

MICHELE GIRARDI

## *Edgar*, un'opera problematica

### I

La prima assoluta di *Edgar* alla Scala (21 aprile 1889) non impressionò il pubblico e la critica, nonostante l'ottimo lavoro di concertazione di Franco Faccio e il valido apporto di Romilda Pantaleoni (Tigrana), Aurelia Cattaneo (Fidelia), Gregorio Gabrielesco (*Edgar*) e Antonio Magini-Coletti (Frank). Non ci furono stroncature della musica (il libretto di Ferdinando Fontana, già autore delle *Villi*, prova d'esordio per Puccini, suscitò invece unanimi riserve), ma neanche recensioni entusiastiche. Dopo due repliche *Edgar* fu ritirata, perché Puccini vi rimettesse mano. Di fronte a questo esito fiacco l'editore Giulio Ricordi difese autorevolmente il suo pupillo sulle colonne della «Gazzetta musicale di Milano» (28 aprile 1889), e colse bene il vero problema dell'opera:

Ferdinando Fontana ha idee speciali riguardo all'arte, diremo così, del librettista [...]. Ci volle un musicista poderoso, ispirato come il Puccini per rivestire di colore smagliante la truce tela fornitagli dal poeta: ma non è meno vero che le difficoltà stesse di questa situazione drammatica ispirarono al maestro una pagina potente di musica [Il funerale di Edgar].

Dopo la prima assoluta della versione in quattro atti Puccini cominciò subito a risistemare la partitura. Una nutrita serie di modifiche fu apportata fra il maggio 1889 e l'ottobre successivo in vista di una ripresa a Madrid, ma sopravvenne un rinvio e la versione riveduta di *Edgar* finì per essere data al Teatro del Giglio di Lucca il 5 settembre 1891, dove ottenne un notevole successo, smentendo il detto *nemo propheta in patria*.

Il riscontro ottenuto non convinse l'editore, e neppure l'autore. Luigi Mancinelli, che stava preparando l'esecuzione di Madrid (ora definitivamente fissata per il marzo 1892), ricevette nuove istruzioni da entrambi. Puccini si disse d'accordo sulla necessità di maggiore concisione espressa da Ricordi (dicembre 1891):

ho saputo che s'incominciano le prove d'*Edgar*. [...] Vorrei far qualche correzione per es. alla chiusa dell'atto 3°, ora ultimo [...]. Metterei una ripresa di coro dopo il recitativo di Edgar: «Fiandra non passerà» e dopo manderei tutta quella falange guerriera a quel paese il più presto possibile.

Eravamo dunque giunti alla decisione di ridurre da quattro a tre gli atti dell'opera, anche se non proprio alla fine delle tribolata storia. Il rinnovato *Edgar* fu dato a breve distanza in tre città: prima al Teatro comunale di Ferrara il 28 gennaio 1892, poi al Regio di Torino il 5 marzo successivo, e finalmente al Teatro Reale di Madrid il 19 dello stesso mese, con uno splendido *cast* (Giuseppina Pasqua, Tigrana; Eva Tétrazzini, Fidelia; Francesco Tamagno, Edgar). Anche questa nuova versione confermò peraltro la fragilità dell'opera, nonostante i resoconti delle recite ferraresi fossero decisamente lusinghieri.

Intanto il lavoro su *Manon Lescaut* era entrato nel vivo, e Puccini ebbe ben altro a cui pensare per molti anni. Ma il tarlo di *Edgar* rimase. Riprese in mano lo spartito nel marzo 1901, ma lo abbandonò ben presto. Nel 1905 ebbe poi l'occasione di ridare l'opera, in una lunga stagione organizzata in suo onore al Teatro dell'Opera di Buenos Aires, e nel marzo del 1905 consegnò lo spartito, ulteriormente alleggerito, che fu stampato in aprile (ed è la versione corrente). Puccini si recò per l'occasione nella capitale argentina, dove la prima ebbe luogo l'8 luglio 1905 diretta da Mugnone, con Gianina Russ (Tigrana), Rina Giachetti (Fidelia) e Giovanni Zenatello (Edgar) nei ruoli principali. E ancora una volta l'opera fu accolta dal pubblico con un semplice successo di stima.

