

RIVISTA DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI

ATENEIO VENETO

ESTRATTO

anno CXCVIII, terza serie, 10/II (2011)



ATTI E MEMORIE DELL'ATENEIO VENETO

Andrea Pelizza

PRIME RAPPRESENTAZIONI DI OPERE PUCCINIANE A VENEZIA
NELLE CRONACHE DEI QUOTIDIANI LOCALI*

L'assetto cittadino tra Ottocento e Novecento

A un ventennio dall'unione di Venezia con il resto d'Italia, giunta dopo settant'anni scarsi di dominazione straniera, che non avevano consentito all'antica Serenissima, fatta eccezione per il breve periodo della rivoluzione del 1848-1849, di riassorbire il profondissimo trauma della perdita dello *status* di capitale, e, conseguentemente, di un ruolo centrale sulla scena internazionale, gli anni tra 1886 e 1926 furono cruciali per i successivi sviluppi della città. In tale stagione, nel corso della quale anche sulle scene lagunari furono rappresentate le opere di Giacomo Puccini¹, il dibattito pubblico e l'azione dei gruppi politici e d'interessi furono molto vivaci, in una continua e accesa dialettica fra i c.d. «esteti» e i «novatori» circa il ruolo economico e istituzionale che Venezia dovesse e potesse rivestire nel contesto del nuovo stato italiano e della realtà regionale e internazionale. Il tessuto urbano conobbe profonde trasformazioni, nel malinteso tentativo di normalizzarne l'eccezionale aspetto e di renderlo più simile a quello di una moderna città di terraferma. Il desiderio di aumentare le capacità ricettive del

* Il presente contributo costituisce una rielaborazione dell'intervento tenuto dall'autore nell'ambito del convegno internazionale di studi *Giacomo Puccini nei Teatri del Mondo. Cronache dalla Stampa Periodica*, Lucca 11-13 dicembre 2008, i cui atti si prevedono di prossima uscita su «Actum Luce».

¹ Non è questa la sede per richiamare la cospicua bibliografia esistente sulla vita e l'opera di Giacomo Puccini. Ci si limita a rimandare, per un esauriente quadro critico generale, a MITCHELE GIRARDI, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 1995¹, 2000². Per un profilo bibliografico aggiornato, cfr. la pagina dedicata sul sito del Centro Studi Giacomo Puccini di Lucca: <http://www.puccini.it/index.php?id=213>. URL consultato il 19 febbraio 2012. Per informazioni sulle fonti documentarie relative a Puccini reperibili in Venezia, cfr. LEA CUFFARO, *Risultati della indagine sulle fonti documentarie effettuata dall'amministrazione archivistica*, in *Giacomo Puccini. L'uomo, il musicista, il panorama europeo*, atti del Convegno internazionale di studi su Giacomo Puccini nel 70° anniversario della morte (Lucca, 25-29 novembre 1994), a cura di Gabriella Biagi Ravenni e Carolyn Gianturco, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1997, pp. 317-327.

porto e di favorire l'insediarsi di attività industriali avviò un lungo processo, incerto e non privo di contraddizioni e storture, che raggiunse il suo apice nel secondo e terzo decennio del Novecento. Al censimento del 1869 gli abitanti di Venezia risultarono 133.037, mentre il rilevamento del 1921 ne registrò 159.272 nei tradizionali "sestieri" cittadini². Una città quindi ancora abbastanza popolata, per i parametri italiani del tempo, certo non una metropoli. La scena politica a cavallo tra i due secoli fu dominata dalla contrapposizione tra le forze progressiste e liberali di sinistra e quelle del blocco clericico-moderato, formatosi in città dopo che ne divenne patriarca il cardinale Giuseppe Sarto, il futuro papa Pio X. Le une, tra 1890 e 1895, diedero vita alla giunta del sindaco-poeta Riccardo Selvatico, il primo non di nomina regia, ma eletto dalla popolazione in virtù delle modifiche alla legge elettorale comunale e provinciale volute dal governo Crispi; le altre, nelle diverse formulazioni delle giunte presiedute da Filippo Grimani, il c.d. "sindaco d'oro", delinearono quell'alleanza fra cattolici intransigenti, possidenza liberale e conservatori che resse Venezia per 25 anni, fino al 1919. Il tutto in un quarto di secolo che vide l'arrivo del socialismo in laguna, l'apertura di una delle prime Camere del lavoro italiane, e, in campo imprenditoriale, la comparsa sulla scena dell'industriale Giuseppe Volpi e delle grandi società di capitali (SADE, Cellina, Società Veneta, ecc.). Nel contempo la vita culturale si animò, per citare solo l'evento di maggiore risonanza, con l'organizzazione, a partire dal 1895, della Biennale Internazionale d'Arte; per tacere dello sviluppo crescente del turismo e dell'affermarsi definitivo del Lido come stazione balneare di fama europea³. Il tribolato periodo del primo dopoguerra – caratterizzato, a Venezia come nel resto d'Italia, da accese contese sindacali e politiche e da ripetuti scontri di piazza –, il successivo avvento del fascismo e la conseguente modifica dell'ordinamento co-

² SERGIO BARIZZA, *Il comune di Venezia. 1806-1946. L'istituzione. Il territorio. Guida-inventario dell'archivio municipale*, Venezia, Comune di Venezia, 1987², pp. 134 e 177.

³ Per approfondimenti sull'epoca cfr. EMILIO FRANZINA, ERNESTO BRUNETTA, *La politica*, in *Venezia*, a cura di Emilio Franzina, Roma-Bari, Laterza, 1986, pp. 119-151; GIANNI RICCAMBONI, *Cent'anni di elezioni a Venezia*, in *Storia di Venezia. L'Ottocento e il Novecento*, a cura di Mario Isnenghi e Stuart Woolf, vol. 3, *Il Novecento*, a cura di Mario Isnenghi, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2002, pp. 1183-1254; MAURIZIO REBERSCHAK, *Gli uomini capitali: il "gruppo veneziano" (Volpi, Cini e gli altri)*, *ibid.*, pp. 1255-1312.

munale, comportante la sostituzione della figura del sindaco con quella del podestà di nomina governativa e l'abolizione delle elezioni amministrative, disegnarono nuovi scenari, destinati a mutare in profondità l'intero assetto cittadino.

La stampa veneziana e la critica musicale

È ben noto quali siano state la precocità, la diffusione e l'importanza della circolazione della stampa periodica a Venezia in epoca repubblicana⁴. La scomparsa di un'autonoma entità statale veneta, il ridimensionamento del ceto dirigente e la perdita del ruolo di grande capitale europea ebbero però pesanti ripercussioni sui giornali veneziani. Specialmente durante il lungo periodo della dominazione austriaca, la pesante censura preventiva gravò sulle testate superstiti, ridotte quasi al ruolo di notiziari ufficiali dell'azione di governo. L'unione del Veneto all'Italia, dopo il 1866, estese anche a quest'area la libertà di stampa vigente nel resto della penisola, pur nella larga discrezionalità d'interpretazione della legge lasciata all'autorità giudiziaria, e pose le premesse per la creazione e la diffusione dei quotidiani. L'acceso dibattito politico, la proposta di idee nuove, il sostegno e la difesa di determinati gruppi d'opinione trovarono sbocco nella fondazione di organi di stampa politica e d'informazione. Il giornale più antico e più autorevole ancora in attività era la storica «Gazzetta di Venezia», nata nel XVIII sec., espressione del moderatismo conservatore dei ceti abbienti, che stampava circa 10.000 copie negli anni successivi all'Unità. Sorsero poi il progressista «L'Adriatico», il clericale «La Difesa», e soprattutto, dal 1887, il democratico «Il Gazzettino», fondato da Gian Pietro Talamini con l'intento, riuscito, di raggiungere la vasta massa dei meno acculturati e di creare un organo d'informazione su scala davvero regionale. Esso raggiunse in effetti, in età giolittiana, le 150.000 copie, affermando così il suo primato⁵. Tutte le testate riportavano una più o meno estesa

⁴ *Giornali veneziani del Settecento*, a cura di Marino Berengo, Milano, Feltrinelli, 1962; MARIO INFELISE, *L'editoria veneziana nel '700*, Milano, Franco Angeli, 1989.

⁵ Per un ragguglio sull'attività dei giornali a Venezia nel periodo 1866-1925, cfr. VALERIO CASTRONOVO, *Giornali e correnti di opinione pubblica in Italia dopo l'Unità (1861-1887)*, Torino, CLUT, 1962, pp. 27, 40, 123-124, 174-175; SERGIO CELLA, *Profilo storico del giornalismo nelle Venezia*, Padova, Liviana, 1974, pp. 14-15, 34-35, 67; MARIO ISNENGLI, *La stampa*, in *Storia di Venezia. L'Ottocento e il Novecento*, pp. 1969-2000.

cronaca teatrale, nella quale si recensivano le rappresentazioni che si svolgevano a Venezia e in Italia⁶.

