

## *La Gran Madre badessa delle opere*

Puccini non era un uomo pio, ma era nato e cresciuto in una città che per secoli aveva vantato una florida tradizione devozionale, rispecchiata nelle dimensioni e nello splendore delle sue 101 chiese. Discendente da una lunga dinastia di organisti della cattedrale, a dieci anni cantava nei cori di San Martino e San Michele e a quattordici suonava per i servizi sia a Lucca che nei dintorni. Sua sorella Iginia prese il velo come suora Agostiniana nel convento di San Nicolao, da dove lanciava occhiate di rimprovero sui peccatucci del fratello - in particolare sulla sua abitudine di intrecciare melodie popolari nei suoi servizi d'organo. Tra i suoi più cari amici, Puccini annoverava due preti, Don Pietro Panichelli e il giovane Dante del Fiorentino, ognuno dei quali ha lasciato un affettuoso ricordo del compositore. Due dei suoi progetti operistici, accarezzati ma mai realizzati, avevano un'ambientazione religiosa: *La Faute de l'Abbé Mouret* di Zola, i cui diritti erano stati venduti a Massenet (che comunque non ne fece uso) e *Margherita da Cortona* del poeta e drammaturgo toscano Valentino Soldani, che, nonostante i ripetuti insegnamenti dello stesso Puccini, si rivelò un librettista incapace. Quindi non è sorprendente che, alla ricerca del pannello centrale del suo trittico - un pezzo che avrebbe dovuto contrastare con il realismo brutale de *Il tabarro* e la commedia conclusiva (non ancora scelta) - i pensieri di Puccini si siano rivolti ad una trama mistica o religiosa. In un primo momento si rivolse a Gabriele D'Annunzio: ma il poeta, memore senza dubbio dei loro precedenti dissidi, fu assai evasivo. Una *Margherita da Cortona* concentrata sembrò per un momento un'altra possibilità; ma alla fine fu il librettista Forzano che venne fuori con il soggetto che doveva infiammare l'immaginazione di Puccini.

Giovacchino Forzano, nato a Borgo San Lorenzo nel 1884, era a quell'epoca un competente ed esperto uomo di teatro, la cui carriera si era curiosamente svolta parallelamente a quella di Antonio Ghislanzoni, il poeta dell'*Aida* di Verdi. Dopo gli studi di medicina e legge, si era dapprima proposto al pubblico come baritono, prima di dedicarsi alla letteratura ed al giornalismo (fu per molti anni il direttore de *La Nazione* di Firenze). Puccini lo incontrò per la prima volta a Viareggio nel 1915, dove gli effetti personali della scrittrice Louise de la Ramée, più conosciuta con lo pseudonimo Ouida (Puccini si era interessato al suo *Two little wooden shoes, Due zoccolotti*), stavano per essere venduti all'asta, e Forzano era stato coinvolto quale perito letterario. Fu un incontro fortunato. Il compositore deve aver riconosciuto in lui uno spirito affine, dal momento che lo invitò a scrivere il libretto de *Il tabarro*. Forzano comunque rifiutò, adducendo la motivazione che, come autore originale, non gradiva lavorare su trame di altri (anche se questo non gli impedì di adattare proprio quel romanzo di Ouida per Mascagni, con il titolo di *Lodoletta*). La sua *Suor Angelica*, intesa originariamente come 'dramma in prosa' per qualche compagnia itinerante, la offrì a Puccini probabilmente all'inizio del 1917. "Il soggetto gli piacque moltissimo - ci dice nelle sue memorie, *Come li ho conosciuti* - Il finale della suora che beve il succo di erbe velenose per rivedere il figlio in cielo lo commosse. Mi disse di cominciare a scrivere i versi e corse a Milano a raccontare all'editore Tito Ricordi il soggetto". Ed ecco come Puccini riferì a Forzano dell'incontro con Tito Ricordi: "Dissi angelicamente [un tipico gioco di parole pucciniano] a Tito del veleno nell'insalata con pioggia di marenghi e ne rimase sbalordito. [...] Ormai per me è indifferente tutto ciò che non sia angelico." Mentre il lavoro andava avanti lungo la primavera e l'estate del 1917, anche Forzano si entusiasmava sempre più. Scrisse a Tito Ricordi il 3 marzo, "Sono lieto di dirle che la prima scena è già avanti musicalmente, e che il Maestro ha trovato degli accenti così semplici, così nobili, così chiaramente...francescani, tali che il lavoro più felice inizio non potrebbe avere". E poche settimane dopo "Il lavoro procede celermente e son certo che ella dividerà il mio entusiasmo quando sentirà la musica che Puccini sta scrivendo!. Non è un'impressione causata dal fatto che il libretto è mio, no; è proprio perché a me sembra - e non solamente a me - esser questa (almeno fino ad ora) la musica più alta e più semplice [...] scritta da Puccini." E ancora più avanti "*Suor Angelica* minaccia di diventare una Gran Madre badessa delle opere!"