## II

Confrontando il primo spartito con quello definitivo si nota la preoccupazione di Puccini di sfozzare la partitura, riducendo soprattutto il numero e le proporzioni delle scene di massa che le imprimevano un taglio da *grand-opéra*. Il personaggio che più ne scapitò fu la malefica Tigrana, che si vide declassare da protagonista a seconda donna. Fin dal passaggio dalla prima (1889) alla seconda versione (1892) le venne tolta l'aria in Mi bemolle minore «Ah! se scuoter dalla morte» che cantava presso la bara di Edgar, un brano di notevole intensità drammatica. In ricompensa le venne passato un breve assolo nel duetto con Edgar («Dal labbro mio suggi l'oblio», atto II), che Fidelia cantava nell'atto quarto («Un'ora almeno a te rapir», sc. 2). La dolcezza di questa musica rese meno sensuale la sua figura, attenuando i contorni di un modello sicuramente ben chiaro nell'originale costellazione dei personaggi, vale a dire l'opposizione fra Micaëla e Carmen nel capolavoro di Bizet, riprodotta nell'antinomia fra Fidelia e Tigrana.

Non è improbabile che Puccini abbia voluto eliminare questa analogia. Certo non fu in grado di rimediare al peccato originale, tutto imputabile al soggetto e ai versi. Già nelle *Villi Fontana* non aveva rivelato un particolare talento drammatico, ma il taglio conciso e chiaro dell'azione consentì alla musica di prendere il sopravvento. Imponendo il *poème dramatique* di Alfred De Musset *La coupe et les lèvres* (1832), dopo aver spostato il luogo dell'azione dal Tirolo alle Fiandre del 1302, lo scrittore dimostrò di non aver capito le vere attitudini drammatiche del toscano. Fontana volle mantenere l'impianto allegorico della *pièce* di Musset,

dominata dal romantico Frank (l'Edgar di Puccini, insofferente delle regole sociali, che trova nell'amore casto di Déidamie il riscatto dal depravato legame con Madame Beau-Cœur), ma allo stesso tempo si sforzò di creare occasioni per scene spettacolari in omaggio al gusto scapigliato. Il risultato fu un libretto poco coerente, dove le opposizioni simboliche fra colpa e purezza, virtù e vizio, vennero goffamente inserite in un dramma d'azione, perdendo perciò l'identità originale senza acquistarne un'altra. Affiorò così l'improponibile opposizione fra il bene, incarnato da Fidelia, e il male, Tigrana. Nella pugnalata con cui quest'ultima stronca la rivale s'intravede una facile allusione al sacrificio che tante eroine, da Elisabeth nel *Tannhäuser* a Margherita nel *Faust*, dovettero sopportare per consentire al proprio uomo di redimersi.

Puccini tentò di musicare un libretto già fatto (mentre in seguito intervenne sempre sul lavoro dei suoi collaboratori), e in più dovette scontrarsi con la presunzione di Fontana, che nelle lettere abbandonava l'abituale giovialità quando era costretto a rispondere a problemi sollevati dal musicista. In quei casi il tono si faceva sussiegoso e secco, e ogni verso veniva difeso a spada tratta. Nel 1891, dopo la presa di distanza di Puccini e Ricordi, lo scrittore eseguì docilmente la modifica richiestagli per concludere l'opera all'atto terzo. Nessun intervento era necessario per il finale ultimo, poiché si trattava solo d'inserire qualche parola d'esecrazione corale a commento della pugnalata di Tigrana (azione mutuata dall'atto quarto), mentre occorreva riscrivere i versi con cui Fidelia si congedava dalla folla:

Ho cambiato poi anche le parole dell'*Or al nostro villaggio io fo ritorno* nel terzo atto; ma ho cercato, colla melodia negli orecchi, di rimetterle quali senza sforzo potrebbero calzare. Questo cambiamento mi ci voleva per innestare l'andata in Chiesa di Fidelia e abolire la sua partenza per il villaggio avendo noi bisogno assoluto di tenerla lì onde finir l'opera al terzo atto, com'è desiderio tuo, del sig. Giulio e di moltissimi.

L'esperienza con Fontana fu comunque salutare per Puccini, almeno perché lo costrinse a misurarsi con una forma di vaste proporzioni, e a tentare l'impossibile per supplire con una musica di livello alto alle carenze della vicenda. Non si potrebbe neanche escludere che Giulio Ricordi abbia caldeggiato il soggetto proprio per affinare la mano del suo pupillo, e fargli meglio comprendere le sue autentiche inclinazioni.

### III

Per seguire la trama complessa ed eterogenea e la bislacca versificazione, zeppa di forme tradizionali – specialmente negli *ensembles* – e di metri poco adatti alla musica, Puccini non riuscì a realizzare una vera unità formale basata sull'intreccio tematico, ma solo a collegare qualche passo mediante la tecnica del-

la reminiscenza, con l'eccezione della prima parte dell'atto conclusivo. Unità che manca anche nella versione corrente, dove la soppressione di certi passi, nel lodevole intento di rendere più spedito e meno macchinoso il corso degli eventi, rende ancor meno logiche certe situazioni. Ciononostante parecchie pagine dell'opera, dal punto di vista strettamente musicale, sono degne di considerazione. La loro riuscita mette ulteriormente in rilievo il contrasto fra la natura di Puccini che stava emergendo e il cappio impostogli dai versi.