L'attività musicale

Il melodramma, come del resto la musica sacra e quella cameristico-sinfonica, avevano avuto per una lunghissima stagione nella Serenissima una sede privilegiata: nessun'altra città in Europa, infatti, poteva vantare un egual numero di teatri attivi contemporaneamente, per non tener conto dei conservatori, delle chiese e degli innumerevoli ambienti da concerto. L'attrazione esercitata sui maggiori musicisti di tutto il mondo era senza pari. Anche in questo caso, purtroppo, alla progressiva e drammatica crisi politica, economica, demografica e sociale che seguì la fine della Repubblica nel 1797, non poté mancare d'accompagnarsi il decrescere dell'importanza di Venezia come centro musicale, nonché la chiusura di molte sale. È vero che ancora durante la stagione napoleonica, e pure successivamente, si ebbero numerose prime rappresentazioni di opere di importanti compositori, quali Rossini (nel novembre 1810 fu messa in scena al teatro San Moisè *La cambiale di matrimonio*, debutto assoluto del Pesarese), Bellini, Donizetti, Meyerbeer, Mercadante e Verdi, ma nel quadro generale di una crescente e ineluttabile regressione verso la condizione teatrale di una qualsiasi provincia italiana; altre realtà si affermavano nel frattempo, *in primis* Milano. Nel corso del secolo XIX si assistette a un continuo estinguersi di antichi teatri; nel contempo, la profonda trasformazione che interessò la società veneziana comportò generalmente, per quelli superstiti, il passaggio della proprietà dalle nobili famiglie fondatrici a titolari borghesi o a società specializzate, ovvero il mutamento nella composizione delle società di palchettisti (conseguenza del collasso finanziario e della molto diminuita importanza del patriziato veneziano dopo la scomparsa della Repubblica). Tale processo ebbe una ricaduta anche in relazione ai generi ospitati, poiché, nella ricerca di un maggiore concorso di pubblico, s'impose più o meno dappertutto la convivenza tra il melodramma e la prosa e la presenza in cartellone di farse

⁶ Per la redazione del presente contributo ci si è avvalsi principalmente di «Gazzetta di Venezia», «Il Gazzettino», «L'Adriatico» e «La Difesa». Gli autori delle diverse cronache musicali e teatrali (riportate generalmente nella pagina locale o in quella culturale dei giornali), ove non espressamente citati nel testo, si ritengono anonimi, o identificati solo da sigle.

e scenari. La “democratizzazione” in atto ebbe il suo riflesso pure sull’architettura teatrale, e comportò in ogni sala, a cominciare da quella del San Giovanni Grisostomo, la trasformazione dell’ultimo ordine di palchi in loggione, più ampio, economico e adatto a ospitare il «minuto popolo».

Dopo il 1866 le scene conobbero una certa ripresa, sia nell’ambito della prosa, sia in quello musicale; soprattutto, si poté riaprire la Fenice, chiusa da ben sette anni, e se più rare furono le grandi *premières*, non mancarono i segni di una certa tendenza alla sperimentazione (nel 1883 vi fu rappresentata, per la prima volta in Italia, l’intera *Tetralogia* wagneriana). Nell’ultimo quarto del secolo, quando giunsero a Venezia i drammi di Puccini (ma, significativamente, nessuna *prima* assoluta del compositore), rimanevano ancora aperti, pur tra notevoli difficoltà gestionali e frequenti passaggi di proprietà, quattro teatri principali. Di questi, il *San Luca* o *San Salvador* (fondato nel 1622 e dal 1875 ribattezzato *Carlo Goldoni*) si dedicò in via progressivamente più esclusiva alla prosa; gli altri tre, invece, seguirono a ospitare stagioni d’opera. Il *San Giovanni Grisostomo* (già *Grimani*, sorto nel 1678, dal 1835 denominato *Malibran*), era considerato «il più popolare dei teatri veneziani»; rinnovato nel 1886 in «stile egiziano», poteva contenere all’incirca 2500 persone, e sulle sue scene si rappresentarono in quegli anni opere liriche, ma anche molte operette e molta prosa, sino alla degradazione degli incontri di pugilato e degli spettacoli equestri. Il *San Benedetto* (1755), dal 1868 intitolato a *Rossini* (nel 1813 vi era stata data per la prima volta *L’Italiana in Algeri*), restaurato nel 1875, dal 1886 fu amministrato dagli stessi gestori del Malibran; aveva una capienza di circa 1300-1500 posti, e nell’ultimo Ottocento seguiva a proporre lirica, operette e prosa, alternando spettacoli prestigiosi e altri di *routine*, in una programmazione di repertorio nella quale ricorrevano i nomi di Verdi, Leoncavallo, Massenet, Giordano e, appunto, Puccini. Il teatro senza dubbio più prestigioso era però *La Fenice* (1792): capace di circa 2000 posti, dal 1886 fu illuminato a energia elettrica; la società dei proprietari palchettisti si costituì nel 1893 in ente morale, con a capo una direzione di tre soci. L’organizzazione delle stagioni proseguiva con il consueto metodo dell’assegnazione a impresari, per la rappresentazione di melodrammi e balletti⁷; più volte, però, le difficoltà finanziarie costrinsero

a temporanee chiusure della sala. Alla Fenice in questo torno di anni si rappresentarono le più recenti creazioni di Verdi, Ponchielli, Boito, Mascagni, Wolf-Ferrari.

La situazione descritta si protrasse sostanzialmente sino alla Prima Guerra Mondiale. Gli sconvolgimenti bellici videro Venezia forzatamente depopolata ed esposta, dopo lo sfondamento di Caporetto, alla minaccia diretta dell'occupazione nemica. Al termine del conflitto, i teatri vennero riorganizzati soprattutto in funzione delle proiezioni cinematografiche, che furoreggiavano allora anche a Venezia; a queste fu consacrato quasi in esclusiva il Rossini a partire dal 1925, e parzialmente pure il Malibran, divenuto *cinema-varietà*. La Fenice proseguì, invece, nell'attività lirica, anche se sempre più stentatamente, fino all'acquisizione pubblica e alla trasformazione in Ente autonomo, che ne segnò la ripresa negli anni trenta.

In conclusione, se per il periodo in esame può apparire condivisibile la considerazione che Venezia «era diventata una piazza secondaria, isolata, dove l'evento teatrale, salvo alcuni casi, ebbe sempre un carattere ripetitivo, rispetto alle altre città», si deve però aggiungere che la quantità e la varietà dell'offerta si mantennero comunque molto alte, e che la presenza tra il pubblico di ospiti stranieri qualificati – esponenti del mondo intellettuale internazionale sempre assiduo in laguna – rimase una costante⁸.

«Ricchezza di pensieri e largo corredo di dottrina»: *Le Villi*

L'esordio di una creazione pucciniana sulle scene veneziane si ebbe alla Fenice, nella serata particolarmente gelida del 1° gennaio

⁷ Cfr. JOHN ROSSELLI, *L'impresario d'opera. Arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento*, Torino, EDT, 1985 (ed. or. *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi: The Role of the Impresario*, New York, Cambridge University Press, 1984).

⁸ NICOLA MANGINI, *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia, 1974, p. 186. Ulteriori riferimenti sui teatri veneziani, oltre al citato volume, ancora fondamentale, possono essere: MARIO ISNENGGHI, *La cultura*, in *Venezia*, pp. 407-411; FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO, ELENA POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, vol. I, t. I, *Venezia. Teatri effimeri e nobili imprenditori*, Venezia, Regione del Veneto/Giunta Regionale – Corbo e Fiore, [1995]; t. II, *Venezia e il suo territorio. Imprese private e teatri sociali*, Venezia, Regione del Veneto/Giunta Regionale – Corbo e Fiore, 1996; CARMELO ALBERTI, *Teatro, musica e stagione teatrale*, e GIOVANNI MORELLI, *La musica*, in *Storia di Venezia. L'Ottocento e il Novecento*, vol. 2, *L'Ottocento. 1797-1918*, a cura di Stuart Woolf, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2002, pp. 1019-1050 e 2129-2185.

1886. La «leggenda drammatica» *Le Villi*, su libretto di Ferdinando Fontana, aveva debuttato al Dal Verme di Milano due anni prima; nel massimo teatro lagunare essa fu proposta fino al 7 marzo 1886, per un complesso di 17 rappresentazioni, nell'ambito della Stagione di Carnevale-Quaresima. Secondo l'uso dell'epoca, fu affiancata a *Excelsior*, ballo del coreografo Manzotti, con musica del maestro Marenco⁹. La sera della *première* si verificò pure un principio d'incendio: per buona sorte, però, tutto si risolse positivamente, e lo spettacolo poté avere luogo come annunciato¹⁰.

Alle ore 8 e un quarto il teatro era affollatissimo. Poltrone e scanno erano tutti occupati, la platea era piena zeppa, il loggione era pure riboccante di gente, ed i palchi erano quasi tutti occupati.

Il pubblico che gremiva la sala non pareva affatto ben disposto verso la giovane opera, almeno dappprincipio: a quanto sembra erano state diffuse ad arte non meglio precisate «voci di mal augurio», e, di conseguenza, «al presentarsi del maestro cav. Drigo si fece silenzio ed il pubblico si atteggiò a giudice: vi era invero da trepidare e per il maestro e per gli artisti»¹¹. L'ascolto del primo atto delle *Villi* fu invece sufficiente a modificare l'atteggiamento negativo, e «l'umore arcigno, che

⁹ MICHELE GIRARDI, FRANCO ROSSI, *Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli. 1792-1936*, Venezia, Albrizzi, [1989], pp. 280-281. Cfr. anche «L'Adriatico», 1° gennaio 1886: «Intanto stasera si danno le Villi, poesia di Ferdinando Fontana e musica del maestro toscano Giacomo Puccini. Gli autori sono due giovani, già in bella fama; e l'opera loro in due atti è piaciuta in altri teatri e fu lodata dalla critica. [...] Speriamo, ed anzi auguriamo, nell'interesse di tanta buona e povera gente che è occupata alla Fenice, che l'opera e il ballo ottengano quel lieto successo che ebbero altrove».

¹⁰ «Gazzetta di Venezia», 2 gennaio 1886: «Poco prima che lo spettacolo incominciasse, nell'Orchestra si è notato un bagliore insolito tra la lombarda ed il sipario. Sulle prime si credeva che stessero provando la luce elettrica; ma invece ben presto si comprese trattarsi di un principio d'incendio. Dei veli posti lassù per esigenze dello spettacolo presero fuoco, e trascinati dai pesi di piombo che avevano attaccati allo scopo di rendere pronta e regolare la loro discesa a tempo opportuno, caddero infiammati sul palco scenico. In un baleno i pompieri spensero il fuoco; ma molta gente che trovavasi in teatro, invasa da panico, fuggì. Nell'accendere i lumi della bilancia, l'illuminatore portò la lunga canna sin presso ai veli, ed ecco come il fuoco s'apprese. Dall'orchestra si è gridato: *Fermi tutti, non vi è pericolo*, ed al proscenio venne un buttafuori pure a tranquillare il pubblico, il quale, ritornato, fece un plauso ai civici pompieri e tutto è finito lì».

