



Quaderni del Dipartimento di Giurisprudenza
dell'Università di Torino

PUCCINI *IN LAW*
RACCOLTA DI STUDI
IN OCCASIONE
DELL'ANNO PUCCINIANO

a cura di

DOMENICO DI MICCO, MARIO RIBERI
e MATTEO TRAVERSO



UNIVERSITÀ
DI TORINO



Edizioni
Scientifiche
Italiane



QUADERNI DEL DIPARTIMENTO DI GIURISPRUDENZA
DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO
9/2026

Comitato scientifico dei Quaderni del Dipartimento di Giurisprudenza

Barbati Stefano, Cavanna Maurizio, Ciani Sciolla Jacopo, Consito Manuela, Consulich Federico, D'Alessandro Elena, de Caria Riccardo, Fenoglio Anna, Gigliotti Valerio, Losana Matteo, Mantovani Giulia, Mola Lorenza, Montaldo Stefano, Olivero Luciano, Pallante Francesco, Pennini Andrea, Praduroux Sabrina, Riva Ilaria, Sciandrello Enrico (coordinatore), Tosi Dario Elia, Zara Georgia, Zuanazzi Ilaria.

Puccini *in Law*

Raccolta di studi in occasione
dell'anno pucciniano

a cura di

DOMENICO DI MICCO, MARIO RIBERI
e MATTEO TRAVERSO



UNIVERSITÀ
DI TORINO



Edizioni
Scientifiche
Italiane

Opera finanziata con il contributo del Dipartimento di Giurisprudenza dell'Università di Torino.

La presente opera è stata sottoposta a revisione da parte di una Commissione di Lettura di docenti del Dipartimento nominata dal Comitato Scientifico della Collana in conformità al Regolamento delle pubblicazioni del Dipartimento di Giurisprudenza dell'Università di Torino.

Si ringrazia per la collaborazione il Teatro Regio di Torino.



DI MICCO, Domenico; RIBERI, Mario; TRAVERSO, Matteo (*a cura di*)
Puccini *in Law*.

Raccolta di studi in occasione dell'anno pucciniano

Quaderni del Dipartimento di Giurisprudenza dell'Università di Torino - 9/2026

Napoli-Torino: Edizioni Scientifiche Italiane - Università degli Studi di Torino

© 2026 by Edizioni Scientifiche Italiane S.p.A.	© 2026 Università degli Studi di Torino
80121 Napoli, via Chiatamone 7	10124 Torino, Via Verdi 8
www.edizioniesi.it	www.collane.unito.it/oa/
info@edizioniesi.it	openaccess@unito.it

pp. XIV+426; 22,5 cm

ISBN: 978-88-495-6177-7

ISBN: 9788875903992

Prima edizione: maggio 2026

un volume in lingua italiana



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale

Non opere derivate 4.0 Internazionale

I diritti di traduzione, riproduzione e adattamento totale o parziale e con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche) sono riservati per tutti i Paesi.

Fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, comma 4, della legge 22 aprile 1941, n. 633, ovvero dall'accordo stipulato tra SIAE, AIE, SNS e CNA, CONFARTIGIANATO, CASA, CLAAI, CONFCOMMERCIO, CONFESERCENTI il 18 dicembre 2000.

Gli autori dichiarano che l'eventuale utilizzo di sistemi di intelligenza artificiale per la redazione dei lavori è avvenuto soltanto a fini strumentali e di supporto dell'attività intellettuale.

Indice

<i>Introduzione</i>	IX
PARTE I	
<i>Puccini, Law, Gender and Society</i>	
GIOVANNI CHIODI	
<i>Puccini by Callas: un binomio rivoluzionario</i>	3
IDA FERRERO	
<i>Manon Lescaut e la scuola positiva</i>	21
DAMIGELA HOXHA	
<i>Una fragile impudicizia. Donne e leggi dell'onore nelle opere pucciniane</i>	39
FEDERICO FORNONI	
<i>Le conseguenze di un contratto da operetta: la «strana avventura» della Rondine</i>	57
PARTE II	
<i>Puccini tra diritto privato e diritto penale</i>	
GEO MAGRI	
<i>Tra codice e pentagramma: il diritto privato come elemento narrativo in Giacomo Puccini</i>	75
VALERIO MASSIMO MINALE	
<i>Asrael (1888) tra Le Villi (1884) ed Edgar (1889): Ferdinando Fontana librettista e il patto giuridico "al soprannaturale"</i>	89

VI	Indice
DOMENICO DI MICCO	
<i>Scarpia. Il suono di un terribile diritto</i>	111
MATTEO FRANCISSETTI BROLIN	
<i>La fanciulla del West: noterelle semi giuridiche in materia di pena, perdono e redenzione</i>	123
FRANCESCO SERPICO	
<i>Un tragico destino. Classi lavoratrici e "classi pericolose" ne Il tabarro</i>	135
DAVIDE DIMODUGNO	
<i>Suor Angelica: il suicidio tra teologia e diritto</i>	149
VALERIO GIGLIOTTI	
<i>Testando e dando al testamento norma (Inf. XXX, 45). La ricezione della figura di Gianni Schicchi nella letteratura e nell'opera buffa</i>	179
FILIPPO ANNUNZIATA	
<i>Gianni Schicchi: una "fedele" ricostruzione di un "falso" testamento medievale</i>	205
PARTE III	
<i>Mettere in scena Puccini</i>	
PAOLO GIANI CEI	
<i>Mettere in scena Puccini. Tra Vero e Verismo</i>	227
ANDREA PENNINI	
<i>Nella storia, con la storia. Puccini autore del suo tempo</i>	235
LAURA FACCHIN, MASSIMO FERRARIO	
<i>Luigi Morgari e le scenografie delle "prime" pucciniane</i>	255
ALBERTO MARIA TEDOLDI	
<i>"Chi ti ha mandato? Dio?". Il tenore pucciniano par excellence: Enrico Caruso</i>	279
NICCOLÒ PALAZZETTI	
<i>Il lambrusco e lo champagne. Giacomo Puccini e il loggione del Teatro Regio di Parma nel secondo Novecento</i>	295

<i>Indice</i>	VII
MARIO RIBERI	
<i>Puccini, riflessi sul grande e sul piccolo schermo</i>	311
PARTE IV	
<i>Puccini tra Oriente e globalizzazione</i>	
GIORGIO FABIO COLOMBO	
<i>Il Giappone di Puccini tra scoperta e Legal Orientalism</i>	335
MATTEO TRAVERSO	
<i>Gli enigmi del diritto: Turandot tra Antigone e Lombroso</i>	357
VITTORIA TRIFILETTI	
<i>Ultimare l'incompiuta? Da Puccini ai Beatles, da Alfa- no all'AI</i>	375
ALBERTO ODDENINO	
<i>Puccini e globalizzazione: un duetto</i>	389
<i>Indice dei nomi</i>	399
<i>Autrici e Autori</i>	417

Introduzione

Nell'ampio panorama delle *Law and Humanities*, un filone di indubbio interesse è quello del *Law as Music* e del *Law in Music*: da un lato la rilettura del fenomeno giuridico secondo i paradigmi propri della critica musicale, dall'altro lo studio del modo in cui il diritto e i suoi protagonisti vengono rappresentati in musica, sia nell'ambito della tradizione popolare sia in quello della musica colta.

La comparazione, soprattutto nel *Law as music*, si svolge analizzando quelli che possono essere i punti di contatto tra i due mondi, come ad esempio il testo giuridico e lo spartito musicale poiché il testo giuridico si avvale di un linguaggio tecnico, così come lo sono le note musicali. Sono infatti necessarie specifiche competenze per la lettura, la comprensione e l'interpretazione sia di uno spartito musicale sia di un testo normativo, che potranno essere modificati nel tempo, anche per assecondare le esigenze e le istanze della società.

In questi casi, la connessione tra diritto e musica risulta attendibile e trova nel comune retroterra ermeneutico il senso di questo tipo di indagine.

Partendo da queste considerazioni, presso il Dipartimento di Giurisprudenza dell'Università di Torino è nato un *network* di studiosi che, a partire dal 2017, ha lavorato sul tema diritto e musica, organizzando ricerche, convegni, seminari e *summer schools* a livello non solo regionale, ma anche nazionale ed internazionale. Detta attività è già stata documentata da tre libri di recente pubblicazione.

Le prime tre “milestones” di questo percorso sono costituite dai seguenti volumi: V. Gigliotti, M. Riberi, M. Traverso (a cura di), *La sentenza è pronunziata. Rappresentazioni della giustizia nell'opera lirica*, Ledizioni, Milano 2019; I. Ferrero, M. Riberi, M. Traverso (a cura di), *Diritto e opera. Itinerari di ricerca*, Aracne, Roma 2022; I. Ferrero, P. Giani Cei, M. Riberi (a cura di), *La*

juive di Jacques Fromental Halévy. *Diritto, religione e diversità*, Giappichelli, Torino 2023.

Tutto ciò per spiegare che il presente testo non nasce soltanto dall' "occasione" di ricordare il centenario della morte di Puccini, bensì diventa la quarta "milestone" dell'itinerario sopra descritto.

Fatta questa premessa, questo libro è una raccolta di studi che costituisce il seguito del Convegno *Puccini in Law*, organizzato in occasione dell'Anno pucciniano – centenario della morte di Giacomo Puccini, celebrato in Torino il 6-7 novembre 2024 presso il Teatro Regio, il Campus Luigi Einaudi e il MAO di Torino con il patrocinio del Teatro Regio di Torino, del Rettorato dell'Università di Torino e del Dipartimento di Giurisprudenza dell'Università di Torino –.

I saggi qui riuniti si suddividono in quattro parti: *Puccini, Law, Gender and Society*, *Puccini tra diritto privato e diritto penale*, *Mettere in scena Puccini* e *Puccini tra Oriente e globalizzazione*.

Non pare inutile, quindi, soffermarsi, in queste pagine introduttive, sulla particolare relazione tra Puccini e il diritto.

Quando si parla di Giacomo Puccini, si pensa immediatamente all'intensità emotiva dei suoi personaggi e ai sentimenti travolgenti che animano i suoi melodrammi. Tuttavia, un'analisi più approfondita delle sue opere rivela un aspetto meno evidente ma sorprendentemente ricorrente: la presenza del diritto, inteso sia come sistema di norme sia come rappresentazione della giustizia, spesso deformata o abusata. In Puccini, il diritto non è mai il tema principale, ma costituisce uno sfondo decisivo che orienta il destino dei protagonisti, trasformandosi in una forza drammatica di primo piano.

Un esempio emblematico è *Tosca* (1900), dove il diritto penale e politico viene rappresentato nella sua forma più corrotta e oppressiva. Il capo della polizia, il barone Scarpia, incarna il potere giudiziario asservito all'autorità, trasformando le procedure legali in strumenti di persecuzione. L'arresto e la condanna a morte di Cavaradossi non seguono alcun principio di giustizia autentica, ma sono il frutto di un processo farsa che mette a nudo il lato oscuro della legge quando viene piegata a fini politici. Qui la giustizia si rivela come una maschera del potere, e la tragica vicenda amorosa si intreccia con il dramma di un diritto svuotato del suo valore originario.