La canzone iniziale di Fidelia è il primo esempio dello scollamento fra testo e musica. La dolce cantilena della prima strofa, intonata all'interno, perde la sua innocenza nella ripetizione per acquistare un impeto passionale scatenato dalla vista dell'amato. È invece molto riuscito il successivo incontro fra Tigrana e Edgar. La voce dell'organo che preludia da fuori scena, le cui note vengono dal *Kyrie* della *Messa a quattro* (che Puccini aveva composto nel 1880), invita la gente del villaggio alla funzione, e fornisce uno sfondo appropriato al ricercato eloquio della donna tentatrice. La funzionalità del materiale sacro alla nuova situazione è incontestabile. La successiva progressione basata sull'urto di seconda minore fra Do e Re<sub>b</sub>, tipico artificio dello stile osservato, serve ora a enfatizzare la crescente esaltazione sensuale di Tigrana, contrapponendo la purezza del richiamo religioso alla sua natura demoniaca. Ma l'equilibrio si spezza quando sopraggiunge Frank, che sbarra la strada a Tigrana, dopo che un temino spagnolesco dall'eloquente indicazione agogica (*Allegro satanico*) fissa in otto battute, a ritmo di bolero, una sorta di sigla zingaresca della donna. Questo frammento è giustificato dalle origini di Tigrana, abbandonata da bimba quindici anni prima da un'«errabonda schiera di morischi» e cresciuta come serpe in seno dagli abitanti del villaggio. Frank l'ama non ricambiato, come dice nel suo convenzionale assolo «Questo amor, vergogna mia»: nessuno spazio credibile è concesso ai sentimenti del baritono, sebbene il suo ruolo nella vicenda non dovrebbe essere affatto secondario.

Nell'immediato prosiegua viene ulteriormente messa a fuoco la perfidia di Tigrana che, dopo il pio coro «Ave Signor» (ancora una ripresa del *Kyrie*), va incontro con fare provocatorio alla gente che esce dalla Chiesa, intonando una canzonaccia. Mentre i paesani la incalzano, la donna s'abbandona voluttuosamente al canto di coloratura, stilema del tutto desueto per Puccini. La stessa melodia, che Tigrana aveva avviato con sgraziati versi tronchi («Sia per voi l'orazion / è per me la canzon!») serve anche, con comico effetto, per esprimere il risentimento delle paesane bigotte, mentre le esecrazioni all'unisono delle voci maschili, che ricorreranno sovente nelle scene corali, sono uno dei tanti tratti stilistici che rimandano a Ponchielli e al mondo scapigliato.

L'esempio del maestro di composizione di Puccini risulta più chiaro nel finale primo, articolato per sezioni che sfogano in un grande concertato, dove gli eventi si affastellano con poca logica, fatta salva la ricerca dell'effetto spettacolare. Tigrana retrocede verso la casa d'Edgar, incalzata dalla folla, l'eroe esce e assume le sue difese con eloquio superomistico («Indietro, turba idiota»), mutando inspie-

gabilmente l'iniziale atteggiamento di ribrezzo verso di lei. Dopo un'orgia di settime diminuite, egli esclama «Ed or da voi men vo', stolido gregge» e, maledicendo il «paterno tetto», dà fuoco alla casa. Il gesto risulta del tutto gratuito, se non per la seguente metafora: «Tigrana, vieni!... / Noi pure accenda / di nuova vita la voluttà» (e che questo invito risponda al preciso intento di degradarsi insieme a un essere corrotto non è poi così chiaro). Indi doppio colpo di scena: la gelosia induce Frank a sbarrare il passo alla coppia; a sua volta, però, il vecchio Gualtiero si frappone fra i contendenti. Il gesto pacificatore del padre di Frank e Fidelia impone la stasi di un grande concertato, rapidamente risolto col ferimento di Frank e la fuga degli amanti. La melodia principale del vasto brano in Do minore, affidato al quintetto dei solisti e al coro diviso in cinque parti è di bell'effetto, ma non si afferrano le relazioni drammatiche che essa stabilisce. Qui si limita a fissare, tradizionalmente, i diversi atteggiamenti dei presenti: il pentimento di Edgar, lo sdegno di Frank, l'impotente stupore di Fidelia (la cui voce sovrasta il gruppo nel registro acuto), la perfidia di Tigrana che aizza gli uomini l'un contro l'altro.