¹¹ *Ibid.* Il direttore d'orchestra e compositore padovano Riccardo Drigo (1846-1930) fu attivo negli anni a cavallo del Novecento soprattutto a San Pietroburgo come direttore dell'Opera italiana e dei Balletti imperiali.

dominava prima nel teatro, si rabbonì», grazie soprattutto all'interpretazione degli ottimi cantanti:

La signorina *Cerne*, la quale ha voce deliziosa per timbro, ferma, potente, estesa e di una freschezza rara, impressionò subito fortemente l'uditorio, il quale la plaudì con espansione: la signorina *Cerne* s'impose addirittura, e qualunque spettatore, fosse pure arcigno, dovette mal suo grado ammirarla. E del pari fece ottima impressione il duetto col tenore, che vi vien dietro, e nel quale la sig. *Cerne* ed il sig. *Lucignani*, anche questo artista dotato di voce calda e insinuante, gareggiarono in bravura ottenendo begli effetti dalla fusione perfetta delle voci, tutte e due limpide, belle e simpatiche [...]. Il pubblico, affascinato dalla preghiera, plaudendo entusiasticamente volle fosse ripetuta prima ancora della stretta (nella qual stretta la *Cerne* emette un *do* squillantissimo e di straordinaria bellezza) e poscia, sorpreso da quelle 16 battute stupende dell'orchestra tutta, chiese ad alte grida il *bis* anche della perorazione, e calata la tela richiamò gli artisti al proscenio.

All'anonimo critico della «Gazzetta di Venezia» il secondo atto piacque forse anche più del primo: in esso egli riconobbe la stoffa del giovane Puccini, «operista serio e forte», e il suo innato senso dell'orchestrazione, particolarmente rilevante negli intermezzi sinfonici dell'opera:

I due squarci sinfonici sono di stupenda fattura e molto efficaci. Dolce e delicato il primo; vigoroso, concitato, eminentemente descrittivo il secondo, il quale t'incute sgomento. Durante il primo tempo passa il corteggio funebre di Anna; durante il secondo le Villi danzano.

Al compositore venivano riconosciuti «ricchezza di pensieri e largo corredo di dottrina», «semplicità adorabile» nell'elaborazione delle arie e «la sapiente condotta nell'istrumentarle», oltre a un'«uniformità rara nello stile»¹². Larghi elogi si riservarono anche al direttore

¹² *Ibid.*: «Un giovane che incomincia a questo modo è degno di essere incoraggiato. Nel Puccini vi è ricchezza di pensieri e largo corredo di dottrina. La semplicità adorabile che vi è nei canti e la sapiente condotta nell'istrumentarli, l'uniformità rara nello stile, che conserva sempre la sostenutezza del carattere, e la elevatezza e la castigatezza dei mezzi che s'addicono al soggetto [...] senza cadere mai nel lezioso, nel tronfio, nel ridondante, doti così rare oggidì specie nei giovani, danno al Puccini uno spiccato carattere, un'individualità, ed è questo che ci fa sperare che l'Italia possa avere in lui un nuovo e valentissimo maestro».

Drigo, che aveva saputo mettere in rilievo gli aspetti migliori della partitura, contribuendo al successo della rappresentazione.

Secondo il cronista de «L'Adriatico», invece, il successo fu solo «discretamente buono», e

il piccolo melodramma rivela un ingegno bello e colto nel giovane autore, ma non ha quell'impronta d'originalità e quella linea marcatamente nuova che seduce e conquista¹³.

Di ben altro tenore, dieci anni dopo, dovette riuscire il nuovo allestimento delle *Villi* alla Fenice, a partire dal 18 maggio 1895, sotto la direzione del giovane Arturo Toscanini, che tra l'aprile e il maggio di quell'anno fu molto impegnato sulle scene veneziane, con *Falstaff*, *Forza del Destino*, *Cristoforo Colombo*, fino alla prima della *Emma Liona* di Antonio Lozzi¹⁴. Il critico della «Gazzetta di Venezia» non fece mancare gli elogi al direttore:

L'opera squisitamente melodica, che per essere di grande effetto orchestrale, richiede un'esecuzione precisa, scrupolosa in ogni singolo dettaglio, specie per gli archi, vuole che innanzi tutto io ricordi il maestro Toscanini, direttore, il quale quella precisione coi più piccoli effetti sa trarre, come altri mai, dall'orchestra;

e ai cantanti, nomi di rilievo:

La Vicini, dalla bella voce, specie nelle note medie, fu un'Anna graziosissima e applaudita. Il tenore Giraud, quello stesso che nel *Falstaff* non ebbe campo di far apprezzare il talento suo musicale, risponde alle esigenze di questo spartito, con una voce maschia, spontanea, di grande estensione, atta ad estrarre il dramma, in certi punti forte parecchio. Il giovane artista, che ieri sera fu applaudito, ha soli ventiquattr'anni, e a venti fu scelto, fra tanti, da Leoncavallo per la prima dei suoi *Pagliacci*.

¹³ «L'Adriatico», 2 gennaio 1886.

¹⁴ Cfr. ALFREDO SEGRE, *Toscanini. The First Forty Years*, «The Musical Quarterly», XXXIII (1947), n. 2, p. 163. In particolare il 2 maggio 1895 ebbe luogo alla Fenice la serata di gala per l'inaugurazione della I Esposizione Internazionale d'Arte (la futura Biennale), con il *Cristoforo Colombo* di Alberto Franchetti, per la bacchetta appunto di Arturo Toscanini. *Le Villi* furono rappresentate nella stessa stagione: cfr. GIRARDI, ROSSI, *Il Teatro La Fenice*, pp. 295-296.

L'anonimo recensore concludeva la propria nota con una pungente critica a Pietro Mascagni, accusato di essersi troppo ispirato proprio alle *Villi* per alcuni dei suoi più acclamati lavori¹⁵.

«*Applauditissimo*»: *Capriccio sinfonico*

Nel marzo 1893 la stampa veneziana annunciò con entusiasmo che di lì a poco avrebbero avuto luogo due grandi «concerti sinfonici», il secondo dei quali, il 9 aprile, sarebbe stato proposto al teatro Malibran dall'orchestra della Società filarmonica di mutuo soccorso «Giuseppe Verdi», condotta da Pier Adolfo Tirindelli, con lo scopo di incrementare la cassa di previdenza della stessa società. «Finalmente anche a Venezia sarà dato di sentire un po' di musica sinfonica: ed era tempo!»¹⁶. La neocostituita Società disponeva di un'orchestra di 80 elementi, tra i quali molti componenti della banda cittadina. Il «I Grande Concerto Orchestrale Popolare» del 9 aprile avrebbe proposto due novità assolute per Venezia:

Il preludio del 5° atto del *Cristoforo Colombo*, una delle pagine splendidissime dell'ultima applaudita opera di Alberto Franchetti, ed un brano sinfonico di Giacomo Puccini, l'acclamato autore delle *Villi*, dell'*Edgar*, ed ora della deliziosa *Manon Lescaut*¹⁷.

I giovani compositori (Franchetti aveva due anni meno di Puccini) erano stati invitati a presenziare, ma mentre il primo, più legato a Venezia dall'origine familiare e dagli studi, aveva risposto positivamente

¹⁵ «Gazzetta di Venezia», 19 maggio 1895.

¹⁶ «L'Adriatico», 31 marzo 1893. Il Tirindelli (Conegliano, 1858-Roma, 1937) era stato insegnante di violino nel Liceo musicale «B. Marcello» di Venezia – il futuro Conservatorio – dal 1884, e fu direttore artistico del medesimo Liceo dal 1893 al 1895. Accettò in seguito la nomina a direttore dell'Orchestra Sinfonica di Cincinnati (USA). Da notare che primo direttore artistico del «Marcello» era stato, tra il 1878 e la morte, Fortunato Magi (Lucca, 1839-Venezia, 1882), zio materno di Giacomo Puccini: cfr. *Il Conservatorio di musica Benedetto Marcello di Venezia: 1876-1976. Centenario della fondazione*, a cura di Pietro Verardo, Venezia, Stamperia di Venezia, 1977, pp. 34, 37, 255; GABRIELLA BIAGI RAVENNI, *Magi Fortunato*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 67, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2007, pp. 404-406.

¹⁷ «Gazzetta di Venezia», 1° aprile 1893. *L'Adriatico*, 9 aprile 1893, riporta il programma completo; cfr. anche GIORGIO MANGINI, *Il repertorio 1797-1913*, in *Teatro Malibran. Venezia a San Giovanni Grisostomo*, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 197 e 200.

mente, accettando anche di dirigere la propria musica, «all'ultimo momento il Puccini ha dovuto recarsi in Toscana»¹⁸. Il concerto fu un vero successo: in un Malibrán esaurito, alle 13.45 di domenica 9 aprile 1893, «con un'esattezza matematica», il maestro Tirindelli attaccò col *Nabucco* verdiano, poi cedette la bacchetta al Franchetti, accolto da ripetute ovazioni, per la direzione del brano del *Cristoforo Colombo*; al compositore fu imposto senz'altro il *bis*; a completare il trionfo, dopo sette chiamate al proscenio gli fu offerta dalla Società Verdi una corona d'alloro. Fu di seguito

applauditissimo il “capriccioso” *Capriccio sinfonico* di Giacomo Puccini, che vi appalesa la spontaneità nella ricca vena melodica, la finezza nell'elaborato strumentale, che meglio poi affermò nelle *Villi*, nell'*Edgar*, nella *Manon*¹⁹.