Se in *Tosca* la legge appare come strumento di repressione, in *Manon Lescaut* (1893) la prospettiva si sposta sul terreno

del diritto penale e coloniale. La protagonista viene arrestata e condannata alla deportazione nelle colonie della Louisiana, non tanto per un delitto efferato, quanto per la trasgressione delle norme morali che regolano la società del tempo. L'episodio riflette fedelmente un istituto giuridico realmente esistente nella Francia del Settecento, ossia l'uso della deportazione come pena e al contempo come mezzo per popolare territori oltreoceano. In questo modo Puccini evidenzia un aspetto crudele della giustizia: il diritto che, invece di proteggere, diventa strumento di esclusione sociale, soprattutto a danno delle donne considerate "colpevoli" di condotta scandalosa.

Su un piano diverso si colloca *Madama Butterfly* (1904), che affronta il delicato tema del diritto di famiglia e della validità dei matrimoni tra culture diverse. Pinkerton, ufficiale americano, sposa Butterfly secondo le consuetudini giapponesi, ma per lui quel vincolo non ha valore reale, mentre per lei costituisce un legame sacro e indissolubile. Il conflitto nasce proprio dalla differente concezione giuridica e culturale del matrimonio: da un lato il diritto occidentale, che lo considera annullabile e perfino revocabile, dall'altro la visione giapponese che lo rende assoluto e irrevocabile. Ne scaturisce un dramma che non è solo sentimentale, ma anche giuridico, legato all'impossibilità di conciliare sistemi normativi e morali inconciliabili.

L'assenza del diritto come istituzione organizzata è invece il tratto distintivo de *La fanciulla del West* (1910), ambientata in California durante la corsa all'oro. Qui la comunità di minatori vive in un mondo privo di istituzioni stabili, dove la legge statuale non riesce a imporsi e i protagonisti sono spesso "out-laws", uomini fuori dalla legge. I conflitti vengono risolti non nei tribunali, ma attraverso la violenza, i duelli, la giustizia sommaria decisa sul momento. In questa situazione, Minnie rappresenta l'unica forza moderatrice: non un giudice istituzionale, ma un'autorità morale capace di richiamare gli uomini a un senso di umanità. L'opera riflette così i limiti della civiltà giuridica, mostrando un mondo dove il diritto non ha ancora messo radici.

Il tema della manipolazione delle norme riemerge, seppur in tono completamente diverso, in *Gianni Schicchi* (1918). Qui il diritto civile, e in particolare il diritto delle successioni, diventa terreno di comicità e satira sociale. L'intera vicenda ruota intorno a un testamento che i parenti del defunto Buoso Donati cercano disperatamente di alterare per ottenere l'eredità. Gianni Schicchi, con un inganno magistrale, si sostituisce al morto e detta un nuovo testamento a proprio vantaggio. La leggerezza farsesca

della situazione non cancella il riferimento concreto alla severità delle pene previste dal diritto fiorentino contro la falsificazione dei testamenti: il taglio della mano e l'esilio.

Proseguendo nel *Trittico*, Puccini mette in scena due ulteriori prospettive sulla giustizia. In *Il tabarro* (1918), il tema non è più quello della legge scritta, ma quello della giustizia privata. Il protagonista Michele, tradito dalla moglie, non ricorre all'autorità costituita, bensì si fa giudice e carnefice del proprio rivale, uccidendolo con le proprie mani. Qui la tensione drammatica nasce dal contrasto tra il diritto codificato, che rimane sullo sfondo, e l'istinto umano che si sostituisce ad esso, riaffermando una legge primordiale fondata sulla vendetta e sull'onore.

A questo quadro fa eco, ma su un piano completamente diverso, *Suor Angelica* (1918), che ci introduce nell'ambito del diritto canonico ed ecclesiastico. La protagonista è costretta alla clausura come punizione per una maternità illegittima, e la sua intera esistenza è regolata da una disciplina che confonde morale e legge. L'incontro con la zia principessa rivela la spietatezza di un sistema che non concede possibilità di riscatto, ma si limita a infliggere pene sproporzionate e disumane.

Infine, l'ultima opera, *Turandot* (1926, incompiuta), porta la riflessione sul diritto verso un orizzonte ancora diverso: quello di una giustizia crudele e disumana, distante dalle consuetudini occidentali e incompatibile con i principi dei diritti umani moderni. Il meccanismo narrativo è fondato su un editto: chiunque voglia sposare la principessa Turandot deve risolvere tre enigmi, pena la morte. Qui la legge non protegge ma distrugge, trasformando la norma in un rituale letale che sacrifica la vita degli individui sull'altare del potere dinastico. L'opera rappresenta così l'immagine di un diritto arcaico e spietato, che mette in evidenza per contrasto i valori della cultura giuridica occidentale contemporanea.

Attraverso questi diversi esempi, si può notare come Puccini utilizzi il tema del diritto in maniera sfaccettata: ora come strumento repressivo e politico (*Tosca*, *Manon Lescaut*), ora come oggetto di satira civile (*Gianni Schicchi*), ora come confronto tra giustizia privata e legge pubblica (*Il tabarro*), ora come riflessione sul potere del diritto religioso (*Suor Angelica*), senza dimenticare le opere che mostrano il conflitto fra ordinamenti giuridici (*Madama Butterfly*), l'assenza della legge statuale (*La fanciulla del West*) e infine l'esasperazione di una giustizia crudele e disumana (*Turandot*). In nessuno di questi casi il diritto è neutrale: esso incide in modo determinante sul destino dei protagonisti,

talvolta distruggendoli, talvolta offrendo il terreno su cui si gioca l'astuzia o la ribellione.

Si può quindi concludere che, pur non essendo giurista né teorico del diritto, Puccini abbia colto con straordinaria sensibilità la tensione universale tra legge e giustizia, tra norma e vita concreta. Le sue opere mostrano come il diritto, lungi dall'essere un elemento astratto, si intrecci con le passioni e con i rapporti di potere, trasformandosi in un protagonista silenzioso ma decisivo del suo teatro musicale.

DOMENICO DI MICCO
MARIO RIBERI
MATTEO TRAVERSO

PARTE I

Puccini, Law, Gender and Society

GIOVANNI CHIODI

Puccini by Callas: un binomio rivoluzionario

SOMMARIO: 1. Puccini by Callas: cronaca di un amore contrastato. – 2. *On the records*: un itinerario (1953-1965). – 3. Il segreto di Puccini: quando l'interprete anticipa la musicologia.

1. *Puccini by Callas: cronaca di un amore contrastato*

«La storia, in breve, è tutta qui, e qui avremmo potuto fermarci se non fosse stato giovevole e dilettevole raccontarla»¹. Come nell'*incipit* di un celebre romanzo di Vladimir Nabokov, il titolo dice già tutto del giudizio, non unico e non solitario, che formulo personalmente sull'incontro tra Maria Callas e Giacomo Puccini. Una rivoluzione nel mondo dell'opera anche per quanto concerne il novecentesco Puccini: tanto moderna, tanto musicalmente radicale da non essere stata inizialmente da molti compresa, anche dai critici anglo-sassoni. Per approfondire questo tema intrigante e controverso, iniziamo allora da qualche dato di fatto, che aiuterà ad orientarci.

Di poche cantanti disponiamo di una documentazione (audio) così ricca come quella dell'eredità Callas, *The Callas Legacy*, per parafrasare il titolo dell'iconico libro di John Ardoin, tuttora irrinunciabile punto di riferimento critico e capostipite di una rivalutazione del contributo pucciniano della divina². Da un lato i dischi, le registrazioni, che anche alle generazioni come la mia, che non l'hanno mai potuta vedere in scena, restituiscono un'immagine non sfuocata ma veritiera delle sue interpretazioni e delle sue capacità vocali. Dall'altro lato, le dichiarazioni della stessa Callas, alcune non particolarmente tenere verso alcuni

¹ V. NABOKOV, *Laughter in the Dark*, New York 1938, trad. ital. *Una risata nel buio*, a cura di F. Pece, Milano 2016, 9.

² J. ARDOIN, *The Callas Legacy*, New York 1977.

ruoli pucciniani e riverbero della sua predilezione per il repertorio belcantistico, con le sue astrazioni, la sua aulicità, la sua complessa scrittura, oggetto da parte della Callas di una pionieristica restaurazione esecutiva, basata su una tecnica ferrea e appropriata tramandata da un'antica lezione.

È noto che, nel repertorio in questione, quello di Bellini, Donizetti, Rossini, la Callas viene giustamente considerata quasi la reincarnazione dei mitici soprani del passato dei quali, per ragioni tecniche, si era persa memoria³. Chi mai aveva più sentito eseguire con tanta fluidità, tanta perfezione, tanta nobiltà, tanto virtuosismo, tanta eloquenza, passaggi ostici, colorature e recitativi, solitamente se non ignorati, non propriamente eseguiti e perciò sottovalutati? La riscoperta di quel repertorio è innegabile e fu riconosciuta, se non da tutti, da molti⁴. Perciò Lei stessa anteponeva il belcanto (e Wagner) a Puccini. Ma fu amore: «ovviamente amo Puccini, ma devo dire che non posso amarlo quanto amo Bellini, Verdi, Donizetti, Rossini o Wagner. Un tempo ero pazza di *Madama Butterfly* e mi piaceva registrare Mimì [*La Bohème*] e *Manon Lescaut*. Tutti gli artisti apprezzano il grande senso del teatro di Puccini»⁵.

Ma oltre alle dichiarazioni possediamo il testo delle sue lezioni di canto alla Juilliard di New York, che restituiscono in sintesi un frammento dello stesso arduo e duro lavoro di analisi che la Callas era abituata a fare su se stessa, dissezionando e rileggendo genialmente le partiture. Alcune di queste lezioni vertono, per l'appunto, su Puccini⁶.

³ La bibliografia sul soprano del secolo è fluviale: un elenco accuratissimo si può leggere ora in *Mille e una Callas. Voci e studi*, a cura di L. Aversano e J. Pellegrini, Macerata 2016.

⁴ La Callas – fatto anche questo notorio – accanto agli estimatori e agli ammiratori del suo incredibile talento, aveva non pochi detrattori, non solo tra il pubblico ma anche nella critica italiana, come ha indagato G. GUANDALINI, *Sotto il fuoco dei critici*, in *Mille e una Callas*, cit., 319-348. Da ultimo cfr. M. RIBERI, *Diffamazione o diritto di critica? La causa Callas-Dal Fabbro*, in *Rivista di Storia del Diritto Italiano*, XCVII (2024), fasc. 2, 25-47.

⁵ M. CALLAS, *Frammenti di memorie* (1977), in EAD., *Lettres & mémoires. Textes établis & traduits par T. Volf*, Paris 2019, trad. it. *Io, Maria. Lettere e memorie inedite*, a cura di T. Volf, Milano 2019, 511. Più di Tosca apprezzava *Bohème* e *Manon Lescaut*, come dichiarò in un'intervista: C. ORSELLI, *L'incontro con il Verismo: una data sbagliata?*, in *Mille e una Callas. Voci e studi*, a cura di L. Aversano e J. Pellegrini, Macerata 2016, 201-224, 219 nt. 47.

⁶ J. ARDOIN, *Callas at Juilliard. The Master Classes*, Portland, Oregon 1998, 271-284 (*La Bohème*) e 286-289 (*Madama Butterfly*).

