dall'umidità.<sup>42</sup>

*Fine della prima parte. La seconda parte del saggio di Michele Bianchi verrà pubblicata sul prossimo numero di "Diastema".*

NOTE

- 1 I libretti musicati da Verdi sono citati da: *Tutti i libretti di Verdi*, Introduzione e note di Luigi Baldacci, Milano, Garzanti, 1992 (4<sup>a</sup> ed. ).
- 2 Cfr. ad esempio: LUCIANO ALBERTI, "I progressi attuali [1872] del dramma musicale. Note sulla Disposizione scenica per l'opera *Aida* compilata e regolata secondo la messa in Scena del Teatro alla Scala da Giulio Ricordi" in *Il melodramma italiano dell'Ottocento*, Torino, Einaudi 1977, pp. 125-55.
- 3 MERCEDES VIALE FERRERO, "Luogo teatrale e spazio scenico" in *Storia dell'Opera Italiana*, vol. 5 *La spettacolarità*, Torino, E.D.T. 1988, p. 45.
- 4 *Ivi*, p. 44.
- 5 EUGENE SCRIBE - JEAN FRANÇOIS DELAVIGNE, *Roberto il diavolo*, Firenze, Arti grafiche Bandettini 1968 (trad. it.).
- 6 MERCEDES VIALE FERRERO, *op. cit.*, p. 98.
- 7 *Ivi*, p. 99.
- 8 In MARCELLO CONATI, *La bottega della musica. Verdi e la Fenice*, Milano, Il Saggiatore, 1983, p. 159. Citata anche in MERCEDES VIALE FERRERO, *op. cit.*, p. 99.
- 9 MERCEDES VIALE FERRERO, *op. cit.*, p. 45.
- 10 GIUSEPPE ADAMI, *Epistolario di Giacomo Puccini*, Milano, Mondadori, 1928, n. 179, pp. 259-60.
- 11 MOSCO CARNER, *Giacomo Puccini*, Milano, Il Saggiatore, 1981 (4<sup>a</sup> ed. ), p. 114.
- 12 *Ivi*, p. 391.
- 13 *Ivi*, p. 501.
- 14 FAUSTO TORREFRANCA, *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, Torino, Bocca, 1912, p. 71.
- 15 Le citazioni dai libretti delle opere di Puccini sono desunte da *Tutti i libretti di Puccini* a cura di ENRICO MARIA FERRANDO, Milano, Garzanti, 1984.
- 16 MERCEDES VIALE FERRERO, *op. cit.*, p. 108.
- 17 FRIEDRICH KIND, *Il franco cacciatore*, trad. it. di Franco Faccio, Milano, Ricordi, 1986 (ristampa).
- 18 LUIGI GRASSI, "Sublime", in *Dizionario della Critica D'Arte*, Torino, UTET, 1978.
- 19 MOSCO CARNER, *op. cit.*, p. 422.
- 20 CLAUDIO CASINI, *Puccini*, Torino, UTET, 1978, pp. 82 e 196; MOSCO CARNER, *op. cit.*, p. 371.
- 21 CLAUDIO CASINI, *op. cit.*, p. 195-6. «Anzitutto, il libretto non è verista, così come non lo è l'opera», è affermazione perentoria del Casini, il quale poi, se discute ampiamente e in modo convincente l'antiverismo dell'opera, non lo evidenzia altrettanto dettagliatamente nel libretto.
- 22 FRANCA CELLA, "Giuseppe Giacosa", in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, Le Biografie, vol. III, Torino, UTET, 1986, p. 187.
- 23 GIUSEPPE GIACOSA, *Come le foglie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 75-81.
- 24 DARIO DURBE, "L'impressionismo e l'arte moderna" in *L'arte moderna*, vol. I, Milano, Fratelli Fabbri, 1975 (nuova edizione), p. 19.
- 25 FRANCA CELLA, "Dalla scapigliatura al gusto liberty" in *Storia dell'Opera*, vol. III tomo II, Torino, UTET, 1977, p. 279.
- 26 MICHEL CARRE - JULES BARBIER, *Mignon*, trad. it. di Giuseppe Zaffira, Milano, Sonzogno, 1983.
- 27 JULES BARBIER - MICHEL CARRE, *Romeo e Giulietta*, versione ritmica italiana di Franco Lorenzo Arruga, Milano, Sonzogno, 1977.
- 28 FERDINANDO LEMAIRE, *Sansone e Dalila*, versione ritmica dal francese di A. Zanardini, Milano, Sonzogno, 1974.
- 29 MAURICE MAETERLINCK, *Pelleas et Melisande*, versione ritmica di Carlo Zangarini, Milano, Sonzogno, 1979.
- 30 EUGENIO GARA, *Carteggi Pucciniani*, Milano, Ricordi, 1958, 21 luglio 1894, n. 109, pp. 104-5.
- 31 *Ivi*, 21 giugno 1895, n. 122, p. 114.
- 32 *Idem*.
- 33 *Ivi*, 25 giugno 1895, n. 123, pp. 114-5.
- 34 GEORGE R. MAREK, *Puccini*, London, Cassell, 1952, lettera del 20 giugno 1895, p. 144. Non ci risulta che le lettere dal Marek, tradotte in inglese, siano mai state pubblicate in originale.
- 35 MOSCO CARNER, *op. cit.*, p. 391.
- 36 *Ivi*, p. 114.
- 37 *Ivi*, pp. 369-71.
- 38 *Ivi*, p. 498.
- 39 *Ivi*, p. 493.
- 40 EUGENIO GARA, *op. cit.*, 9 giugno 1900, n. 232, pp. 200-1.
- 41 ALDO VALLERONI, *Puccini minimo*, Ivrea, Priuli & Verlucca, 1983, p. 191.
- 42 A questo proposito vedi *Puccini e i pittori* a cura di Simonetta Puccini, Catalogo della Mostra al Museo Teatrale alla Scala 23 ottobre-18 dicembre 1982, Milano, Museo Teatrale alla Scala Istituto di Studi Pucciniani 1982. Molto interessante RAFFAELE MONTI, *I pittori di Puccini*, pp. 17-34, sia per la collocazione critica dei pittori amici del compositore, sia per alcuni giudizi sulla figura dello stesso Puccini di grande acutezza interpretativa e psicologica.