Come nel caso di *Tosca*, Don Pietro Panichelli si rivelò un'utile fonte di informazioni. "Per metterti in *trance* - Puccini gli scrisse - ti dirò che c'è un'apparizione della Madonna, la quale è preceduta da canti d'angeli da lontano, e voglio le litanie e alcune frasi delle medesime. Dunque niente *prega per noi*. Ci vuole un *Nostra Regina*, oppure *Santa delle Sante*; ma una cosa da ripetersi uguale in latino. Pensa che

sono gli angeli che magnificano Maria. Poi, al momento del miracolo, vorrei la *Marzia Reale della Madonna*. Non mi va tanto l'*Ave Maria Stella* che ho già fatto cantare dalle monache. Ti prego di aiutarmi." Dopo due mesi l'aiuto, sotto forma di versi che cominciavano con *O gloriosa Virginum, Sublimis inter sidera*, stava per arrivare. " Presi il treno - ci dice Panichelli - e andai subito a Torre del Lago, portando con me il Breviario. Gli dissi: "Giacomo, sono certo di aver trovato ciò che fa per te. Considera bene il senso di squisita e dolce maternità che contengono questi versi e nello stesso tempo la chiara allusione alle debolezze umane delle figliole di Eva e ti convincerai che questo inno alla Vergine sembra composto appositamente per *Suor Angelica*". E Puccini: "Bravo Prete! L'hai proprio indovinata. È quello che cercavo e che fa per me". I versi apparvero come previsto nello spartito pubblicato.

Un altro modello fu il convento di Vicopelago, dove la sorella di Puccini, Iginia, aveva raggiunto la posizione di Madre Superiora. Una dispensa speciale fu concessa a suo fratello per avere accesso al convento, in modo da assorbirne l'atmosfera: si dice che abbia suonato brani della sua "opera claustrale" alle monache, che furono profondamente commosse da quello che udirono.

*Suor Angelica* fu rappresentata per la prima volta insieme a *Il tabarro* e *Gianni Schicchi* il 14 dicembre 1918 al Metropolitan Opera House di New York con la direzione di Roberto Moranzoni, con Geraldine Farrar nel ruolo della protagonista e Flora Perini nel ruolo della sua formidabile antagonista, la Zia Principessa. Non volendo rischiare l'azzardo di un viaggio transatlantico subito dopo la fine della guerra, Puccini si occupò di più della prima italiana, che ebbe luogo al Teatro Costanzi di Roma l'11 gennaio 1919 alla presenza della famiglia reale. Gilda Dalla Rizza era Angelica, Matilda Blanca Sadun la Principessa, il direttore Gino Marinuzzi. Come al solito, Puccini, era molto interessato all'aspetto visivo: le tonache delle suore, la fontana che diventava d'oro al tramonto del sole, la scena del miracolo ("...domanda all'Ansaldo e compagni della Scala, che potrebbero avere qualche idea in proposito."). Durante le prove a Roma, venne provato un cambio di scena introducendo un 'parlatorio' per il dialogo di Angelica con la zia, ma l'idea fu abbandonata perché risultò impraticabile.

Come capita per la maggior parte delle opere di Puccini, la composizione di *Suor Angelica* non finì con la sua prima rappresentazione. L'aria "Senza mamma" fu ampliata con una ripresa vocale della lunga melodia fa maggiore/la minore che si trova nel momento decisivo dell'azione. Ci fu un'ulteriore modifica. La versione originale dell'opera comprendeva un'aria per Angelica (" Amici fiori, voi mi compensate"), rivolta ai fiori con cui ella intende preparare una pozione velenosa. Un'azzardata escursione nell'armonia moderna con implicazioni politonali, che fu regolarmente tagliata da Gilda Dalla Rizza, con grande dispiacere del compositore.

Alla fine Puccini la rimpiazzò con un'estensione di sedici battute dell' intermezzo precedente, sulla quale Angelica canta un testo modificato: le sue prime parole ("Suor Angelica ha sempre una ricetta buona fatta con i fiori") citano direttamente la suora infermiera, che aveva prima cercato l'aiuto di Angelica per curare una sorella punta da un vespa. Vista la durata de *Il trittico*, Puccini si era preparato al sacrificio dell'episodio della 'vespa' considerandolo un 'taglio facoltativo', insistendo comunque che rimanesse nello spartito "anche per ragione estetica". Nella versione definitiva il taglio diviene non solo non necessario, ma indesiderabile, dato che nel suo nuovo contesto il riferimento all'esperienza di Angelica con i fiori prende un significato fortemente ironico.