Siamo così fortunati (almeno sul versante audio): accanto alle registrazioni e alle interviste, disponiamo degli insegnamenti della stessa artista, che consentono di entrare nel suo laboratorio e così di testimoniare, una volta per tutte, che le creazioni della Callas non nascevano per caso e a caso, ma attraverso uno studio scrupoloso e indefesso a tavolino, che poi vuol dire, sullo spartito e al pianoforte. Infine: di *Tosca* abbiamo anche immagini televisive, che si riferiscono tutte al secondo atto: una versione ridotta a New York nel 1956 diretta da Dimitri Mitropoulos all'*Ed Sullivan Show*⁷; a Parigi nel 1958, al gala di debutto all'Opéra, in un contesto piuttosto improvvisato musicalmente e registicamente, quest'ultimo organizzato all'ultimo sotto la guida di Tito Gobbi⁸; a Londra il 21 gennaio 1964, con la regia di Franco Zeffirelli, diretta da Carlo Felice Cillario.

2. On the records: *un itinerario (1953-1965)*

Sul versante delle registrazioni, i dati che si possono ricordare sono questi.

Dopo essere passata, a seguito di una laboriosa trattativa⁹, a incidere per la EMI – insieme alla Decca, alla RCA e alla Deutsche Grammophon la principale etichetta discografica dell'epoca, che poteva vantare come produttore classico il grande Walter Legge – la Callas esordì nel 1953 con quattro opere in disco: *Lucia di Lammermoor* (febbraio), *I Puritani* (marzo), *Cavalleria Rusticana* (agosto 3-4) e *Tosca* (agosto 10-21). L'inarrestabile giovane soprano avrebbe chiuso l'anno con *La Traviata*, registrata in settembre per la Cetra, la sua precedente casa discogra-

⁷ È opportuno segnalare che nel 1955 Renata Tebaldi aveva cantato *Tosca* al Met con il grande direttore greco: la recita, registrata e riversata in disco, è tra le migliori testimonianze (forse addirittura la più alta insieme ai frammenti della *Tosca* scaligera con De Sabata) della sua interpretazione. Non è inutile rammentare che *Tosca* (insieme a *Traviata*, *Aida*, *Andrea Chénier*, *Gioconda*) è tra le poche opere in cui si può instaurare un confronto tra le due primedonne.

⁸ Come ricorda in prima persona il grande baritono: T. GOBBI, *My Life*, London 1979, 97.

⁹ Rievocata ad es. in E. SCHWARZKOPF, *On and Off the Record. A Memoir of Walter Legge*, With an Introduction by Herbert von Karajan, London-New York 1988, 195. La faticosa data del contratto è 21 luglio 1952. Su questa fase della sua carriera discografica: G. GUANDALINI, *Maria Callas. L'interprete, la storia*, Roma 2007, 103-104.

fica, e avrebbe aperto il 1954 fonografico con la sua prima *Norma* per la EMI (23 aprile-3 maggio), attesissima dopo il sensazionale debutto al Covent Garden di Londra nel novembre 1952¹⁰.

Troviamo quindi fin dagli esordi della sua trionfale carriera discografica un'opera di Puccini, quella a cui per sua stessa ammissione era meno legata¹¹, ma che cantò più spesso delle altre in teatro. *Tosca* fu infatti l'opera degli esordi al Teatro Nazionale di Atene nel 1942¹² e dell'addio alle scene nel 1965 insieme a *Norma*¹³. Fu anche l'opera in cui, almeno in parte, come si diceva, è stata filmata, e quindi la possiamo vedere ancora oggi recitare, in una delle sue rare apparizioni sullo schermo. Torniamo ora a rimettere il punto focale su *Tosca* EMI 1953, diretta da Victor De Sabata. Il disco dell'isola deserta per moltissimi¹⁴, sicuramente leggendario: in mono, ma realizzato con una tecnica sopraffina, se non pari assai vicina alla stereofonia, grazie al mago della produzione Walter Legge e al mago della direzione De Sabata. E dunque il primo disco pucciniano della Callas è effettivamente un capolavoro; anche per i detrattori o i più recalcitranti estimatori delle sue interpretazioni "veriste". Vedremo dappresso i motivi di questa opinione.

¹⁰ Il capolavoro belliniano mancava dal 1930: H. ROSENTHAL, *Two Centuries of Opera at Covent Garden*, With a Foreword by the Earl of Harewood, London 1958, 624-625. «I doubted if I would ever experience such a thrill again», scrive chi allora ricopriva il piccolo ruolo di Clotilde e sarebbe diventata una Norma somma: *A Prima Donna's Progress. The Autobiography of Joan Sutherland*, Washington D.C. 1997, 29.

¹¹ *Infra*, nt. 29.

¹² Sulla *Tosca* 'bilingue', cantata in greco e in italiano da una Maria diciottenne cfr. ora la puntuale ricostruzione di S. HASTINGS, *Maria Callas. La formazione dell'Artista (1923-1947)*, Varese 2023, 116-130.

¹³ La eseguì prima a Parigi, poi a New York – dove l'aveva già interpretata nel 1956 – con Franco Corelli e Richard Tucker, nella nuova produzione di Zeffirelli; e infine alla Royal Opera House di Londra in una sola recita, la sua ultima in un'opera, il 5 luglio. Cfr. anche PETTIT, *Maria Callas. A Record Obsession*, Menston, Ilkley, West Yorkshire 2000, 18. Sul suo magnetismo in questo ruolo, Rudolf Bing ebbe a dire «mi distrusse il piacere di quell'opera, perché non mi riuscì più di apprezzare nessun'altra artista dopo aver visto lei»: R. BING, *5000 Nights at the Opera*, New York 1972, trad. ital. *5000 sere all'Opera*, Firenze 1974, 203.

¹⁴ Ad esempio Harold Rosenthal e Alan Blyth: PETTIT, *Maria Callas*, cit., 15-16. La tradizione era stata inaugurata da Walter Legge. Con l'usuale perspicacia, ARDOIN, *The Callas Legacy*, cit., 69, notò che l'interpretazione della Callas, in precedenti recite *live* ancora abbozzata, era completa. Non iperbolici invece i toni del suo biografo, M. SCOTT, *Maria Meneghini Callas*, London-Sydney-New York-Tokyo-Singapore-Toronto 1991, 121, sulla scia di Gian Carlo Menotti.

Dopo questa prodezza – è il caso di dire – dal momento che, salvo errori, a pochi soprani è riuscito di cantare, almeno nella stessa fase di carriera, *I Puritani* di Bellini e *Tosca* contemporaneamente, due opere che vocalmente e musicalmente sono completamente agli antipodi – ma lei era già stata in grado di affrontare una sera dopo l'altra *I Puritani* di Bellini e *La Walchiria* di Wagner alla Fenice di Venezia nel 1949: ed anche a tal proposito i paragoni latitano¹⁵ – viene un disco di arie pucciniane, il suo primo *recital* per la EMI, registrato il 15-21 settembre 1954 dopo *Il Turco in Italia* di Rossini (!), in cui la Callas affrontò accanto ad un suo cavallo di battaglia, *Turandot*, seconda opera pucciniana da lei più eseguita almeno fino al 1949, personaggi apparentemente estranei alla sua estetica: Mimì, Cio-Cio-San, Manon Lescaut, Liù, Suor Angelica (quest'ultima portata in scena nei primi anni greci¹⁶). Un *recital* discografico di grande impatto, forse anche dettato da ragioni commerciali da parte dell'astuto Walter Legge, che, sfruttando la proverbiale e demoniaca versatilità dell'interprete, le fece incidere contemporaneamente anche un secondo *recital* in disco con arie di coloratura tra le più impervie del repertorio. Nulla di più naturale che la Callas, soprano assoluto e non amante di etichette, si confrontasse anche con Puccini e non solo con Bellini, Donizetti, Rossini e Verdi. Tra l'altro il disco conteneva naturalmente anche «O mio babbino caro» dal *Gian-ni Schicchi*, un'aria celebre che più tardi nel 1965 sarà eseguita anche per la televisione francese. Manca invece l'aria di Musetta, che la Callas canterà tuttavia come bis, dando prova di arguzia e furbizia (un sorriso malizioso, nessuna sguaiataggine, un ritratto schizzato con deliziosa ironia¹⁷), in vari concerti di canto (Los Angeles 1958¹⁸; Parigi, Stoccarda, Londra 1963). Manca tuttavia, e la lacuna resterà, benché si tratti di un caposaldo delle grandi interpreti pucciniane, l'aria di Magda della *Rondine* («Chi il bel sogno di Doretta»).

¹⁵ Lilli Lehmann alternò infatti il ruolo di Norma a quelli di Brünnhilde e Fidelio, dichiarando testualmente che la parte belliniana era dieci volte più faticosa di Leonora: L. LEHMANN, *Mein Weg*, Leipzig 1913, II, 93. In termini non dissimili sul *match* Wagner-Bellini si espresse il grande soprano greco: M. CALLAS, *Seducanti voci. Conversazioni con Lord Harewood 1968*, a cura di C. Faverzani, Prefazione di R. Kabaivanska, Roma 2006, 51.

¹⁶ CALLAS, *Seducanti voci*, 41.

¹⁷ Per la Callas «Musetta is really an extravagant girl, yet with elegance, not vulgarity» e «great irony»: ARDOIN, *Callas at Juilliard*, 255-257.

¹⁸ LAMBTON, *The Callas Imprint*, 233, definisce radiante e ricca di accenti suggestivi la sua interpretazione nel *tour* di concerti americani.

Nell'agosto 1955, due anni dopo *Tosca*, sempre Walter Legge pensò di fissare in disco un altro grande incontro al vertice: *Madama Butterfly* diretta da Herbert von Karajan. Una Callas ormai dimagrita, elegantissima, affilata e sofisticata si apprestava al grande cimento. Una Maria quanto mai versatile e nel pieno dominio dei suoi mezzi vocali: nello stesso mese incise, accettando l'ennesima sfida vocale, *Aida* e *Rigoletto* con Tullio Serafin; opere che mai più avrebbe abbordato in scena. L'astro salisburghese era il giovane e talentuoso cavallo di razza della scuderia di Walter Legge. Il genio tra i direttori d'orchestra dell'epoca post-Toscanini e Furtwängler, con cui la Callas aveva già lavorato in *Lucia di Lammermoor* di Donizetti¹⁹, opera che Legge le aveva fatto incidere nel 1953, diretta da Tullio Serafin. Riuscì però a far collaborare i due per il disco in questa *Madama Butterfly* che qualcuno, nuovamente, definì un disco da portare sull'isola deserta²⁰.