Angelo Ricchetti, il critico de «L'Adriatico», fu meno convinto:

Il *Capriccio sinfonico* di Puccini, *nuovissimo*, è un'opera giovanile dell'autore della *Manon Lescaut*: la prima parte parve sconnessa, sconclusionata, la danza un po' volgare: notansi in questo brano molti accenni alle *Villi*. Speriamo di udire in un secondo concerto il preludio dell'*Edgar*, e ci sarà dato così di festeggiare come si merita il simpaticissimo maestro²⁰.

Chiusero la prova brani di Rameau, Wagner e Grieg. Poi, tutti via di corsa,

dovendo i professori, che fanno parte della Banda cittadina, trovarsi alle quattro precise in Piazza San Marco per il concerto, che il Municipio non ha creduto di poter sostituire colla banda militare del 36° reggimento, già gentilmente accordata dal comandante il presidio²¹.

¹⁸ «Gazzetta di Venezia», 7 aprile 1893; Per informazioni sui viaggi e gli spostamenti di G. Puccini cfr. DIETER SCHICKLING, *Giacomo Puccini. Catalogue of the works*, Kassel-Basel-London-New York-Prag, Bärenreiter, 2003, pp. 425-453 (Appendix VIII), che propone una cronologia aggiornata, desunta dalla corrispondenza del compositore.

¹⁹ «Gazzetta di Venezia», 10 aprile 1893.

²⁰ Il *Capriccio sinfonico*, risalente al 1883, era in effetti il saggio di diploma di Puccini al Conservatorio, e sarebbe stato riutilizzato nella *Bohème*.

²¹ «Gazzetta di Venezia», 10 aprile 1893.

«Una smagliante tavolozza strumentale»: *Manon Lescaut*

Fu nel corso di una stagione estiva del Malibran che, nel luglio 1894, ebbe luogo la *prima* locale della *Manon Lescaut*, accompagnata, in quella programmazione canicolare, all'*Aida* di Verdi e alla *Maruzza* di Pietro Florida²². L'antico Teatro di San Giovanni Grisostomo, il glorioso Grimani, rinominato Malibran in onore della celebre cantante che vi si era esibita nel 1835²³, alla fine del XIX secolo non rappresentava più che un pallido riflesso di ciò che era stato nel Sei e Settecento, quando veniva stimato «per un certo periodo il migliore d'Europa», ma rimaneva comunque un teatro «che serviva alle esigenze di un certo pubblico, che era un pubblico popolare»:

ai turisti di non eccelse pretese e ai “popolani” della città, il Malibran offrì per un secolo e passa uno spazio capiente, accogliente abbastanza pure in estate, spettacoli vari, e le opere a prezzi modici (da una a tre lire)²⁴.

Il terzo lavoro di Puccini giunse a Venezia con un anno e mezzo di ritardo, «ma non certo meno gradito»²⁵. Giulio di Mugrensano, il critico della «Gazzetta di Venezia», notava quella sera del 21 luglio la presenza di un pubblico particolarmente scelto, elegante nelle *mises* estive, e certamente ben disposto verso il Lucchese:

Dobbiamo esser grati al coraggioso impresario dilettante, all'intelligente cultore d'Euterpe, Bruno Barzilai, il quale seppe allestirci uno spettacolo che ricorda senza rimpianto le più belle tradizionali stagioni di estate, segnate negli annali del *Malibran*. Quel vasto ambiente era iersera in uno dei suoi aspetti più abbaglianti: quasi tutti i palchetti occupati da leggiadre signore, eleganti nelle graziose *toilettes* estive; la platea affollata; affollati la galleria e il loggione. Niente di arcigno, niente di eccessivamente solenne: anzi una disposizione alla serenità, evidente espressione di simpatia, [...] con viva attenzione si segue l'azione e la musica che la commenta, con intensità crescente atto per atto.

²² G. MANGINI, *Il repertorio*, p. 160.

²³ N. MANGINI, *I teatri di Venezia*, pp. 204-210.

²⁴ G. MANGINI, *Il repertorio*, p. 152.

²⁵ «L'Adriatico» annunciava, il 19 luglio 1894, la rappresentazione di lì a due giorni dell'opera pucciniana, «nuova per la nostra città».

Questo pubblico decretò il successo della *Manon* pucciniana, e anche i recensori diedero mostra di valutarla positivamente; del resto essi già la conoscevano per averla udita in altre sedi:

Dopo *Villi* ed *Edgar*, questa *Manon* segna indiscutibilmente un passo grande, gigantesco verso quella perfezione alla quale tende Giacomo Puccini, il musicista fortissimo che vuole essere proclamato anche fortissimo operista. Del musicista ci riafferma una dottrina non comune così nelle risorse tutte della moderna armonizzazione, come nella seduzione della tavolozza strumentale, le cui tinte, a volte calde e gagliarde, a volte delicatissime e gentili, dichiarano le rare qualità dell'operista, che comprende la situazione drammatica, che vuole commuovere il suo pubblico, che sa mantenersi costante la sua attenzione²⁶.

Critiche il Mugrenzano avanzò semmai alla mancanza di spunti melodici pienamente svolti, e a un canto spesso «più ingegnoso nella forma che ispirato», oltre che all'

uso e abuso degli unisoni, delle perorazioni e delle priorità rumorose degli ottoni, che possono provocare un senso di stanchezza uditiva; sonorità violenta che talvolta, come nel finale terzo, è giustificata dalla situazione; ma che tal'altra è fuori di posto e solo adatta ad un pubblico di sordi²⁷.

Deigna di grande lode la prestazione del direttore – Alessandro Pomè, già artefice della *prima* della *Manon Lescaut* al Regio di Torino – e dei cantanti, specie del tenore ventitreenne Giuseppe Borgatti, destinato a una grande carriera in ruoli pucciniani e anche, di lì a due

²⁶ «Gazzetta di Venezia», 22 luglio 1894.

²⁷ «Nella condotta però appare tuttora troppo manifesto l'artificio, singolarmente nel supplire alla ispirazione, dove questa, come nel primo atto, si mantiene troppo deficiente. Così lo spunto melodico non ha ampio e completo svolgimento; così il canto – vedi la ballata di *Des Grieux* – appare più ingegnoso nella forma che ispirato, ed ove fosse ispirazione, non sarebbe certo delle più felici; così procedesi architettando il pezzo – vedi il duetto *Manon-Des Grieux* – con frasi, spezzate al primo nascere, senza darne efficace completamento in orchestra; così l'autore salva, teatralmente, tutto l'atto, rifacendone intelligentemente il finale. Ma è certo convenzionale la ripresa del canto da parte di Edmondo e degli studenti, sul tema della ballata *Fra voi, belle, brune e bionde* canzonandosi *Geronte*, il vecchio libertino. Parmi però doversi preferire, con questo indovinato coro sussurrato, il finale, a quello che primo aveva scritto il Puccini, certo meno ingegnoso e troppo magniloquente, non rispondente affatto alla situazione».

anni, primo *Andrea Chénier*, nonché eccezionale interprete wagneriano, e della spagnola Valentina Mendioroz.

Il critico de «L'Adriatico», Angelo Ricchetti, avanzò forse riserve maggiori, valutando «non essere *Manon Lescaut* un capolavoro, ma bensì una buona opera, un'opera che ha in sé quegli elementi, che danno vita a un organismo artistico». L'orchestrazione, comunque, lo aveva colpito: «Il Puccini dispone di una smagliante tavolozza strumentale: il suo pennello sa mettere insieme sulla tela i toni più delicati e le tinte più calde, più robuste: egli *sente* il colore come i pittori della nostra scuola gloriosa»²⁸.

«L'esecuzione fu veramente magnifica»: La Bohème

Il debutto della *Bohème* pucciniana a Venezia non può essere ricordato senza far brevemente cenno alla *querelle* che – com'è ben noto – contrappose il maestro toscano al collega Ruggero Leoncavallo nel rivendicare il primo concepimento di un'opera basata sulle *Scènes de la vie de Bohème* di Henri Murger. Dopo il tempestoso incontro avvenuto tra i due compositori a Milano nel marzo 1893, durante il quale entrambi avevano “scoperto” di lavorare allo stesso soggetto, e lo scambio di comunicati e precisazioni a mezzo stampa che ne seguì²⁹, il pubblico aveva visto comparire l'opera di Puccini il 1° febbraio 1896 al Regio di Torino. La prova di Leoncavallo invece fu programmata alla Fenice di Venezia per il successivo 1897: da qualche tempo l'appalto per la gestione del teatro era nelle mani dell'editore di Leoncavallo, Edoardo Sonzogno, che aveva stabilito di far esordire la *Bohème* del musicista napoletano nel mese di maggio, affidandola alla bacchetta di Toscanini. Ma fu ancora beffato e anticipato dalla comparsa, nel corso della stagione di primavera al Teatro Rossini, della *Bohème* antagonista di Puccini, programmata a partire dal 17 aprile 1897³⁰. Dirigeva, come già a Torino nel febbraio dell'anno precedente, proprio Arturo Toscanini (che aveva declinato la proposta di Sonzogno, accettando invece quella dell'impresario Luigi Piontelli – legato a Ricordi – per l'esordio vene-

²⁸ «L'Adriatico», 22 luglio 1894.

²⁹ Cfr. sul famoso episodio GIRARDI, *Giacomo Puccini*, pp. 113-122, e la bibliografia riportata.

³⁰ Cfr. GIUSEPPE PAVAN, *Teatri musicali veneziani. Il teatro San Benedetto (ora Rossini). Catalogo cronologico degli spettacoli (1755-1900)*, «Ateneo Veneto», XXXIX (1916), vol. I, fasc. 2, p. 75.

ziano della *Bohème* concorrente), alla testa della medesima orchestra del Regio in trasferta³¹. Molti componenti del *cast* erano gli stessi che avevano preso parte alla *prima* torinese (Camilla Pasini, Evan Gorga, Tieste Wilmant, con l'innesto della formidabile *Mimì* di Angelica Pandolfini, la futura prima interprete di *Adriana Lecouvreur* e de *La figlia di Jorio* di Franchetti), che ora si proponevano al pubblico lagunare, il quale aveva in parte avuto già modo di conoscere l'opera in località vicine (Padova, Treviso, Udine). Scriveva il 18 aprile «L'Adriatico»: «Il teatro rigurgitava iersera d'un pubblico elegantissimo; l'opera di Puccini, nuova per Venezia, era così desiderata, che si capisce l'interessamento straordinario per questa *première*».