La melodia del concertato riappare poco dopo l'inizio dell'atto successivo, ma la reminiscenza manca di logica: qui Edgar esce disgustato da un'orgia, e non si comprende se il canto struggente del clarinetto alluda al turbamento per il gesto del vecchio padre, o alla nostalgia per Fidelia. Né alcun sentore di bacchanale presenta l'affascinante coro introduttivo «Splendida notte, notte gioconda», un brano di raffinate tinte armoniche e orchestrali di gusto francese che si snoda su statici accordi di nona e undicesima, definito dalla didascalia come «gli echi di canti languidi di un'orgia sul finire». È un peccato che Puccini sprechi il suo talento per dipingere con una catena cromatica discendente di settime i quinari doppi con cui Edgar attacca il recitativo («Orgia, chimera / dall'occhio vitreo, / dal soffio ardente / che i sensi incendia»). Ma il clima di questo scorcio, volto al ricordo e alla nostalgia della perdita innocenza, gli è evidentemente più congeniale, ed è ben tradotto nella breve aria «O soave vision», impreziosita dagli echi della musica di Fidelia nell'atto primo. Convince assai meno il duetto successivo, dove una Tigrana stranamente tenera, rievoca i suoi sogni «d'orge e di baci» mentre scorre rapidamente la reminiscenza del *Kyrie*.

Ma l'ora del riscatto per Edgar giunge tra squilli di tromba e rulli di tamburo che annunciano l'arrivo di una truppa di militari. L'evento dà modo di risolvere l'atto alla svelta, visto che il reggimento è per combinazione guidato da Frank, l'unico in grado di capire i tormenti del rivale. Per liberarsi da Tigrana e sublimarsi nella gloria delle armi Edgar si arruola, e parte al suono di un inno patriottico intonato dai soldati da fuori scena.

## IV

L'opera prende finalmente il volo nella prima parte dell'atto terzo, quando si svolge il falso funerale di Edgar, inscenato dal protagonista per mettere alla prova la devozione di chi lo conobbe. Puccini lo interpretò con accenti del tutto veritieri, poiché la sua fantasia s'incontrò astrattamente con l'immagine della morte, che in futuro gli avrebbe ispirato alcuni fra i migliori squarci del suo teatro (come il quarto atto di *Manon*, il finale di *Bohème*, la fucilazione di Cavaradossi in *Tosca*, fino al suicidio di Liù in *Turandot*). Viste l'alta qualità dell'ispirazione e la desolazione che le dominano, si comprende bene la scelta di Toscanini di celebrare con queste pagine le solenni esequie del compositore nel Duomo di Milano (1924).

Proprio perché la situazione lo liberava da contingenze drammatiche, Puccini riuscì a mettere la musica in un rapporto logico con l'azione, a partire dal preludio sino al momento in cui i soldati si allontanano e Fidelity entra in chiesa. La fanfara che nell'atto precedente annunciava l'arrivo delle truppe guidate da Frank simboleggia il desiderio di riscatto del protagonista, e compare più volte creando un legame di natura ciclica fra le diverse sezioni. Essa sostiene il canto del *Requiem* e lo salda alla sezione successiva, punteggiando gli assoli di Frank e Fidelity, per poi concludere l'intero scorcio.

Dopo il desolato *Requiem*, in cui il fitto movimento delle parti viene gestito con mano maestra, Puccini realizza un toccante crescendo emozionale, dalla disperazione alla speranza, mediante il succedersi di due temi presi dal *Capriccio sinfonico*, dove il colore fisso delle voci bianche incrementa il carattere sofferto della prima melodia e accresce il contrasto con la serenità di cui è portatrice la seconda. Dal canto suo Fidelity raggiunge sin dalle prime battute del suo assolo la statura di una vera eroina pucciniana. L'aria inizia sommessamente ed è tutta giocata sulla mezza voce e su colori smorzati dell'orchestra, anche se la linea vocale s'impenna fino al Si. Qui parla ancora l'amore segreto e inconfessato, e tanto più efficace è il repentino mutamento allorché la passione cresce liberamente, accompagnata dalla più bella idea melodica dell'opera. La lunga progressione esprime un anelito all'ideale, consentendo al commosso addio ad Edgar di raggiungere il massimo dell'emotività.