È un caso differente da *Tosca*. Là si trattava di un grande direttore della generazione precedente alla guerra, Victor De Sabata, diffidente e alieno dalle registrazioni, che Legge era riuscito a convincere a lasciare questa unica testimonianza della sua arte, con le star della EMI, cioè Callas, Di Stefano, Gobbi (gli farà registrare anche il *Requiem* di Verdi prima del suo forzato ritiro dal podio). Karajan viceversa era già una star mediatica, un direttore che amava realizzare dischi, che ne aveva capito, come Walter Legge, il potenziale, ma anche il valore artistico non inferiore a quello delle recite dal vivo, forte di una serie notevole di incisioni sinfoniche e operistiche con la Philharmonia Orchestra di Londra. Sotto l'ala protettrice di Legge aveva inoltre già diretto in disco, con l'orchestra fondata da Legge nel 1945 di cui era *principal conductor*, tre capolavori: *Hänsel und Gretel* di Humperdinck (luglio 1953), *Ariadne auf Naxos* di Strauss (giugno-lu-

¹⁹ Teatro alla Scala gennaio 1954; replicata in settembre 1955 alle Berliner Festwochen, Theater des Westens, e a Vienna nel giugno 1956. Successivamente, per motivi economici di *cachet*, sfumò l'ipotesi di una collaborazione per *La Traviata* alla Staatsoper, di cui il maestro era direttore artistico (S. LAMBTON, *The Callas Imprint. A Centennial Biography*, London 2023, 353-354), mentre ebbe invece modo di concretizzarsi il terzo e ultimo incontro, con il disco de *Il Trovatore* di Verdi, registrato per la EMI nell'agosto 1956, in cui la Callas presentò la sua versione più levigata e sfumata di Leonora. Per Karajan il 1956 fu anche l'anno dei dischi di *Falstaff* e *Der Rosenkavalier*.

²⁰ PETTIT, *Maria Callas*, cit., 53, menziona l'opinione di J.B. Steane e di Michael Tanner. SCOTT, *Maria Meneghini Callas*, cit., 157, giudica invece la Callas «unconvincing»!

DAMIGELA HOXHA

Una fragile impudicizia. Donne e leggi dell'onore nelle opere pucciniane

SOMMARIO: 1. Studi di genere e Opera. – 2. Le donne di Puccini. – 3. Magda e *La Rondine*.

1. *Studi di genere e Opera*

I *Gender studies*, ovvero quella branca degli 'studi culturali' incentrata sulla sessualità e l'identità di genere, sono nati in Nord America alla fine degli anni Settanta, al crocevia tra l'antropologia, la sociologia e la filosofia. Il termine *gender* – scrive Ida Fazio – segna la separazione definitiva tra il sesso 'biologico' e il sesso 'sociale'¹, designando «la maniera con cui mascolinità e femminilità sono concepite come categorie socialmente costruite, in opposizione a "sesso" che si riferisce invece alle distinzioni biologiche tra maschio e femmina»². Destrutturando i termini della differenza sessuale – l'esistenza binaria di una 'condizione' femminile o maschile, l'idea di una identità sessuale 'naturale' e 'normale' – gli studi di genere hanno indotto in una profonda crisi le stesse basi etico-morali e politico-giuridiche della società³.

Negli stessi anni Settanta anche l'opera lirica è diventata campo di indagine della riflessione *gender* e della critica femminista, a partire dal volume pionieristico di Catherine Clément⁴ – con

¹ J. BUTLER, *Gender trouble*, New York 1990; ID., *Undoing gender*, New York, 2004, ma la pietra miliare rimane S. DE BEAUVOIR, *Le deuxième sexe*, Paris 1949. J. W. SCOTT, *Il "genere": un'utile categoria di analisi storica*, in *Rivista di storia contemporanea*, 4, 1987, ora in P. DI CORI, *Altre storie. La critica femminista alla storia*, Bologna 1996, 307-347; ID., *Dalla storia delle donne a una storia di genere*, in *Rivista di storia moderna e contemporanea*, 4, 1987, 548-559.

² I. FAZIO, *Gender history*, in *Dizionario degli studi culturali* (a cura di M. Cometa), Roma 2004, 218-219.

³ Sul versante storico-giuridico si veda B. PASCIUTA, *La costruzione del genere nel diritto medievale: norme e dottrina*, in *Rivista di Storia del Diritto Italiano*, 95 (1), 2022, 1-22.

⁴ C. CLEMENT, *L'opera lirica o la disfatta delle donne*, Venezia 1979 (traduzione in italiano di *L'opéra ou la défaite des femmes*, Paris 1979).

la bella prefazione, seppur critica di Giorgio Strehler⁵ – che interpreta l'intera storia operistica come una estenuante litania di morti femminili. Secondo l'autrice, l'intimo intreccio tra misoginia e sadismo avrebbe consentito al melodramma popolare di celebrare donne meravigliosamente eccentriche solo per poi godere della loro morte, tragica e spesso cruenta:

Le donne, sulle scene dei teatri lirici, cantano, immutabilmente, la loro eterna disfatta. Mai l'emozione è così straziante come nel momento in cui la voce si alza nel canto del cigno. [...] Poche donne accedono al grand'intrigo maschile attorno a questo spettacolo concepito per adorare, e uccidere, il personaggio femminile⁶.

Eppure, Clément sembra ignorare, come accuratamente evidenzia Serena Guarracino, l'opera buffa, in cui «la ribellione delle donne di norma viene premiata (spesso con un marito ricco), o l'opera barocca, dove i molti ruoli *en travesti* rendono il binarismo di genere più fluido, aperto a incarnazioni stratificate e antinormative»⁷.

Che la sessualità e il *gender* siano temi cruciali negli studi femministi attorno all'opera lirica, lo testimonia la smisurata letteratura sui castrati e sul travestitismo in scena, e gli innumere-

⁵ «Ecco, la storia del melodramma, cara conosciuta-sconosciuta Catherine, è anche tanto spesso la storia del trionfo delle donne e della morte ignobile, triste, ingiusta, degli uomini. Morte, inganno, delusione, martirio di cui lei non vuole proprio parlare. [...] Come è complessa e sottile e contraddetta questa eterna storia dell'uomo e della donna! E come mi appare «tragicamente» (e questo non vorrei) dialettica, tanto spesso (e anche questo vorrei escluderlo) dialetticamente distorta a favore di un termine solo. Insomma questa storia del melodramma – opera in musica – vita e metafora della vita è certamente più complessa di tante analisi sapienti e nello stesso tempo poetiche, contenute nel libro, viste a senso unico, una prospettiva tutta angolata, che quasi non lascia margine ad altre prospettive pur reali e affascinanti e anche criticamente fondate» in G. STREHLER, *Introduzione*, in *L'opera lirica o la disfatta delle donne*, cit., 2.

⁶ C. CLÉMENT, *L'opera lirica o la disfatta delle donne*, cit., 11-12. Per un'opposta interpretazione, volta ad evidenziare l'affermazione della voce (e quindi del potere) da parte delle donne, rappresentata simbolicamente dalla Salome straussiana, cfr. C. ABBATE, *Opera: or, the Envoicing of Women*, in *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship* (a cura di R.A. Solie), Berkeley-Los Angeles-London 1993, 225-258; su posizioni analoghe si veda anche C.E. BLACKMER, P.J. SMITH (a cura di), *En travesti. Women, Gender Subversion*, New York 1995.

⁷ S. GUARRACINO, *Opera lirica: la disfatta delle donne? Melodramma e femminismo tra critica, televisione e palcoscenico*, in *Con i buoni sentimenti si fanno brutti libri? Etiche, estetiche e problemi della rappresentazione* (a cura di G. Carrara e L. Neri), Milano 2022, 484. Della stessa opinione anche la femminista francese Hélène Cixous: H. CIXOUS, *Tancredi continua*, in *Scritture del corpo. Variazioni su un tema* (a cura di P. Bono), Roma 2000, 57-78.

voli studi sul sistematico ricorso all'evirazione dovuta anche (ma non solo) al divieto per le donne di esibirsi sul palco⁸. L'intera storia del melodramma – scrive Fabio Rossi – ha spesso tentato di «ridefinire i generi cosiddetti naturali mediante vari aggiustamenti alla voce e al corpo dei cantanti: i castrati, la voce androgina del contralto, le donne *en travesti*, la predilezione, come voce maschile per antonomasia, per il tenore, che è di fatto la voce più vicina a quella di una donna»⁹. L'ambiguità di genere che arriva, per certi aspetti, fino all'annullamento del genere sarà forse la cifra distintiva del melodramma. Si pensi a quell' «ermafroditismo vocale» di Huguette Tourangeau e Maria Malibran, oppure della «divina» Maria Callas, definite «ermafrodite armoniche» per la loro straordinaria capacità di spaziare dagli acuti cristallini da soprano leggero ai gravi bruniti quasi baritonali¹⁰.

L'ambiguità di genere (inteso come *gender*) diventa nell'opera – la forma più postmoderna delle arti performative come ha cercato di dimostrare Sam Abel – anche un'ambiguità di genere testuale, inteso come *genre*:

Opera is a crossover form, not in that it embodies a clearly defined genre situated between two already existing genres, but because it refuses the concept of genre classification altogether. Opera performs a kind of aesthetic transvestitism¹¹.

Ed è questa fluidità di generi – in ambedue i significati – a rendere l'opera una forma di «travestitismo estetico» in bilico tra maschile e femminile, tra musica, «la più asemantica delle arti», e la poesia, «la più cogente semanticamente»¹².

⁸ Per una prima panoramica sui *gender studies* in relazione all'ambito musicologico in generale cfr. R.A. SOLIE (a cura di), *Musicology and difference*, cit.; C. ABBATE, Musicologia e gender studies, in *Enciclopedia della musica* (a cura di J.-J. Nattiez), II, Torino, 2002, 773-781; F. ROSSI (a cura di), *Sublimazione e concretezza dell'eros nel melodramma. Rilievi linguistici, letterari, sessuologici e musicologici*, Roma, 2007. Con riferimento all'opera, invece, oltre al classico rinvio a C. CLEMENT, *L'opera lirica o la disfatta delle donne*, cit., più recentemente, si veda anche M.A. SMART, *Siren songs: Representations of Gender and sexuality in Opera*, Princeton 2000.

⁹ F. ROSSI, *Il gender all'opera: sessualità e ridefinizione del genere nel melodramma*, in *Identità di genere e differenza sessuale. Percorsi di studio* (a cura di M.G. Furnari), Soveria Mannelli 2017, 166.

¹⁰ M. BEGHELLI, R. TALMELLI, *Ermafrodite armoniche. Il contralto nell'Ottocento*, Varese, 2011.

¹¹ S. ABEL, *Opera in the Flesh: Sexuality in Operatic Performance*, Boulder 1996, 182-183.

¹² F. ROSSI, *Il gender all'opera*, cit., 166-167.

2. Le donne di Puccini

Il teatro lirico non è solo un intrattenimento, ma anche una forma d'arte, veicolo di *Weltanschauung*, e una piattaforma per il pensiero metafisico. L'opera, attraverso le sue storie, i suoi personaggi e la sua musica, offre una lente attraverso la quale riflettere sulla condizione umana, sulla morte, sull'amore, sulla giustizia. Non è agevole affrontare temi come la condizione femminile e l'onore, filtrati entro le strutture formali del melodramma, nel nostro caso entro le opere di Puccini. Trattandosi di questioni che imperversavano sui palcoscenici, con varie modulazioni, fin dalle origini seicentesche, si dovrebbe districare quanto è *topos* di una tradizione drammaturgico-musicale specifica, da quanto è espressione vivida e diretta di un certo musicista, di un certo librettista, di un certo contesto sociale. Per districarsi un poco in questo intrico, sono di notevole aiuto biografie ed epistolari dei protagonisti¹³. E Puccini sapeva bene che soprattutto il libretto, nel suo ruolo apparentemente ancillare rispetto alla pervasività della musica, riesce a sedimentare e a trasmettere in maniera più efficace il messaggio culturale.