Tosi, il critico della «Gazzetta di Venezia», e l'anonimo giornalista de «L'Adriatico» diedero una valutazione solo parzialmente positiva dell'opera, che del resto già avevano veduto altrove e recensito³². La critica della «Gazzetta di Venezia» argomentava che Puccini aveva cercato di raggiungere gli effetti che sentiva con la minore quantità possibile di note musicali:

I personaggi usano di un recitativo, spesso incolore, qualche volta vibrato, a tratti passionale, e l'orchestra segue, colora, impasta, ma non commenta, non analizza, non specializza, non dà insomma quello che non sa dare la musica vocale. Le violinate, così care al maestro, vengono a interrompere la monotonia delle leggiere combinazioni armoniche, dei pizzicati, delle colorature affidate agli strumentini. Mai l'orchestra rileva il momento comico e lo afferma in modo scultoreo. Un acuto osservatore giudicava: In troppi punti il maestro ha voluto far tutto con niente!³³.

³¹ Cfr. SEGRE, *Toscanini*, p. 166; GIRARDI, *Giacomo Puccini*, p. 198; MICHELE GIRARDI, *La Fenice nel mondo. Repertorio, avanguardie, retroguardie, fiamme*, in ANNA LAURA BELLINA, MICHELE GIRARDI, *La Fenice 1792-1996: il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 127-128.

³² Di una stampa veneziana per l'occasione completamente «comperata da Sonzogno e che sarebbe stata volentieri contraria al nostro spettacolo» parlò Arturo Toscanini nella sua corrispondenza: cfr. *The Letters of Toscanini*, compiled, edited and translated by Harvey Sachs, New York, Knopf, 2002, trad. it. *Nel mio cuore troppo d'assoluto. Le lettere di Arturo Toscanini*, a cura di Harvey Sachs, Milano, Garzanti, 2003, p. 98. Cfr., cit. in BELLINA, GIRARDI, *La Fenice 1792-1996*, pp. 127-128.

³³ «Gazzetta di Venezia», 18 aprile 1897.

«L'Adriatico» invece osservava:

Sintetizzando le mie impressioni dirò che la *Bohème* è l'opera d'un musicista che conosce tutti i segreti della sua arte, e sa carezzare con lo strumentale smagliante il gusto del pubblico, pur cadendo quasi mai nella volgarità; è un'opera che conquide l'uditorio, e perciò diviene rapidamente popolare. A Giacomo Puccini si deve chiedere qualche lavoro di maggior polso, ad ogni modo la *Bohème* afferma anche una volta il grande valore del giovane maestro³⁴.

Unanime la critica circa l'alto livello dell'esecuzione, da parte di cantanti, orchestra e direttore: la serata fu un vero successo:

Toscanini, lui impera. La sua sapiente bacchetta vivifica ognuno dei quadri: tutto è a posto, non manca una linea, egli collabora col maestro e la sua orchestra è usa a obbedirgli e non falla mai³⁵.

L'esecuzione fu veramente magnifica. I primi onori al maestro Toscanini, il quale dirige lo spartito come meglio non si potrebbe: è mirabile la sua interpretazione per finezze, per equilibrio di colorito, è mirabile per la perfetta fusione d'ogni parte; non un particolare sfugge al suo orecchio addestrato, e la memoria meravigliosa lo aiuta a ottenere tutti gli effetti desiderati, a mettere in rilievo tutte le bellezze dello strumentale³⁶.

Il pubblico apprezzò con grandissimo trasporto, chiamando ripetutamente al proscenio tutti gli interpreti: «A Venezia non si è mai visto tanto entusiasmo», annotò felice Toscanini, che pure non valutò positivamente l'acustica del teatro («è sordo come una zucca»)³⁷. Il suc-

³⁴ «L'Adriatico», 18 aprile 1897.

³⁵ «Gazzetta di Venezia», 18 aprile 1897.

³⁶ «L'Adriatico», 18 aprile 1897.

³⁷ *Nel mio cuore troppo d'assoluto*, pp. 97-98. Cfr. pure MICHELE GIRARDI, *La poetica realtà della Bohème*, <http://www.rondoni.ch/opernhaus/boheme/1MicheleGirardi.pdf>, pp. 8-9. «L'Adriatico»: «La cronaca nota un successo clamoroso [...]. Grandi applausi al racconto di Rodolfo, detto squisitamente dal Gorga – brano che viene replicato a unanime richiesta – vivissimi battimani alla Pandolfini nel duetto. Tre chiamate alla fine del primo atto. Replicata l'aria di Musetta – miniata dalla Pasini – e il concertato del second'atto. Nuovi applausi a telone calato. Entusiasmo al terz'atto; festeggiatissima la Pandolfini nella sua *aria* appassionata; replicato il *quartetto* finale; ovazioni a Toscanini. Vivissimo interesse all'ultimo quadro, bissata l'aria *Vecchia*

cesso proseguì per quattordici recite, cosicché le ultime date andarono a sovrapporsi a quelle dell'altra *Bohème*, eterna seconda:

Iersera alla dodicesima ed ultima recita della "Bohème" del m. Puccini, il teatro era rigurgitante del miglior pubblico della nostra città. — Se si dava retta alle domande insistenti l'opera si sarebbe ripetuta interamente, invece vennero accordati soltanto i soliti *bis*. E tutti gli artisti, assieme al maestro Toscanini, dovettero presentarsi più volte al proscenio tra le acclamazioni generali [...]. L'impresa per aderire al desiderio dei frequentatori assidui del teatro darà altre due rappresentazioni della "Bohème" sabato e domenica, e la parte di *Rodolfo* sarà affidata al giovine tenore Panebianco che con successo la sostenne a Ferrara nel carnevale ed in quaresima a Pisa³⁸.

L'esordio della nuova composizione di Leoncavallo alla Fenice, la sera del 6 maggio 1897, non convinse del tutto cronisti e critici. Il «pubblico nervoso, irrequieto, impaziente e disposto a molta severità» (pubblico tra cui sedevano i rappresentanti e i critici dei «principali giornali d'Italia e d'Europa»³⁹, e anche i compositori Gustav Mahler, «nuovo direttore del teatro imperiale di Vienna», Pietro Mascagni e Umberto Giordano, nonché «i direttori dei grandi teatri, ed i più noti impresari») che ascoltò l'esecuzione, affidata alla bacchetta di Alessandro Pomè e a uno scelto *cast*, decretò un successo che parve nel complesso buono ma non trionfale. In ogni caso, informato sugli esiti della *prima* di Leoncavallo alla Fenice, Giacomo Puccini espresse la sua gioia in una lettera alla sorella Ramelde: «Il Leone fu trombato, / il Cavallo fu suonato, / di *Bohème* ce n'è una... / tutto il resto è una laguna»⁴⁰.

A conclusione di quel 1897, la *Bohème* del maestro toscano fece

zimarra cantata splendidamente da Arimondi; tre chiamate alla fine con grandi acclamazioni a Toscanini». «Gazzetta di Venezia»: «calato il sipario, tutti gli artisti che presero parte a quest'atto, vennero tre volte al proscenio, l'ultima assieme al Toscanini direttore, rappresentante dei sessanta professori torinesi formanti un'orchestra perfetta, magnifica nel suo equilibrio e nella sua fusione. [...] un successo consacrato da molte chiamate al proscenio e quattro pezzi bissati».

³⁸ «L'Adriatico», 6 maggio 1897.

³⁹ «Fra questi ricordiamo i critici musicali del *Journal* di Parigi, il corrispondente del *Borsen Courier* di Berlino, quello della *Magdeburger Zeitung*, quelli della *Neue Freie Presse* di Vienna, del *Gaulois* e del *Matin* di Parigi, del *Berliner Tagesblatt*, del *Neue Wiener Tagesblatt* e del *Fremdenblatt*»: «L'Adriatico», 7 maggio 1897.

⁴⁰ REMO GIAZZOTTO, *Puccini in casa Puccini*, Lucca, Akademos, 1992, p. 96.

comunque il suo esordio anche alla Fenice, inaugurando nel giorno di santo Stefano la stagione di Carnevale. Questa volta la stampa rilevò che «il pubblico – imponente per numero e qualità e arcigno nel giudicare – ascoltò con attenzione, pronto a notare anche i più lievi errori, poco proclive ad applausi di convenzione». Il critico de «L'Adriatico», Toto Bianchini, di conseguenza stroncò la serata: «In conclusione, tutto sommato sarebbe uno spettacolo che potrebbe accontentare, ma a causa d'una pessima interpretazione è assolutamente impossibile che possa entrare nelle simpatie del pubblico, e così, com'è dato ora, è uno spettacolo indecente»⁴¹.

«*La folla, la grande folla, accorre*»: *Tosca*

Nel novembre 1902 i giornali veneziani riportavano con grande evidenza, tra le notizie musicali, l'annuncio dell'arresto di Pietro Mascagni a Boston, nel corso della sua *tournee* negli Stati Uniti, in seguito al processo civile intentato contro di lui dai suoi impresari per inadempimento contrattuale⁴²; nella cronaca locale, si dibatteva sull'opportunità del trasferimento della biblioteca Marciana dal Palazzo Ducale alla antica Zecca del Sansovino. Nei trafiletti dedicati alla vita teatrale si dava invece notizia che erano giunti in città, ed erano pronti alle «prove al cembalo», gli interpreti che sarebbero stati impegnati nelle rappresentazioni di *Tosca*, previste a partire dal 15 di quel mese al teatro Rossini di San Benedetto. L'impresario Arturo Morlini era riuscito a scritturare per l'occasione artisti di notevole fama: la celebre Fausta Labia (*Tosca*), il grande Fiorello Giraud (*Cavaradossi*) – il primo *Canio* dei *Pagliacci*, che già aveva cantato alla Fenice *Le Villi* con Toscanini sette anni prima –, il baritono Edoardo Camera (*Scarpia*). Essi si sarebbero esibiti sotto la direzione dell'appena ventiduenne Roberto Moranzoni, allievo di Mascagni (e futuro direttore della prima rappresentazione del *Trittico* pucciniano al Metropolitan di New York nel dicembre 1918), in un allestimento che si preannunciava molto stimolante⁴³.