Ma quando il dramma riprende il suo corso l'equilibrio s'incrina. Durante la retorica orazione funebre Edgar, travestito da frate, inizia a denigrare il 'morto' aizzando i soldati, che si lanciano all'unisono contro il catafalco («Ai corvi il suo cadavere!»). Il loro barbarico sdegno cessa quando Fidelity intona l'ultimo assolo. Puccini si limita a riprendere la melodia con cui il frate aveva evocato le malefatte di Edgar, ma se pure il collegamento rivela una sua logica (Edgar aveva esposto fatti di cui Fidelity era stata testimone) esso mette a nudo la forzatura della trama. Obbligato a concedere una seconda aria all'eroina, per farle assumere le

difese del protagonista e contrapporre la sua purezza alla perversione di Tigrana, Puccini si trovò in una situazione banale, dopo aver dato libero sfogo all'ispirazione nell'assolo precedente.

Nella seconda parte dell'atto la situazione precipita, e la responsabilità di Fontana s'ingigantisce. Nel dramma di Musset, secondo i canoni del romanticismo, il protagonista «si finge morto per “trarre un bilancio” delle proprie esperienze»: privato delle sue vere motivazioni, il gesto di Edgar diventa una burla inconsulta verso il popolo, aizzato da un demiurgo, e verso la stessa Tigrana, che diviene inconsapevolmente parte attiva del suo progetto di redenzione. «Nella mia coppa rimane la feccia!», esclama il protagonista quando la donna ricompare in scena, ma la sgraziata metafora non ci persuade che la povera Tigrana possa assumere il ruolo del 'doppio' dell'animo umano malato. Nel prosieguo Edgar avvicina Tigrana con una galanteria che mal s'adatta alla tonaca che ancora indossa. Anche se Puccini riesce a trattare con ironia la breve canzone «Bella signora, il pianto sciupa gli occhi», la coerenza drammatica è già perduta: Tigrana cede alle lusinghe di un monile sfavillante che brilla fra le mani del suo severo interlocutore, mentre il tema zingaresco dell'atto primo riappare per ricordarci la sua immutabile natura.

L'azione si snoda fino alla fine su colpi di scena, accompagnati da effetti tradizionali, come gli squilli roboanti di trombe nelle quinte di destra e sinistra che richiamano i soldati (*Allegro furioso*). Con la sua imperiosa arringa, suffragata dalla spontanea confessione di Tigrana, il frate induce i presenti a rovesciare il catafalco, e riudiamo gli unisoni alla Ponchielli («Ai corvi il suo cadavere»). Finalmente Edgar può togliersi la tonaca e far brillare la cotta da guerriero, ennesimo *coup de théâtre* coronato dalla più prevedibile delle agnizioni con Fidelia.

Le battute finali sono dedicate al disprezzo di Edgar per Tigrana, contro cui si scaglia indirizzandole una possente invettiva in Si minore. Meritano una citazione i versi di Fontana, un'accozzaglia di novenari e di senari che impone una monotona successione di piedi dattilici:

O lebbra, sozzura del mondo  
o fronte di bronzo  
di bronzo e di fango  
tortura e gingillo giocondo  
va ... fuggi, o t'infrango!

Puccini non fu in grado di reagire a stimoli come questi, e si lasciò trascinare verso la fine. Il tema della «lebbra» viene fragorosamente perorato dall'intera orchestra quando Tigrana uccide la rivale. L'effetto è a dir poco esilarante per le implicazioni semantiche, e forse la sorpresa che desta questa conclusione è da imputare al fatto che il male uccida il bene, mentre trama e musica renderebbero più logica una vendetta contro l'artefice di questo dissennato progetto di redenzione.

«Orror! A morte»: l'opera si chiude nel relativo minore (Si) della tonalità maggiore con cui aveva avuto inizio (Re), coincidenza coerente quanto fortunata,

ma certo non prevista nel progetto iniziale. È del resto innegabile che in *Edgar* il compositore abbia perfezionato il suo linguaggio musicale, sovente precorrendo i tempi, mentre non si può valutare coerentemente il livello dell'orchestrazione, talora splendida, visto che fu largamente ritoccata nella versione corrente, quando Puccini aveva già *Madama Butterfly* alle spalle. La *Fiandra del 1302* non fu dunque un'atmosfera felice per il toscano. L'incontro con lo schema drammatico impostogli da Fontana lo forzò a impiegare molte espressioni scapigliate, che contrastano pesantemente con i momenti dell'opera in cui lo stile è già quello dei capolavori oramai alle porte. Perciò *Edgar* fu l'unico vero scacco della sua carriera: senza un dramma congeniale non c'è talento musicale che tenga. In questo senso la lezione fu utilissima a Puccini, poiché gli fece comprendere la necessità di scegliere in prima persona il soggetto e di definire in anticipo le strutture drammatiche del libretto, prima di intonarlo. D'ora in poi egli non avrebbe più sbagliato!