«Egli voleva 'sentire' il soggetto da musicare, ma lo voleva sentire lui, prima dei suoi librettisti, ai quali si imponeva con prepotenza confidenziale, sino al punto di modificare lui stesso i versi del libretto», come scrive don Pietro Panichelli, noto come il "Pretino di Puccini", padre spirituale ed amico fraterno del celebre Maestro lucchese, che lo aiutò per questioni liturgiche e musicali in *Tosca* e *Suor Angelica*¹⁴. I suoi librettisti – Ferdinando Fontana, Giuseppe Giacosa, Luigi Illica, Carlo Zangarini, Gualfo Civinini, Giuseppe Adami, Renato Simoni, Gioacchino Forzano – conobbero bene la febbre spasmodica di Puccini a tal riguardo¹⁵.

Adolfo Sarti, giornalista, ricordava un aneddoto nelle sue frequentazioni di Puccini¹⁶. Un giorno, egli affermò malinconici-

¹³ G. ADAMI (a cura di), *Giacomo Puccini. Epistolario*, Milano 1928; E. GARA (a cura di), *Carteggi pucciniani*, Milano 1958; C. PALLADINI, *Giacomo Puccini*, Firenze 1961; A. MARCHETTI (a cura di), *Puccini com'era*, Milano 1973; G. PINTORNO, *Puccini: 276 lettere inedite*, Milano 1974; S. PUCCINI, *Lettere a Riccardo Schnabl*, Milano 1981.

¹⁴ G. MAROTTI, *Giacomo Puccini intimo (nei ricordi di due amici)*, Firenze, 1926, 83-89.

¹⁵ «I librettisti sono le persone che più ho maltrattato: a momenti li amavo, a momenti li detestavo. Se fossi un sinfonista sarei autonomo, libero, felice, mentre così sento tutta la schiavitù di dipendere dall'ispirazione di terzi!»: G. MAROTTI, *Giacomo Puccini intimo*, cit., 154.

¹⁶ A. SARTI, *Puccini e le donne*, Roma 1950, 29-31. Ricorda, in particolare,

camente – come era di carattere¹⁷ – «È inutile [...] sono perseguitato»; «Da chi?» gli domandarono in coro gli amici presenti; rispose con una smorfia «Dalle donne! [...] Batto e ribatto e mi vien sempre fuori il lamento di una donna»¹⁸.

Mi sembra che queste parole, pronunciate nel privato, siano un utile viatico per entrare fra le donne delle Opere di Puccini, che non sono soltanto uno schema ereditato da una tradizione melodrammatica plurisecolare – come è per altri compositori – bensì vero e proprio asse portante della sua personalità e della sua ispirazione¹⁹.

Illusione, tradimento, abbandono, beffa, talora morte. La gelosia di Tosca, il sacrificio di Madame Butterfly, la dedizione di Mimì, il rimorso feroce di Manon sono tasselli ineludibili e coerenti dell'ispirazione poetica e musicale di Giacomo Puccini. Ovviamente è uomo del suo tempo, *fin de siècle*, ne esprime la cultura, è attento – molto attento – ai gusti del pubblico e al successo concreto e pecuniario dei suoi lavori²⁰, ma la sua cifra ultima è probabilmente proprio in quel “battere e ribattere” alla ricerca dell'ispirazione, e nel trovarsi sempre e sistematicamente nel pensare a un modello di donna²¹. Ancora Adolfo Sarti sottolinea:

il giornalista l'ultima confessione del Maestro una fredda mattina dell'inverno 1924, quando si erano incontrati a Torino al ristorante “Cambio”: «Anch'io quando ero un povero ragazzo e aiutavo mio padre a suonare l'organo nell'antica chiesa di Lucca, ambivo al giornalismo: i viaggi, i paesi stravaganti, la mia firma in fondo agli articoli. Voi sorridete e sorriderete ancora di più se vi confesso che anche quando deposi il vestito da ragazzo, perché mi vidi allo specchio con barba e baffi, un po' di rammarico per il vostro mestiere mi rimase. Provai a scrivere parole comuni e dalla penna saltarono note di musica! Non ero nato per scrivere articoli [...]».

¹⁷ «Ho sempre portato con me un gran sacco di melanconia. Non ne ho ragione, ma così son fatto e così sono fatti gli uomini che hanno cuore e nervi: pena d'anima e scontento perenne»: G. ADAMI, *Giacomo Puccini. Epistolario*, Milano 1982 (in appendice la prefazione di G. Adami all'edizione Mondadori 1928), 207; M. CARNER, *Giacomo Puccini. Biografia critica*, (trad. L. Pavolini), Milano 1961, 23.

¹⁸ A. SARTI, *Puccini e le donne*, cit., 11.

¹⁹ M. GIRARDI, *Giacomo Puccini: tra fin de siècle e modernità*, Milano 2024.

²⁰ Pare che Puccini fosse solito vantarsi di essere un “buon raccoglitore di denaro” e il vantaggio pecuniario non era un aspetto che perdeva di vista più di Verdi o Strauss, sebbene tuttavia le considerazioni artistiche fossero sempre prevalenti come dimostra anche l'affaire viennese in merito a *La rondine*.

²¹ «It was Puccini, and Puccini alone, who devoted his entire career, from *Manon* to *Turandot*, to exploring the nature of woman through opera. Indeed, when viewed as a whole, Puccini's canon is a cycle of works unified in their passionate exploration of the subject of womanhood» scrive W. LEE GAY, *Dal-*

Wagner e Verdi pare abbiano scelto le loro protagoniste dai fondali del teatro, tra le quinte e gli scenari, con il volto preparato alla finzione della ribalta. Essi non tengono a disposizione per il loro genio che parvenze femminili, tutte impregnate di artificio. Essi le hanno adornate con le melodie della loro arte sublime, incomparabile, le hanno divinizzate [...] ma se noi strappiamo dalle protagoniste la veste lirica esse balbettano frasi arcaiche, parlano un linguaggio d'amore fuori moda, piatto, sciocco. Restano sul palcoscenico dove sono nate, non discendono tra l'umanità²².

Questa, in sintesi, la lettura di Sarti che si esprime forse con troppa e schematica enfasi, ma che non è priva di fondamento. Pare che Puccini ai suoi librettisti dicesse: «Datemi delle donne, non dei manichini per signora. Anche stupide e brutte. A trasformarle in bellezze ed a farle disperare ci penso io!»²³. Al centro della sua ispirazione sono, dunque, le donne, al punto che gli uomini appaiono spesso quali complementi accessori, importanti, necessari, ma non il fondamento dell'impianto melodrammatico²⁴.

Giacomo Puccini è stato definito, fra i grandi operisti, come un delicato lettore ed interprete del mondo femminile, da altri come un sadico celato in guanti di seta. Questa seconda lettura della sua arte è giustificata dalla fine terribile che attende molte delle sue protagoniste: morte via via per tisi, per sete e per consunzione, addirittura suicide e, comunque, infelici e disperate. Il suo *corpus* di opere è stato costantemente patologizzato, letto e riletto, sottolineando la presenza di nove vittime femminili e cinque maschili in dodici opere²⁵, che gli valsero la fama di com-

las Opera, Puccini, Feminist, in <https://playbill.com/article/dallas-opera-giacomo-puccini-feminist>, consultato il 16/05/2025.

²² «Osservate le donne di Wagner e di Verdi: drappeggiate di orpelli, inghirlandate di fiori finti non sono umane. Si avanzano sul palcoscenico brandendo pugnali e fiale di veleno; complicano invece di semplificare la storia delle passioni amorose. Non sono Dee se non nell'intendimento mitologico della parola, non sono angeli o demoni, non sono soprattutto donne. La loro tragedia d'amore rassomiglia alle loro ghirlande, alle stelle di cartone che hanno infisse sulla fronte. Artificiale»: A. SARTI, *Puccini e le donne*, cit., 12-13.

²³ *Ibid.*

²⁴ S. CORSE, *The role of women in Puccini's Operas*, in *Opera Quarterly*, 1, 93-106.

²⁵ Tra le vittime maschili, due – Roberto de *Le Villi* e Scarpia di *Tosca* – sono assassinati dalle donne che hanno maltrattato; Luigi (*Il tabarro*) viene strangolato dal marito vendicativo della sua amante; Edgar (*Edgar*) muore eroicamente in battaglia fuori scena; e Cavaradossi (*Tosca*) viene giustiziato dal plotone di esecuzione. Il suicidio è il mezzo più usato dalle donne di Puccini: Tosca e Cio-Cio-San, Suor Angelica e Liù di *Turandot*. L'infermità fisica

positore particolarmente spietato nei confronti dei personaggi femminili²⁶. Ne era fermamente convinto il suo biografo, il musicologo britannico di origine austriaca Mosco Carner, tanto che arrivò persino ad accusarlo di punire le eroine ricavandone un “piacere palesemente sadomasochista”. È innegabile che Puccini – scrive ancora Carner – «amasse infliggere torture e sofferenze alle proprie eroine. Come possiamo spiegare la puntuale sovrapposizione di amore appassionato e impulso sadico verso le donne che caratterizza i suoi lavori?»²⁷. Se la morte femminile era un espediente diffuso nell’opera italiana a cavaliere tra Otto e Novecento, la drammaticità della tecnica musicale usata da Puccini è sicuramente l’elemento che più di tutti gli è valso l’accusa di crogiolarsi nella morte delle sue donne²⁸. L’analisi della serie di morti operistiche del maestro lucchese, ad esempio, rivela una significativa differenziazione tra i ruoli musicali dei personaggi maschili e di quelli femminili destinati a morire in scena. I momenti finali dei primi sono rapidi, contenuti, brutalmente al punto giusto. La brevità musicale delle morti maschili è soprattutto un sintomo della loro mancanza di *appeal* emotivo – ma anche della presunta mancanza di carica erotica per il pubblico di fine secolo – rispetto agli sfortunati destini delle loro controparti femminili, le cui scene di morte sono quasi estaticamente prolungate²⁹. Si pensi alla melodrammatica e consapevolmente

uccide sia Mimì, l’eroina tubercolotica de *La bohème*, sia Manon Lescaut, che crolla esausta nel deserto. Ma anche gli intrecci romantici si rivelano fatali: ne *Le Villi*, Anna muore, non vista, di crepacuore e Fidelia di *Edgar* viene pugnalata dalla sua rivale Tigrana.

²⁶ Solo in *La fanciulla del West* e nelle due opere più tarde, *La rondine* e *Gianni Schicchi*, tutti i protagonisti sopravvivono quando cala il sipario.

²⁷ Per interpretare quella che percepiva come una costante nel repertorio pucciniano, Carner ricorre alla psicanalisi freudiana e, in particolare, a quella che il biografo chiama “schiavitù irrisolta nei confronti dell’immagine materna”. A suo avviso, le scelte artistiche del compositore sarebbero state motivate da una concezione dei personaggi femminili come “rivali della figura materna idealizzata” e, a proposito dell’impatto di questo sui personaggi operistici di Puccini, il critico scrive che «nei tenori è l’amante romantico, nei baritoni è l’assassino delle sue eroine». M. CARNER, *Puccini*, cit., 306.