⁴¹ «L'Adriatico», 27 dicembre 1897. Il giorno successivo, però, il giornale attenuò la stroncatura, adducendo un errore di stampa: «Là dove che era stampato che lo spettacolo “così, com'è dato ora, è uno spettacolo *indecente*” doveva essere stampato uno “spettacolo *insufficiente*” come l'intelligente lettore poteva argomentare da tutto il resto dell'articolo».

⁴² «Gazzetta di Venezia», 11 novembre 1902, *L'arresto di Mascagni in America*.

⁴³ *Ibid.*, 8, 13, 14 novembre 1902. La *prima* di *Tosca* risaliva al gennaio 1900.

Ultimate finalmente le prove⁴⁴, ecco che il sipario del glorioso Rossini si aprì, alle 20.30 di quel 15 novembre per la *prima*: e fu una serata trionfale. In un «teatro gremito, sfolgo-reggiante di lusso e di bellezza»⁴⁵, Labia, Giraud e Camera si distinsero per l'eccellenza dell'interpretazione, furono richiesti di molti *bis* e vennero chiamati più e più volte al proscenio. Il critico della «Gazzetta di Venezia» si unì al pubblico nel tributare loro i più ampi elogi:

Della parte di Tosca, spaventosamente intessuta, Fausta Labia ha fatto una creazione ammirevole [...]. Cantatrice squisita, le giova, nella singolare tessitura della parte, l'ampiezza della magnifica voce, la emissione facile, piana, direi quasi riposata, dote di chi sa cosa sia *magistero* di canto. E Fiorello Giraud, attore e cantante intelligentissimo, studioso e diligente per ogni più minuto particolare della sua azione e del suo canto, ha risollevato le acclamazioni che ogni sera lo salutavano alla *Fenice*, insieme alla Labia, nei *Maestri* e nell'*Iris*. [...] Egli è stato *Cavaradossi* pieno di sentimenti, efficace nel difficile atto secondo, straziante nel terzo. Andò a gara colla compagna sua nelle smorzature passionali, veramente superbe. Completa la terna il baritono Camera, che in una parte irta di difficoltà, priva di risorse, ha affermato nella interpretazione vocale e drammatica sentimento della misura, canto sobrio, largo, simpatico, meritandosi accoglienze lusinghiere. Il duce generale, il giovane maestro Roberto Moranzoni si è rivelato un concertatore coscienzioso, un direttore abile e finissimo.

Era invece proprio l'opera in sé, la quale in meno di tre anni di vita «in Italia e all'estero diede larga soddisfazione di applausi e di quattrini al suo autore», a non soddisfare l'inviato dell'antico quotidiano veneziano: di fronte a *Tosca*, occorre chiedersi

quale sorte toccherà al teatro lirico italiano perseverando su questa via; quale risultato ultimo otterranno i compositori [...] così parchi di musica laddove il quadro offerto dal libretto è più violento e terrificante, e sufficiente da solo

⁴⁴ *Ibid.*, 15 novembre 1902: «Ieri sera ebbero luogo le prove generali di *Tosca* [...]. Sappiamo, inoltre, che il teatro, per questa sera, è quasi tutto venduto, la qual cosa è già un buon preludio». «L'Adriatico», 15 novembre 1902: «Iersera seguì la prova generale e si ha motivo di ritenere che il pubblico assisterà ad uno spettacolo di primo ordine. L'opera del Maestro Puccini è portata su queste scene per la prima volta; si tratta quindi di una *première* desiderata, che acquista una speciale importanza pei nomi degli esecutori eccellenti».

⁴⁵ *Ibid.*, 16 novembre 1902.

a tener vivi l'attenzione e l'interesse nello spettatore, in modo da fargli passare inosservata la... economia di note? Ma, tant'è rifarsi alle fonti del melodramma, e più addietro ancora, quando un coro tragico, com'era detto dai greci, od un breve movimento ad archi precedeva o seguiva le varie fasi dell'azione drammatica!

Ciò che al recensore non piaceva era in sostanza la mancanza di un flusso musicale continuo che legasse i vari "pezzi"; l'opera si sarebbe potuta dire riuscita

se le varie pagine belle [...], i brani pucciniani, melodici, passionali, vigorosi, avessero potuto esser legate l'una all'altra con ininterrotta linea musicale, sempre appropriata e ben definita; se i tre quadri fossero apparsi coordinati e fusi [...], mentre tutto è frastagliato e dettagliato, rimanendo ciascun pezzettino a sé.

Si trattava addirittura, a suo dire, solo di un'astuta operazione commerciale. Il critico fu condotto dal suo sferzante sarcasmo a esprimere un'imprudente profezia, quando affermò che «*Tosca*, compiuto il suo giro nei teatri maggiori e minori [...], non durerà lunghi lustri sul cartellone, come del resto non ebbe vita lunga il drammaccio di Sardou»⁴⁶.

Con buona pace dei recensori, comunque, il pubblico continuò a decretare alle rappresentazioni del teatro Rossini il tributo del più travolgente successo per l'arco di tredici repliche, in una sala sempre gremita da una folla plaudente ed entusiasta, che non smise di richiedere agli interpreti il *bis* delle singole arie e dei pezzi d'assieme:

al cronista che non ha altro compito che quello della cronaca piace constatare che la folla, la grande folla, accorre a questo spettacolo e attende Fiorello Gi-

⁴⁶ «Gazzetta di Venezia», 16 novembre 1902. Nemmeno il recensore de «L'Adriatico» mostrò di apprezzare particolarmente l'opera, classificandola tra le meno belle del Puccini, pur riconoscendo che «la composizione è bene ordinata, che la musica segue severamente l'azione del dramma, che in ognuno dei tre atti vi sono brani descrittivi e passionali di fronte ai quali il pubblico ammira e si commuove, e brani originalissimi di facile e vera e spontanea musica italiana». Egli si profuse in compenso in ampi elogi agli interpreti, «Fausta Labia, Edoardo Camera, Fiorello Giraud sono tre artisti, tre grandi artisti, che si seguono con compiacimento e soddisfazione infinita, che procurano il godimento del bel canto e dell'arte severa», capaci di «elettrizzare» letteralmente il pubblico: «L'Adriatico», 16 novembre 1902.

raud, che canta ed incanta e commove con quella sua voce e quella sua grande arte, per cui ondeggiavano fremendo nella sala le note squillanti e robuste eppure sempre dolci e accarezzanti; la folla va e applaude a Fausta Labia, superba *Tosca* e bella creatura piena di grazia sempre, nel canto fascinatore come nel gesto e in tutto il resto; e vuole anche da lei riudire, frequentemente, fino talvolta all'indiscrezione il canto melodioso; e plaude al fiero *Scarpia*, il Camera gran signore della scena; e a quel giovinotto di 22 anni, Roberto Moranzoni, un Mascagni un po' magro e non ancora carcerato, ma che dopo aver concertato lo spettacolo in quel modo, lo dirige così brillantemente⁴⁷.

Anche Maria Spezia Aldighieri, antica maestra di canto di Fausta Labia, volle accorrere a teatro per onorare la sua celebre allieva. L'impresario Morlini pensò allora di organizzare tre serate speciali, in onore rispettivamente della Labia, del direttore Moranzoni e del Giraud, il 29 novembre, il 4 e il 6 dicembre 1902, nel corso delle quali direttore e cantanti riceverebbero molti doni da parte degli ammiratori, oltre a dediche e versi gettati loro dai palchi e dal loggione⁴⁸. Ultimo festeggiato fu il tenore Giraud, capace di investigare «con profondo intuito l'anima del personaggio che deve rappresentare», e di renderla «con tutta perfezione di accento e di azione», con «sentimento squisito della dizione, il calore entusiasta che infonde alla frase», e soprattutto dotato della «percezione esatta dello stile, per cui sa ben distinguere e trattare diversamente e sempre nel giusto senso, un autore dall'altro». Il cantante ricevette il caloroso saluto del «grande ed elegante» pubblico in occasione della penultima replica di *Tosca*, il 6 dicembre,

⁴⁷ «Gazzetta di Venezia», 19 novembre 1902, cronaca della terza recita di *Tosca*. Anche la seconda rappresentazione era andata benissimo: «Vinta l'impressione inevitabile della prima rappresentazione, finita trionfalmente per tutti gli esecutori, iersera la seconda recita procedette sicura e speditissima per ogni dettaglio. Il pubblico, stipato in platea e in loggione, seguì con intenso interesse l'azione viva, violenta, appassionata; salutò con ovazioni la Labia e Giraud, ed espresse più volte il suo compiacimento evocando tutti gli interpreti alla ribalta. Furono bissati, fra gli applausi unanimi, il canto di Tosca *Vissi d'arte e d'amor* e la romanza di Cavaradossi *Lucean le stelle*, e mancò la replica del duetto perché il loggione, dopo averlo continuamente interrotto con *bravo*, *brava* e *bravi* ad ogni frase di Giraud e della Labia, non si avvide del momento esatto in cui il brano finiva. E così l'azione continuò, lasciando insoddisfatto il desiderio che ognuno dianzi aveva espresso di risentire quella pagina, così squisitamente colorita dai due valenti artisti. Alla fine dell'opera tutti in piedi vollero risalutare i principali esecutori», *ibid.*, 17 novembre 1902.