Nello smembramento de *Il trittico* che risultò dalla riluttanza degli impresari ad opprimere un pubblico con tre drammi musicali densamente affollati in un'unica serata, *Suor Angelica* ebbe la peggio, anche se Puccini la difese fermamente come la sua preferita. Quale opera di un atto per sole voci femminili, è certamente una novità, anche se può vantare un precedente vicino/prossimo tutto maschile ne *La Jongleur de Notre Dame* di Massenet (1902), che finisce nello stesso modo con un miracolo, e che Puccini evidentemente conosceva, dal momento che ne parla in una delle sue lettere. C'è una certa somiglianza anche con il *Mese Mariano* di Giordano (1910, riveduta nel 1913) che tratta pure di un bambino nato fuori dal matrimonio e poi morto. Tutte e tre le opere condividono un'ambientazione religiosa; ma se in quelle di Giordano e Massenet il mondo secolare si intromette, *Suor Angelica* è sempre racchiusa nell'atmosfera del convento. E in ogni caso Puccini comunque non tenta di comunicarla attraverso un

elegante pasticcio di contrappunto liturgico, alla maniera di Massenet. Un semplice rintocco di campana di quattro battute è ripreso da archi con la sordina e dalla celeste in un modello/disegno di morbide dissonanze pucciniane, con il quale un' *Ave Maria* cantata dalle monache dall'interno della cappella forma un discanto. Vedere partitura Un frammento di canto di uccelli con un ottavino fuori scena completa il quadro di una bella serata di primavera fuori da un luogo di preghiera.

Nel primo libretto stampato Forzano sviluppava la trama come una 'Via crucis' in sette stazioni. È più probabile che l'ascoltatore la recepisca come una variante della struttura in due parti preferita da Puccini nelle sue opere più recenti: una serie di episodi irrelati che tendono ad un'azione implacabilmente sostenuta. La cosa da notare qui è la precisione con cui ognuna delle scene della prima parte fa il paio con una corrispondente nella seconda: la punizione delle monache inadempienti con la ben più grande punizione inflitta ad Angelica; il desiderio di Genovieffa del suo agnellino con quello ancora più struggente di Angelica del suo bambino, entrambi ritenuti peccati veniali; i fiori che devono lenire la pena di Suor Chiara con quelli che devono guarire Angelica da una sofferenza molto più profonda. Anche il 'miracolo' della fontana che diventa d'oro grazie ai raggi del sole può essere visto come un presagio del miracolo che farà calare il sipario. Il momento in cui il dramma diventa azione è ancor più elettrizzante per la sua mancanza di enfasi immediata. Fino all'arrivo delle suore cercatrici la musica ha proceduto in una delicata catena di motivi orchestrati con leggerezza, interrotta soltanto da un breve sfogo lirico di Suor Angelica ("I desideri sono i fiori dei vivi"). Quando le due cercatrici distribuiscono le loro provviste, il movimento armonico giunge ad un'immobilità virtuale per 20 battute, fino a che, alla notizia di un nuovo arrivo al convento, l'orchestra inizia una lunga melodia (la più lunga mai scritta da Puccini) sulla quale le suore chiaccherano, dapprima casualmente, poi con crescente eccitazione. Improvvisamente ci accorgiamo che un punto vitale del dramma è stato toccato. L'articolazione dell'azione per mezzo di mezzi puramente melodici è, ovviamente, eredità di Bellini. È una coincidenza che, come Elvira ne *I puritani*, Angelica è inizialmente fuori scena durante un inno?

La Zia Principessa è una figura unica nella galleria di personaggi femminili di Puccini. Tutta la sua frigida austerità si trova nel suo motivo che si avvolge verso l'alto, mentre l'accordo irrelato/incoerente suonato da quattro corni sui cui il motivo si ferma ci dà il senso del cuore di pietra. La studiosa americana Helen Greenwald ha fatto qui un paragone con il Grande Inquisitore del *Don Carlos* di Verdi. Come in molti dei duetti precedenti del compositore, l'effetto deriva dal fatto che una parte mantiene un atteggiamento fisso, mentre l'altra passa attraverso vari gradi di emozione. Qui per la prima e unica volta Puccini si serve della piena autorità della voce di contralto.

Rimane il problema del miracolo finale. La maggior parte dei critici hanno spesso ritenuto che, a dispetto dell'esplosione di colori corali e orchestrali nelle pagine conclusive di *Suor Angelica*, la fiamma della trasfigurazione non si accenda. Ma, date la forza e la suggestione dell'opera nel suo insieme, questo è un piccolo prezzo da pagare. Almeno ci rimane l'impressione che un'anima tormentata sia finalmente in pace.

Julian Budden (© CSGP 2000)