²⁸ La vena melodica, le passioni tempestose vissute dai suoi personaggi, l’immediata presa sulle corde più sensibili dell’animo hanno contribuito ad additare Puccini come compositore manipolatorio dei sentimenti. «È una musica talmente dolce e suggestiva che mi abbraccia, mi commuove, mi soggioga e mi conquide senza che io ne sappia il perché» scrive don Pietro Panichelli (P. PANICHELLI, *Il «pretino» di Giacomo Puccini racconta ...*, Pisa 1940, 27).

²⁹ Per una più accurata analisi si rinvia a F. WILLSON, *Gender Politics in Puccini’s Opera*, in *Puccini in Context*, (ed. A. Wilson), Cambridge 2023, 198-199.

teatrale morte di Tosca o, ancora, all'aria di Manon "Sola, perduta, abbandonata", evidenziata da Alexandra Wilson:

begins in an austere, sparing fashion, symptomatic of the heroine's exhaustion, before building to an impassioned lyrical and orchestral outpouring as her desperate agitation grows. We are in the desert with Manon at that moment, completely transfixed by and believing in her plight» e chiude con l'interrogativo – che si pone anche il pubblico – se «siamo di fronte all'esternazione di una fantasia sadica o semplicemente a un colpo di genio artistico»³⁰.

Non è un caso, infatti, che la stessa morte di Mimì in *La bohème*, sebbene meno prorompente di altre morti – ad esempio Tosca, Manon, Cio-Cio-San o Angelica –, è stata descritta da Puccini in una lettera a Giulio Ricordi come «il vero senso dell'atto IV»³¹.

Le donne di Puccini sono tante e sono di tutte le estrazioni sociali: la sartina, la geisha, la cortigiana, la cortigiana pentita, la cantante, la suora, la titolare di un bar, la figlia dell'Imperatore. Le ragazze di "dubbia virtù" formano la maggioranza: Manon, Mimì, Musetta, Butterfly e Magda (in *La Rondine*). C'è Liu, una schiava, e quindi una creatura inferiore. Quanto a Tosca, è una cantante celebre, ma la sua immoralità risiede nella sua libera associazione con Cavaradossi; e, per di più, è un'artista, e quindi sospetta di immoralità agli occhi della morale borghese convenzionale. E c'è Minnie, un angelo puro che tuttavia si associa alla marmaglia di un campo di cercatori d'oro nel selvaggio West e che ne condivide in parte le bassezze. Giorgetta, ancora, che proviene da un malfrequentato sobborgo parigino, è un'adultera, e la suora Angelica, sebbene di nascita elevata, disonora il nome della sua famiglia con un figlio illegittimo³².

I personaggi più significativi, tuttavia, secondo Carner, sono le sue donne squisitamente sofferenti:

È proprio a causa della loro posizione degradata [rispetto alla madre] che è stato in grado di innamorarsi delle sue eroine, di mo-

³⁰ A. WILSON, *The Puccini Problem: Opera, Nationalism and Modernity*, New York, 2006, qui citata in Calibano online (<https://www.operaroma.it/calibano/sezione/il-calibano-online/>, ultima visita 16/05/2025).

³¹ G. ADAMI, *Lettere di Giacomo Puccini*, 1974, 106, lettera a G. Ricordi di ottobre 1895.

³² Una lettura molto interessante e trasversale delle donne di Puccini, che vengono divise in tre distinte categorie (l'eroina sentimentale, l'eroina fatale, e l'eroina moderna), si trova in P.L. DUCA, *The emancipation of Feminine Roles in Puccini's creation*, in *Bulletin of the Transilvania*, 13, 2020, 75-84.

strare un'empatia così straordinaria nei loro confronti e di raggiungere un'identificazione così completa con le loro personalità³³.

Per loro, Puccini ha scritto la sua musica più ispirata, poetica e toccante, musica in cui la sua potenza creativa – impiego questo sostantivo deliberatamente – è percepita come al suo massimo splendore. E, come se volesse compensarle della loro indegnità morale e sociale, le investe dei tratti più affettuosi e accattivanti. Sono gentili, tenere, dolci, e amano fino al sacrificio di sé. Sono quelle figure 'luminose e piacevoli', quel «qualcosa di bello, attraente e grazioso» di cui scriveva all'amico Giuseppe Adami³⁴. Le ha circondate con l'aureola dell'amore romantico, senza il minimo accenno di lascivia. Si può addirittura parlare di un'aura di castità che circonda le sue piccole eroine, ed è significativo che in *Tosca* Puccini abbia attenuato molto il testo che Sardou aveva attribuito a Scarpia nella scena del ricatto sessuale.

Questa nozione biografica dell'intima 'identificazione' del compositore con le sue eroine liriche, descritta da Carner, è cruciale per comprendere i discorsi sul genere attorno alle opere pucciniane, poiché quello che emergerebbe chiaramente dalla valutazione del biografo, secondo Willson, è un'immagine di Puccini in qualche modo simile a quella di una donna. Oltre a descrivere il suo soggetto come «una personalità scissa e nevrotica, per molti versi femminile», Carner traccia un paragone esplicito tra la "mascolinità elementare" e il "grido di battaglia" della musica di Verdi e il sensuale "richiamo all'accoppiamento" di

³³ M. CARNER, *Puccini*, cit., 303.

³⁴ G. ADAMI, *Giacomo Puccini. Epistolario*, cit., 148. Nato a Verona il 4 febbraio 1878 Giuseppe Adami si laureò in giurisprudenza a Padova, ma si dedicò principalmente all'attività di scrittore, autore di opere teatrali e critico musicale. Tra i numerosi libretti d'opera di Giacomo Puccini, oltre a *La Rondine* (1917), scrisse anche *Il Tabarro* (1918) e, in collaborazione con Renato Simoni la *Turandot* (1926). Pubblicò parte dell'epistolario (1928) del musicista lucchese, a cui fu legato da profonda amicizia, purgandolo di quelle parti che avrebbero potuto sbiadire l'immagine del grande compositore, e ne scrisse una biografia (1935) che divenne *Il romanzo della vita di Giacomo Puccini*, Milano-Roma 1942. Non è un caso che l'episodio di Doria Manfredi, la tragedia della ragazza di casa che si uccise, travolta nelle spire della gelosia di Elvira Puccini, sia stato escluso da queste pagine. Altrettanto il discreto Adami ha inteso fare con tutto quanto attiene al lato erotico della vita del Maestro lucchese. Su Adami sono scarsissime e quasi sempre generiche le notizie bibliografiche. Si vedano, in particolare, alcuni ricordi dell'amico Renato Simoni (R. SIMONI, *Giuseppe Adami [necrologio]*, in *Il Dramma* 1946 (23-24), 45-46; ID., *Trent'anni di cronaca drammatica*; Torino 1955) e N. BORSELLINO, *Adami, Giuseppe*, in *Dizionario biografico degli Italiani (DBI)*, Roma 1960, *ad vocem*.

quella di Puccini. Laddove la musica di Verdi era vigorosa e terrena, quella di Puccini gli pareva semplicemente ipersessuata³⁵. Non era una novità. Il compositore toscano era già stato tacciato per la presunta effeminatezza delle sue opere, in particolare nel saggio di Fausto Torrefranca *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, che lo aveva definito «il vero musicista femminile»³⁶. Per Alexandra Wilson, Torrefranca vedeva Puccini come

emblematic of the most effete and decadent tendencies of the fin de siècle; and as various scholars have made clear, such accusations speak volumes about broader anxieties in Italian culture (and around Europe, for that matter) at the dawn of the twentieth century – in particular about the nature of masculinity and shifting attitudes to gender roles in response to emerging notions of the so-called ‘nuova donna’³⁷.

Solo a uno sguardo distratto le donne di Puccini appaiono come figure soccombenti. In realtà sono quasi sempre loro a condurre fino alle estreme conseguenze i loro gesti. Lo fa Manon, lo ribadisce Tosca, lo urla Madame Butterfly. Sono donne che si autodeterminano fino a scegliere di porre fine alla propria vita.

Nelle prime sei opere (*Edgar*, *Le Villi*, *Manon Lescaut*, *Bohème*, *Tosca* e *Madama Butterfly*), le protagoniste di Puccini muoiono. Almeno fino al 1904 con *Butterfly*, tutte le protagoniste o si suicidano o muoiono di morte naturale, oppure è una donna che uccide un'altra donna: avviene in *Edgar*, dove la zingara Tigrana pugnala l'incolpevole Fidelia. Nessuna delle protagoniste muore per mano di un uomo.

Puccini cessò di uccidere metaforicamente le sue donne probabilmente in occasione di un episodio biografico che lo segnò in maniera piuttosto violenta. Nel 1909, mentre sta scrivendo la *Fanciulla del West*, Doria Manfredi, domestica di famiglia, venne accusata dalla signora Elvira Bonturi, moglie di Puccini³⁸, di essere l'amante di lui, e Doria per la vergogna si uccise³⁹. Minnie,

³⁵ Sul punto cfr. H.M. GREENWALD, *Verdi's Patriarch and Puccini's Matriarch: "Through the Looking-Glass and What Puccini found there"*, in *19th-Century Music*, 17(3), 220-236.

³⁶ F. TORREFRANCA, *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, Torino 1912, 5-6.

³⁷ A. WILSON, *The Puccini Problem: Opera, Nationalism, and Modernity*, Cambridge, 2009, 126, citato in F. WILLSON, *Gender politics in Puccini's Operas*, cit., 201.

³⁸ G. RUGARLI, *La divina Elvira: l'ideale femminile nella vita e nell'opera di Giacomo Puccini*, Venezia 1999.

³⁹ Doria morì suicida il 29 gennaio 1909. Cacciata dalla villa e provata da

protagonista della Fanciulla dell'West, è la prima donna di Puccini a sopravvivere.

3. *Magda e La Rondine*

Nel melodramma pucciniano le donne in amore operano entro un sistema patriarcale, sia pure nella versione borghese otto-novecentesca. Nei codici penali e in quelli civili, a prescindere dalla agonizzante autorizzazione maritale, una buona parte dei privilegi maschili era venuta meno, ma se dalle leggi dell'onore codificato scendiamo sul terreno delle leggi dell'onore tradizionali/consuetudinarie, se cioè scendiamo al diritto vivente (*lebendes Recht*) secondo la formula coniata dall'austriaco sociologo del diritto Eugen Ehrlich⁴⁰, il quadro si presenta in tutt'altra maniera, fra doppia morale e maschilismo, fra paternalismo e brutale affermazione di genere⁴¹.

Il *case study* su cui intendo soffermarmi, *La Rondine*, nella vulgata viene solitamente relegata fra le "opere minori" di Giacomo Puccini, e non è certo mia intenzione discutere della sua valutazione estetica, per la quale non possiedo le competenze⁴². Si tratta, però, di un pezzo molto interessante in relazione all'oggetto del mio contributo, proponendone scorci suggestivi⁴³.

Anzitutto il libretto de *La Rondine* fu il primo redatto da Giuseppe Adami per un'opera pucciniana⁴⁴. Come scrisse lo

insulti intollerabili, la ragazza non si difese mai benché l'autopsia testimoniassero che era illibata. È probabile, secondo Carner, che il carattere di Doria, la sua sofferenza e il suo ultimo atto siano stati in fondo alla mente di Puccini quando fece i ritratti della suora in *Suor Angelica* e della piccola schiava Liù in *Turandot*, due eroine così genuinamente pucciniane con cui sembra che abbia voluto rendere omaggio alla memoria di un'anima gentile. La tragica vicenda è stata ricostruita anche in *Puccini e la fanciulla*, film del 2008 diretto da Paolo Benvenuti.