⁴⁸ «Gazzetta di Venezia», 29, 30 novembre, 4, 5, 6, 7 dicembre 1902; «L'Adriatico», 23, 30 novembre, 5, 7 dicembre 1902.

al termine della quale, a sipario calato, egli si esibì in brani del *Lohengrin*, e ricevette in dono dei gemelli da polso «fatti con zecchini veneziani del '300», «un bicchiere d'argento squisitamente decorato in liberty» da parte di ammiratori egiziani di passaggio a Venezia, una cesta in cristallo legata in argento e, da un altro melomane, un «ricco portafogli»⁴⁹.

Quando l'applauditissima *Tosca* prese congedo dai veneziani, il 7 dicembre, grande fu il rammarico dei presenti, consci che «è ben difficile a Venezia, disgraziatamente, avere uno spettacolo come questo degno di qualunque grande teatro»⁵⁰.

Tosca raggiunse la Fenice solo tre anni dopo, nel giorno di santo Stefano del 1905, in apertura della stagione di Carnevale⁵¹. Il direttore artistico Gino Rossetti puntò su un allestimento prestigioso e su cantanti d'eccezione: una vera e propria stella della lirica era il soprano rumeno Hariclea Darclée, che era stata la prima *Tosca* al Costanzi, interprete acclamata di Wagner, Gounod, Massenet, Mascagni e Catalani, della cui *Wally* era dedicataria. La diva arrivò a Venezia per le prove il 22 dicembre, in giornate caratterizzate da freddo e nebbia intensi, con una laguna semighiacciata e la città quasi isolata a causa del gelo⁵². Accanto a lei un altro interprete assai apprezzato, il quarantenne tenore padovano Edoardo Garbin. Edoardo Camera doveva rivestire, come già nelle memorabili recite del Rossini, i panni di *Scarpia*; la direzione fu affidata a Giuseppe Sturani. In complesso lo spettacolo, di cui le recensioni non mancarono di rilevare il sontuoso allestimento, le ricche scene e gli elaborati costumi, convinse forse più la critica che il pubblico «eletto e gremito, risplendente per ogni palco in una squisita e nuova eleganza»⁵³; quest'ultimo infatti si mostrò, a detta delle cronache, troppo severo e parco di entusiasmi, mentre i giornali lodarono senza riserve «una esecuzione da spettacolo di

⁴⁹ «Gazzetta di Venezia», «L'Adriatico», 7 dicembre 1902.

⁵⁰ «Gazzetta di Venezia», 8 dicembre 1902.

⁵¹ Cfr. GIRARDI, ROSSI, *Il Teatro La Fenice*, p. 313; FRANCO ROSSI, *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice. Venezia la fosca per Tosca*, in *Tosca*, programma di sala del Teatro La Fenice di Venezia, stag. 2008, pp. 109-115.

⁵² «L'Adriatico», 23 dicembre 1905.

⁵³ *Ibid.*, 27 dicembre 1905. Cfr. anche, per una singolare rassegna del “bel mondo” presente alla Fenice quella sera, la «Gazzetta di Venezia», 27 dicembre 1905.

prim'ordine, regolata in palcoscenico da un senso musicale prefisso, che sceglie tempo e misura ad ogni effetto, ed alla quale non si può fare un appunto, che risponda a deficienza», nonché la direzione e le prestazioni dei cantanti, veramente straordinarie:

La bella voce limpida, e dolce come una carezza, ella dà al teatro con la tranquillità di chi ha il cuore non turbato. La Darclée (come dovrei dire?) *canta*, canta in tutto l'ampio significato sonoro della parola [...]. Intonata sempre la voce della cantatrice, va da acuti caldissimi a bassi pieni di forza e di espressione ed esprime il più delle volte con una eleganza, che è da ammirare. [...] la interpretazione di Hariclée Darclée è fine e di donna intellettuale. [...] Il tenore Edoardo Garbin impersona bene il *Cavaradossi*, e sta bene sulla scena. Non direi che canta sempre con buon gusto, ma dico però che è un cantante di gran merito [...]. Sicuro della sua voce e della intonazione, va con slancio all'acuto che gli è fermo e limpido, mentre il centro opaco talvolta gli fa scemare l'effetto [...]. Ad Edoardo Camera [...] ripeto che ad una interpretazione del personaggio ingrato piena di coscienza e di efficacia drammatica, egli unisce un canto appropriato, che ha intensità e vigore sempre, ma che in specie sfavilla al finale del primo atto⁵⁴.

Solo «La Difesa», il quotidiano espressione di quella curia veneziana da cui era appena asceso al soglio pontificio Giuseppe Sarto, papa Pio X, pronunciò specificamente una netta stroncatura della creazione pucciniana, esprimendo pregiudizi riconducibili alla trama dell'opera:

⁵⁴ «L'Adriatico», 27 dicembre 1905. «Gazzetta di Venezia», 27 dicembre 1905: «La signora Darclée fu la creatrice della *Tosca* pucciniana. A Roma, a Milano, dovunque, e ancor iersera dinanzi quel magnifico pubblico che affollava dall'alto in basso la *Fenice*, la gentile artista ha celate le enormi difficoltà della parte terribile della protagonista: difficoltà sceniche [...]; difficoltà vocali per gli strapazzi di voci impostile dal maestro. [...] Ella mette in bella evidenza la donna di Sardou [...] e la cantante messa sulla scena dal compositore, morbida e voluttuosa nelle vive squisitezze melodiche intrecciate con leggiadra armonia da Giacomo Puccini. La signora Darclée ha sfoggiata la sua opulenza vocale con la dovizia di chi può non misurare ed in fatto non misura [...]. E con lei fu festeggiatissimo il Garbin, uno di quei pochi che ebbero la fortuna di avere la vera educazione vocale che rende la voce agile e snella, libera ed indipendente dal *fiato*, precisa nell'attacco, pastosa nelle *filature*, soavissima nella mezza voce, resistente, robusta ed elastica sempre [...]. Nel *lucean le stelle* lo accolse un'ovazione, che prolungatasi dopo il *bis*, gli imponeva quasi una terza ripresa del brano. Signorilmente magnifico Edoardo Camera [...] che sa rendere la perfida scaltrezza del truce inquisitore e la cupidigia sensuale dell'impenitente libertino così da farci sopportare anche il poliziotto *Scarpia*».

Quindi, come sintesi di giudizio: accoglienza giustamente glaciale all'opera; qualche eccesso nel giudizio, per cui la freddezza si ripercosse in qualche istante sugli esecutori; infine un grande e doveroso omaggio reso agli artisti, mentre la vacuità dell'opera si manifestava come mai prima d'ora [...], produsse l'impressione di una veste povera in un ambiente lussuoso [...]; per lo spartito di Puccini, quella di ieri sera fu, piuttosto che un giudizio, una condanna [...]. *Tosca* non ha proprio nulla da insuperarsi se ha saputo iniziare così felicemente una stagione alla *Fenice*, perché il merito è un po' di tutti, ma per nulla suo⁵⁵.

Nelle rappresentazioni successive l'entusiasmo del pubblico crebbe, fino ad arrivare quasi al parossismo:

Il tenore Garbin, apprezzato molto, ai *dolci baci* fu fatto segno ad una grande dimostrazione, e i *dolci baci* cantò per tre volte, caso raro nella sala della *Fenice*, non ricordiamo che il baritono Maurel nel famoso *Quando ero paggio del duca di Norfolk*⁵⁶.

«Immane canzonatura»: *Madama Butterfly*

L'ultima opera del Puccini giunge alla *Fenice* con un notevole ritardo. La prima esecuzione ne seguì, infatti, alla *Scala* il 17 febbraio 1904. Non ebbe liete sorti.

Così argomentava la «Gazzetta di Venezia», annunciando per la sera dell'8 gennaio 1909 la *prima veneziana* della *Madama Butterfly* e ricordandone il fiasco clamoroso all'esordio milanese. Il debutto lagunare avvenne nel corso della stagione di Carnevale 1908-1909, che prevedeva anche *Aida*, *Tristano e Isotta* e l'opera in quattro atti *Eidelberga mia!* di Ubaldo Pacchierotti⁵⁷. Erano quelli i giorni terribili del terremoto, che alla fine del dicembre 1908 aveva colpito Messina e Reggio Calabria, causando decine di migliaia di morti e infinite devastazioni. La eco della tragica circostanza si era riflessa anche sulle

⁵⁵ «La Difesa», 27, 28 dicembre 1905.

⁵⁶ «L'Adriatico», 29 dicembre 1905.

⁵⁷ «Gazzetta di Venezia», 8 gennaio 1909; GIRARDI, ROSSI, *Il Teatro La Fenice*, pp. 318-319. Cfr. anche FRANCO ROSSI, *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice. Madama Butterfly stroncata a Venezia*, in *Madama Butterfly*, programma di sala del Teatro La Fenice di Venezia, stag. 2009, pp. 109-121.

vicende teatrali veneziane, visto che il 5 gennaio si era dovuta interrompere l'*Aida* per l'indisposizione del baritono Giuseppe Bellantoni (sosteneva la parte di *Amonasro*), «il valoroso artista che dopo aver trepidato tutta una settimana per la sorte dei suoi cari che si trovavano a Messina, all'annuncio che essi erano salvi fu preso da tale emozione da essere costretto a letto»⁵⁸. Cadendo «la prima rappresentazione di *Butterfly* a Venezia precisamente nel giorno del genetliaco della regina Elena», ed essendo l'opera pucciniana dedicata alla consorte di Vittorio Emanuele III, la direzione del teatro decise di solennizzare in modo particolare la circostanza con l'esecuzione della marcia reale. Si sarebbe in questo modo reso omaggio al contributo prestatto dalla sovrana, «regina pietosissima», nell'organizzazione dei soccorsi per i terremotati:

La dimostrazione di affetto e di ammirazione verso la Regina Elena deve soprattutto compendiarsi in una dimostrazione di affetto e di simpatia delle donne veneziane alla eroica Sovrana che ha ben dimostrato di essere la prima donna d'Italia. L'acclamazione che saluterà, nelle note dell'Inno Reale, il nome di Elena, deve partire non soltanto dai posti dove la folla si pigia confusa ed irricognoscibile ma, specialmente, da quelli dove si riassume per altri nomi gloriosi la storia di Venezia⁵⁹.