⁴⁰ E. EHRLICH, *Grundlegung der Soziologie des Rechts*, München und Leipzig 1913.

⁴¹ Si pensi, ad esempio, al reato di adulterio e al differente trattamento sanzionatorio a seconda che la fattispecie criminosa fosse imputabile al marito o alla moglie.

⁴² Un pessimo giudizio su *La rondine*, giudicata una "frivola commedia", lo dà Gino Monaldi (G. MONALDI, *Giacomo Puccini e la sua opera*, Roma 1924, 81-82).

⁴³ *La Rondine*, Commedia lirica in tre atti di Giuseppe Adami, Musica di Giacomo Puccini, Milano 1917.

⁴⁴ *La Rondine* fu anche la prima e unica opera teatrale di Puccini a non essere pubblicata da Ricordi, bensì da Sonzogno.

stesso Puccini in una lettera del 1923: «Adamino conosce meglio di tutti al mondo il suo Giacomo Puccini»⁴⁵. Si conobbero nel 1912, e il sodalizio permea di sé gli ultimi anni di vita del compositore. Non a caso del veronese Giuseppe Adami – laureato in giurisprudenza a Padova, giornalista, scrittore – resta un ricco e vivace epistolario con Puccini, e due volumi biografici sul musicista. Ne emerge un profilo del compositore estremamente complesso, che richiede, proprio per intendere la complessità della sua arte, un'attenta meditazione⁴⁶.

La genesi de *La Rondine*, opera concepita sotto una cattiva stella, fu travagliata, ma basteranno in questa sede alcuni, pochi cenni. Quando Giacomo Puccini, cedendo alle insistenze dei due direttori del Karlstheater di Vienna, Berté ed Eisenschutz, dietro il lauto compenso di 200.000 corone, sembrò deciso a scrivere per la prima volta un'operetta alla Lehár, coi numeri intercalati a dialoghi parlati, probabilmente già presagiva che l'operetta non l'avrebbe mai scritta⁴⁷.

Nel 1914 la prima trama di libretto gli fu presentata dagli editori viennesi, ed egli la rifiutò *in toto*, ritenendola «cosa povera e pietosa»⁴⁸. I referenti austriaci, Alfred Maria Willner e Heinz Rei-

⁴⁵ G. ADAMI, *Giacomo Puccini. Epistolario*, cit., 209 (lettera di Giacomo Puccini a Giuseppe Adami, datata 12 settembre 1923).

⁴⁶ Poco generose e non condivisibili le parole di Sartori su Giuseppe Adami: «Era il librettista meno adatto per Puccini, e soprattutto quello che Puccini meno avrebbe dovuto incontrare proprio in questo periodo. Buono, fedele, mite, affezionato, Adami avrebbe potuto servire al compositore solamente nel periodo della sua trionfante energia. Con il suo debole carattere non arrecava invece nessun conforto all'uomo sconsolato che egli incontrava in ritardo, non aveva nessun suggerimento utile da dargli per la sua produzione, non avrebbe mai osato contrastarlo, risvegliando in lui una di quelle felici reazioni dalle quali qualche volta era nata una buona opera. Era un compagno col quale Puccini poteva piangere insieme e compiangersi. Avrebbe avuto bisogno proprio del contrario» (C. SARTORI, *Puccini*, Roma 1961, 301).

⁴⁷ Fece inserire, infatti, nel contratto con gli editori viennesi, firmato in un momento di ribellione, d'amarezza e di ripicca nei confronti dei Ricordi, che l'operetta sarebbe stata ceduta esclusivamente per Vienna e il Sud-America. Tutto il resto del mondo escluso. La partitura fu completata nell'aprile 1916, dopo l'entrata in guerra dell'Italia contro l'Austria. Per questo motivo, essendosi resa impossibile la prevista rappresentazione a Vienna, l'opera è andata in scena al Théâtre du Casino (o de l'Opéra) di Monte Carlo il 27 marzo 1917, in pieno conflitto mondiale, e fu un successo trionfale. Diretta da Gino Marinuzzi, fu interpretata da Gilda Dalla Rizza, Tito Schipa e Ines Maria Ferraris nei ruoli principali.

⁴⁸ G. ADAMI, *Puccini con 18 illustrazioni*, Milano 1935, 131. «Se tutto tramontasse sarei felice. Già io l'operetta non mi sento di scriverla. Zitti loro,

chert, prepararono allora una diversa bozza che fosse più vicina all'estro del musicista. Il titolo era *La Rondine*. La trama, che ricordava in qualche modo *La Traviata*, era incentrata su una donna di nascita aristocratica ma di dubbia reputazione – la “rondine” del titolo –, che, dopo un breve volo nel mondo del vero amore e del romanticismo con un ragazzo povero, ritornava al suo nido dorato come “mantenuta” di un ricco banchiere parigino.

L'idea di massima non riuscì sgradita a Puccini⁴⁹, che iniziò a parlarne con Adami, incaricato di redigere la versione italiana del libretto secondo i canoni dell'operetta, in prosa e versi: «Caro Adamino, siamo in trappola! Il soggetto non è brutto...O Dio, non vi dico nemmeno che sia bello. Ma un fondo abbastanza simpatico c'è. [...] Però è da ristudiare, da rifare, da risollevare. E questo è affar vostro, tocca a voi»⁵⁰.

Sebbene lo scoppio della guerra, all'inizio, lo avesse «assolutamente stordito», rendendolo «incapace di lavorare ancora», a metà settembre si era sufficientemente ripreso per scrivere a Sybil Seligman che «*La Rondine* è il titolo della piccola opera, che sarà terminata in primavera; un'opera sentimentale, leggera con tocchi di commedia, ma gradevole, limpida, facile da cantare, con poca musica di valzer, e melodie vivaci e accattivanti. Vedremo come andrà, è una specie di reazione alla musica ripugnante di oggi che, come hai detto così bene, è molto simile alla guerra!»⁵¹.

Quando, però, iniziò a passare dal dire al fare, manifestò ben presto una crescente avversione per l'intera impresa: anzitutto la sua insofferenza per il genere “Operetta”. Il dialogo parlato gli appariva una seria limitazione alla diffusione di sé stesso nella musica, mentre la trama non lo convinceva più. Già dalla terza settimana di novembre si sentiva «completamente scoraggiato», e scriveva ad Adami che «*La Rondine* è una solenne porcheria. Accidenti al momento viennese»⁵².

zitto io. E tutto come prima. Cerchiamo noi un bel soggettone per opera, noi due soli e tranquilli» scriveva all'amico Adami (Id., *Puccini con 18 illustrazioni*, cit., 132).

⁴⁹ Fin dai primissimi tempi Puccini non volle scrivere un'operetta e, parlando del nuovo progetto al consulente ed amico Angelo Eisner, lo definì «opera comica» (probabilmente nell'accezione francese, *comique*). Cfr. E. GARA, *Carteggi pucciniani*, Milano 1958, 415 (lettera n. 635, datata 6 novembre 1913).

⁵⁰ G. ADAMI, *Puccini*, Milano 1935, 133.

⁵¹ Lettera a Sybil del 14 settembre 1914. J. BUDDEN, *Puccini [Puccini. His Life and Works, 2002]*, trad. di Gabriella Biagi Ravenni, Roma 2005, 361.

⁵² Lettera all'Adami del 19 novembre 1914, in G. ADAMI, *Giacomo Puccini. Epistolario*, cit., 123.

È a questo punto che divenne decisivo, per la prima volta, il rapporto con Adami: *La Rondine* fu senza dubbio il momento in cui la collaborazione fra i due si rafforza. Adami abolì il dialogo parlato, sostituendolo con versi lirici, e apportò varie modifiche alla trama e ai personaggi, redigendo un libretto di taglio quasi operistico, che incontrò le aspettative di Puccini e degli stessi registi viennesi, felicissimi all'idea di ottenere un'opera completa.

E tuttavia, fra Puccini e Adami furono missive su missive, per effettuare modifiche su modifiche, che sfociarono nella redazione finale del 1916⁵³. Adami probabilmente esagerò quando scrisse in seguito che mai il suo lavoro era stato «più estenuante, più preoccupante, più arduo, più esasperante, più difficile e più desolante»⁵⁴ di quello per il libretto de *La Rondine*. Disse infatti di aver abbozzato non meno di sedici atti prima che nascessero i tre atti soddisfacenti per il compositore⁵⁵.

Bella ed elegante, Magda de Civry, la rondine, è una protagonista della vita mondana della Parigi del Secondo Impero e ha un ricco protettore, il banchiere Rambaldo. Una sera conosce Ruggero Lastouc, giovane aristocratico di provincia, ed è subito amore. Magda, per il timore che la sua fama di donna frivola, una *grisette*, una mantenuta, allontani Ruggero, si finge ragazza seria, sia pure di umili origini. Abbandona il lusso dei salotti parigini e si rifugia con l'amato in un angolo remoto della Costa Azzurra. Ma quando Ruggero ottiene dalla famiglia il permesso di sposarla, Magda non ha il coraggio di ingannarlo e gli rivela la verità sul proprio passato. Ruggero si rende conto solo alla fine che Magda non è una "violetta precoce", come a lei si riferisce un po' cinicamente il libretto). Egli continuerebbe ad amarla, ma Magda lo lascia, pur soffrendone, e torna alla vita di prima, mantenuta dal banchiere Rambaldo.

Complice o vittima che sia del proprio destino, Magda è un personaggio singolare nella galleria delle donne di Puccini, anche perché la sua vicenda riflette in forma metaforica il punto di vista dell'autore. La sua rinuncia all'amore eterno è anche rifiuto della morte che inevitabilmente tocca alle eroine precedenti, con l'u-

⁵³ «Dunque ho letto e ponderato l'atto. È povero – questo è il grande difetto. È povero d'insieme ed è troppo commedia. [...] così come è, mi dispiace di dirvelo, non va. La fine deve essere più precipitata, dopo la scena violenta della lettera (non telegramma) perché i telegrammi oltre essere troppo poco musicali sono letti all'ufficio, e cose gravi così non si telegrafano»: Lettera all'Adami del 18 novembre 1914, in G. ADAMI, *Giacomo Puccini. Epistolario*, cit., 119.

⁵⁴ M. CARNER, *Giacomo Puccini. Biografia critica*, cit., 287.

⁵⁵ *Ibidem*.

nica eccezione di Minnie, ed esprime la volontà del compositore stesso che, lasciandosi alle spalle il mondo dei buoni sentimenti, ha adottato nuove strategie narrative, lungo il percorso di un rinnovamento della propria poetica⁵⁶.

La partitura della Rondine testimonia anche un atteggiamento disincantato, costellata com'è di riferimenti ironici e satirici; si pensi al richiamo della figura di d'Annunzio, quale emerge nei tratti del poeta Prunier. Come è noto, a più riprese venne progettata, già nel 1906, da Puccini e D'Annunzio la realizzazione di un'opera insieme, che si presentasse con stile rinnovato rispetto alla tipologia corrente⁵⁷:

Persisto per avere da te ciò che cerco e che mi manca. Tu forse conosci poco la natura mia ipersensibile sotto una scorza d'omaccione [...]. Non grande costruzione: trovami 2 o 3 (meglio) atti vari, teatrali e animati da tutte le corde sensibili – piccoli atti – di dolci e piccole cose e persone... [...], metti in azione quanti personaggi vuoi, fa agire pure 3, 4 donne. È così bella la voce di donna in piccola schiera; metti dei bimbi, dei fiori, dei dolori e degli amori⁵⁸.

Non a caso in una sua lettera a D'Annunzio, Puccini scriveva: «Ora sai quello che mi ci vuole: amore-dolore. Grande dolore in piccole anime»⁵⁹.

Anche Magda, come un po' tutte le protagoniste delle opere pucciniane, appare, dunque, eticamente “macchiata”, e quindi socialmente emarginata, costretta a vivere in ambienti equivoci: l'appartamento pagato dall'amante, i locali notturni, frequentati da donne a lei simili e da amici, certo di rango e cultura diverse – dallo studente al magnate e al poeta – ma tutti libertini, che spregiano l'amore sentimentale imperversante – come una moda onerosa – sui palcoscenici e nei melodrammi. L'eccezione è Ruggero – figura peraltro drammaturgicamente sbiadita – e di lui ella si innamora di un amore spirituale e profano. Con lui va a convivere e vive un rapporto di coppia fino a che si tratterà di compiere un “salto di qualità”, cioè di sposarsi legalmente. Per questo è necessario però – ai sensi degli artt. 148-149 del *code*

⁵⁶ M. GIRARDI, «E il passato sembrami dileguar»..., in *La Fenice prima dell'Opera 2008*, Venezia, 8.

⁵⁷ G. ADAMI, *Puccini*, Milano 1935, 149-157. A. SIMEONE, *Gabriele D'Annunzio, Giacomo Puccini, Il carteggio recuperato (1894-1922)*, Lanciano 2009.

⁵⁸ E. GARA, *Carteggi pucciniani*, cit., 401 (lettera n. 601 del 27 agosto 1912).

⁵⁹ F. CESARI, M. GIUGGIOLI (a cura di), *Epistolario di Giacomo Puccini*, Firenze 2022.

civil napoleonico – richiedere il consenso dei genitori con la procedura degli “atti rispettosi”:

148. Il figlio che non è giunto all’età di venticinque anni compiuti, la figlia che non ha compiuto gli anni ventuno, non possono contrarre matrimonio senza il consenso del padre e della madre: in caso che siano discordi, il consenso del padre è sufficiente.

149. Se uno dei genitori è morto, o se trovasi nell’impossibilità di manifestare la propria volontà, basta il consenso dell’altro⁶⁰.

Certo, la disciplina degli atti rispettosi permette al figlio di sposarsi egualmente – una volta portata a termine la relativa procedura – anche a dispetto dei genitori renitenti, ma non sempre *quod licet honestum est*. Nella prassi delle leggi patriarcali la “richiesta del permesso genitoriale” si trasmuta in un vero e proprio obbligo. Ruggero sposerebbe comunque Magda, al di là del suo passato lussurioso, e pure Magda è consapevole della propria condizione e di come l’ambiente sociale – sia pure in un angolo idilliaco e isolato della Costa Azzurra – condannerebbe fatalmente l’eventuale matrimonio all’emarginazione sociale. Assai significativo è il testo della lettera di “permesso” della madre⁶¹:

Figliuolo, tu mi dici
che una dolce creatura
ha toccato il tuo cuore...
Essa sia benedetta
SE la manda il Signore [...]
SE tu sai ch’essa è buona, mite, pura,
che ha tutte le virtù, sia benedetta![...]
Donale il bacio mio!⁶²

Una lettera garbata, elegante, ma che accompagna i complimenti di rito con una selva di riserve. È lieta che il figlio si sposi, ma “a patto che...”, “posto che...” la prescelta sia adorna di tutte le qualità della buona moglie secondo le leggi non scritte del patriarcato: una donna di puri sentimenti, ma ancor più di sani

⁶⁰ Cfr. M. CAVINA, *Il padre spodestato*, Roma-Bari 2007, 97-112; Id., *Il potere del padre, I, Configurazioni e ‘ius corrigendi’: lineamenti essenziali nella cultura giuridica preunitaria (1804-1859)*, Milano 1995, *passim*. Nella vasta bibliografia cfr. F. BERNARD, *Étude historique, juridique et critique sur le consentement des ascendants au mariage*, Paris, 1899; P. PETOT, *La famille*, a cura di C. Bontems, Paris 1992.

⁶¹ La lettera materna rappresenta una novità, in cui Adami e Puccini scelgono di staccarsi radicalmente dalla tradizione. Cfr. D. GOLDIN FOLENA, *La rondine: un libretto inutile?*, in *La Fenice prima dell’Opera* 2008, 42.

⁶² *La rondine. Programma di sala*, Milano 2024, p. 121.

costumi, con un candore virginalo che Magda è ben lungi dal possedere. Soltanto l'ingenuo – se non sciocco – Ruggero pensa che la lettera materna esprima una totale accettazione parentale. Magda, ben più realista e consapevole, avverte la “disonestà” di quanto stanno portando a termine. Non basta il gracile riparo di una positiva risposta parentale ad un atto rispettoso per il matrimonio con una donna, che lo stesso Ruggero non conosce fino in fondo. Magda gli racconta tutto di sé e del suo stile di vita. Ruggero – innamorato, ma ingenuamente sedotto, quantomeno secondo l'implicita visione che traspare dalla lettera della madre – la sposerebbe ugualmente⁶³. Magda si rifiuta e lo abbandona. Il sogno si spegne. Fine della storia d'amore. Senza drammi apparenti. Ma è proprio questa sua rinuncia, affatto spontanea, questo suo sacrificio impostole dalle leggi del patriarcato che, lasciando attonito Ruggero, conferisce a Magda una dimensione drammatica lontana da quella di un personaggio d'operetta. Ed è questa “emozione trattenuta” della fine del terzo atto, assieme alla leggerezza e all'allegria dell'intera opera, a fare de *La rondine* uno spettacolo affascinante quanto le opere più note del grande maestro⁶⁴; e pure ampiamente sottovalutata, forse per gli anni in cui uscì, anni di guerra, di patriottismo e di sangue, nei quali una delicata e musicale vicenda liberty non poteva appassionare il pubblico, da ben altro ossessionato, fra Monte Nero, Caporetto e il Piave.

A differenza di molte altre opere pucciniane, non muore né si uccide la fragile eroina, che non intende far fronte alla pubbli-

⁶³ «Sono proprio scoraggiato! Quel terz'atto mi fa soffrire orribilmente al punto che forse *La Rondine* rimarrà coi suoi due atti e postumi. Non va, non mi persuade la sua finalità d'origine. Dove ha trovato Magda, forse in un monastero? E allora questo suo grande amore crolla in un attimo quando ha saputo chi è? Chi vede e ascolta questo dramma non ne rimane convinto e trova la fine quasi illogica, infine non persuade. E quando il pubblico non è persuaso non c'è Cristi che l'opera abbia successo! Io dispero veramente. Anche il 2° atto è poco vivo. Tutta quell'accolta di spensierati non dicono che poco e non si arriva mai ad una follia che è la base di queste serate o nottate in ambienti parigini. Ma il 3° così com'è è cosa inutile, morta. Solito duetto e fine brutale senza persuadere. Che si fa? Come se n' esce?»: missiva indirizzata ad Adami il 19 novembre 1914 (G. ADAMI, *Giacomo Puccini. Epistolario*, cit., 121).

⁶⁴ Che il terzo atto fosse il più importante per la buona riuscita dell'opera lo dice a chiare lettere Puccini, in una missiva indirizzata al solito Adami: «Forza, forza, avanti! Io, quanto più ci penso, lo trovo veramente interessante e pieno di piccoli fascino. Mi raccomando il 3° atto: deve riuscire grande, avvincente, commovente. Deve essere il chiodo teatrale dove tutte le forze toniche abbiano sfogo». G. ADAMI, *Giacomo Puccini. Epistolario*, cit., 119.

ca opinione in nome di quello strano amore sentimentale, con il quale non a caso si apre l'Opera, nel segno del cinismo edonista del poeta Prunier, che ne discetta con sarcasmo. Ma è mera apparenza la sostanziale diversità dai finali cruenti, usuali nelle precedenti opere di Puccini. Il risultato è lo stesso. Magda paga il conto, amaro e duro quanto la morte, della propria dissolutezza⁶⁵.

Non bastano le leggi formali dell'onore normato nel codice civile, cioè quegli atti rispettosi, con i quali il figlio, per potersi sposare, deve comunque richiedere il permesso genitoriale, pur non ostativo. Vivere sulle fondamenta di un atto lecito, ma "disonesto": Magda sente di non poterlo accettare. Non tanto o non solo – come la critica dell'opera ha normalmente sottolineato – per il bene di Ruggero, bensì anzitutto per il suo proprio bene, consapevole della propria condizione di donna moralmente discriminata, che l'opinione comune considererebbe indegna di un matrimonio con un giovane onesto, di buoni natali, in una parola: con un giovane della "buona" società.

In un contesto di tal genere, fra leggi positive e leggi tradizionali, resta potente – anzi prepotente – la doppia morale ovvero, forse più correttamente, la doppia legge: quella dei codici e quella del patriarcato.

⁶⁵ La conclusione della Rondine non dovette mai soddisfare del tutto Puccini, se negli anni successivi sentì più volte la necessità di intervenire sul finale. Dopo la première e la prima italiana a Bologna del 5 giugno 1917, il compositore elaborò una seconda versione, rappresentata a Palermo e successivamente a Vienna nel 1920. Questa seconda versione è caratterizzata da cambiamenti significativi soprattutto nell'epilogo: istigata dalle esortazioni di Prunier, Magda decide di partire improvvisamente senza congedarsi da Ruggero. È stata elaborata anche una terza versione, mai rappresentata all'epoca, che modifica radicalmente la conclusione e riporta entro la cornice morale di fine Ottocento il volo repentino e sofferto della protagonista: Ruggero, informato da un biglietto anonimo del passato equivoco di Magda, ripudia e abbandona l'amata, indegna dei suoi sentimenti. Cfr. M.G. MIGGIANI, *La rondine, in breve*, in *La Fenice prima dell'Opera 2008*, 101. Sulle tre versioni dell'opera si vedano A. MANDELLI, *Il caso «La Rondine»*, in *Rassegna musicale Curci*, XXIV/1, marzo 1971, 12-20; ID., *Meno sentimento e più denari, sei pagine per «La rondine»*, in *Rassegna Musicale Curci*, XXVIII, n. 1, aprile 1975, 15-21 (rist. in versione ampliata *«Le rondini sono tre, l'enigma è uno»*, ovvero: *le versioni e i «casi» della «Rondine»*, in *La rondine, Venezia, Teatro La Fenice*, 1983, 418-427); ID., *Non solo valzer: tango, fox, ragtime, meno sentimento e più denari dalla terza «Rondine»*, in *La rondine, Torino, Teatro Regio*, 1994, 102-120; più recentemente D. SCHICKLING, *Giacomo Puccini. Catalogue of the Works*, Kassel, 2003.