I ruoli principali erano distribuiti tra gli interpreti Giuseppina Piccoletti (*Butterfly*), che aveva cantato negli stessi panni anche in Messico, Nelda Garrone (*Suzuki*), Angiolo Bendinelli (*Pinkerton*), Francesco Federici (*Sharpless*); la direzione fu affidata al veneziano Antonio Guarnieri, il futuro grande wagneriano di tanti successi scalligeri.

Alle 21.00 dell'8 gennaio «una folla elegantissima riempiva il teatro», pronta ad applaudire in piedi e con trasporto la marcia reale subito intonata in onore della regina, e ad ascoltare poi con attenzione

⁵⁸ «Il Gazzettino», 6 gennaio 1909.

⁵⁹ «Gazzetta di Venezia», 8 gennaio 1909. In quei giorni vennero organizzate in diverse sedi teatrali di Venezia proiezioni cinematografiche «di grandiosità terribile» relative ai disastri prodotti dal sisma calabro-siculo; esse, annunciate con ampia enfasi da richiami di stampa e manifesti, ottennero un grande – e forse morboso – riscontro di pubblico: «L'Adriatico», 9 gennaio 1909.

la creazione di Giacomo Puccini. A scorrere le recensioni della stampa cittadina si ricava l'impressione che l'opera non sia stata accolta con particolare favore, venendo applaudita – e non da tutti: «una buona parte del pubblico zittisce rumorosamente»⁶⁰ – forse più per stima e rispetto nei confronti dell'autore che per reale convinzione.

A interrogare gli spettatori uno per uno non credo che ieri a sera, come a qualunque altra *première* di *Butterfly*, si sarebbe trovato un ammiratore dell'opera: tutt'al più qualche ottimista, pago di aver sentito nuovamente molta conosciuta materia musicale. Eppure, quegli stessi spettatori riuniti, hanno decretato il successo: avrete un bell'osservare che il successo fu tepidissimo; che si concretò in una vittoria personale di una cantatrice elettissima, la signora Piccoletti; che gli applausi erano molto nettamente localizzati nelle sfere superiori del teatro, e che eran forse troppo pronti, ma sempre accortamente distribuiti. Questi si potran sempre dire malignità impotenti di un avversario aprioristico che non si arrende, perché insomma il successo c'è stato⁶¹.

Se il pubblico fu solo in parte soddisfatto, la critica dei giornali lagunari fu unanime nella condanna. L'inviato della «Gazzetta di Venezia», il più livido nella stroncatura, giunse addirittura a parlare di «suggestione collettiva» relativamente agli spettatori, indotti quasi per ipnosi ad applaudire un'opera che non apprezzavano; subodorò la presenza in teatro di una *claque* sapientemente organizzata per procurare il successo alla serata, nell'ottica di una manifestazione di forza dell'editore Ricordi:

Può camminare quanto vuole, lo spartito che *volontà onnipotenti* sollevarono dopo il capitombolo: ma vuoto è e vuoto rimane [...]. Ed è un vuoto doloroso sì, perché l'autore delle *Villi* e di *Manon Lescaut* ha dato all'arte italiana delle sane e forti pagine di musica, e noi vorremmo vedergliene scrivere dell'altre parimenti pregevoli; ma anche irritante, perché ammantato, infronzolato, agghindato di cento e mille e centomila giocherelli e bubolini e specchietti per i gonzi. Artificio sempre, in luogo di arte. Quando alla vecchia, trita e vieta formula del sincopato ansanante sotto la frasetta miagolata dal quartetto all'unisono, e della progressione continua che coi ben ammanniti cambiamenti di tono tien luogo di svolgimento, avremo aggiunto un assurdo imperversare

⁶⁰ «Il Gazzettino», 9 gennaio 1909.

⁶¹ «Gazzetta di Venezia», 9 gennaio 1909.

di sgradevoli bizzarrie armoniche fatte senza convinzione, ma col pretesto di dare il color locale; quando alle stridenti terze maggiori inseguentisi in un vaniloquio tormentoso col solo compito di interrompere le melodie troppo fruste e le cadenze che minacciano di esser tostiane, avremo aggiunto una strumentazione pesante e monotona a forza di voler essere varia e originale, e di sfoggiare novità come la tromba e i corni colle sordine che dopo dieci minuti vi fan credere d'essere fra le baracche di una fiera [...], avremo riassunto il contenuto, o meglio il non-contenuto di un'opera che aveva avuto in sul nascere giudici severi, ma giusti: e doveva poi trovare tanti men giusti⁶².

L'opera tutta non era, insomma, che una «immane canzonatura» del musicista nei confronti del pubblico. Nel disastro si salvava solo la buona prova dei cantanti, in particolare della Piccoletti, sulle cui spalle si reggevano i tre atti in una parte vocalmente ardua e impegnativa, e del maestro Guarnieri, capace di ben orientarsi nella «selva selvaggia delle note... e delle pause». Di «opera inutile» parlò da parte sua la recensione de «Il Gazzettino», che notava come

In questa *Butterfly* c'è tutto Puccini. La musica ha tutta, per la espressione e la forma, la fisionomia particolare che si può ben chiamare pucciniana. Le idee melodiche mostrano una stretta parentela con quelle delle precedenti opere del maestro medesimo. E ciò se per un conto è lodevole, perché rivela la esistenza di una personalità definita, per un altro è dannoso perché dà un'impressione di limitatezza di idee e di monotonia. Forse il maestro s'è trovato costretto a distribuire su una tela vasta e rada – il nucleo sentimentale del libretto è invero molto diluito – una dose non abbondante di colori e quindi ha dovuto temperarli fin troppo a danno della loro densità e forza [...]. Il Puccini è in quest'opera un brillante e finito strumentatore, un armonizzatore geniale. Ma aveva bisogno di questa nuova prova che nulla aggiunge alla sua fama?⁶³.

«L'Adriatico», a sua volta, mostrò di essere soddisfatto del parziale insuccesso:

l'opera non piacque! Nessuna prevenzione era nel pubblico affollatissimo, che

⁶² *Ibid.*

⁶³ «Il Gazzettino», 9 gennaio 1909.

anzi appena il maestro Guarnieri salì al suo scanno, si dispose con buona voglia alla maggiore attenzione. Ma non si commosse mai; non un momento si lasciò trasportare ad una dimostrazione spontanea; mai, si può dire, un episodio musicale ebbe virtù di convincerlo;

ma, pur nell'analisi negativa della *Butterfly* come «lavoro musicalmente poco organico, costruito con elementi troppo superficiali perché possa resistere validamente», e soprattutto caratterizzato da una generale monotonia, il critico del giornale non mancò di cogliere una «ricchezza ed una finezza di strumentale, come forse in nessuna altra opera di Puccini», specie nella parte di Cio-Cio-San, «quasi sempre un'onda di squisita melodia»⁶⁴.

L'ostilità delle recensioni all'opera "giapponese" di Puccini proseguì anche per la seconda serata, riguardo alla quale si notò con meschina esultanza che il pubblico non era molto numeroso in sala: era però in corso su Venezia una bufera di neve che aveva bloccato ogni comunicazione telegrafica, ferroviaria e acquea con la terraferma⁶⁵.

«Fabbricatore di opere ma non creatore di musica»: La Fanciulla del West

Due anni dopo l'esordio al Metropolitan, e un anno e mezzo dopo la prima rappresentazione italiana del Costanzi, anche Venezia si dispose ad assistere all'opera *western* di Puccini, epopea di rudi minatori, avventurieri e predoni ambientata nella California della corsa all'oro. Essa, però, era già stata data nella vicina Treviso e in altre località venete, come malinconicamente annotò la critica rilevando questo ulteriore segno della decadenza lagunare⁶⁶. Alle 20.45 del 15 gennaio 1913 Elvira Piccioli (*Minnie*), Gaetano Tommasini (*Dick Johnson*), Mariano Stabile (*Jack Rance*) e i numerosi altri interpreti salirono alla ribalta della Fenice, con la direzione del maestro Baldi Zenoni⁶⁷. All'opera era stato dedicato

⁶⁴ «L'Adriatico», 9 gennaio 1909.

⁶⁵ «Il Gazzettino», «L'Adriatico», 10 gennaio 1909.

⁶⁶ «Il Gazzettino», 15 gennaio 1913; «Gazzetta di Venezia», 15 gennaio 1913: «Fra i successi più vivi e più duraturi dell'opera va registrato quello da essa incontrato al Sociale di Treviso nell'ottobre 1911 [...]. L'esecuzione di Treviso fu la quarta in Italia, la prima nel Veneto».

⁶⁷ GIRARDI, ROSSI, *Il Teatro La Fenice*, p. 327. Quasi negli stessi giorni (29 dicembre 1912) la *Fanciulla* veniva rappresentata per la prima volta alla Scala: *Carteggi pucciniani*, a cura di Ezio Gara, Milano, Ricordi, 1958, p. 407.

un intenso lavoro di prova, a causa delle «difficoltà grandissime di concertazione ed anche di esecuzione orchestrale, per la grande varietà dei ritmi e per il frammentario strumentale». Per la messa in scena si erano dovute poi superare molte difficoltà, specie perché, in un'ottica di grandiosità, si erano voluti utilizzare dei veri cavalli per la rappresentazione, e la logistica veneziana non si prestava certo facilmente⁶⁸. La critica, per parte sua, attendeva il nuovo lavoro già prevenuta e maldisposta. La «Gazzetta di Venezia», l'indomani della *prima*, utilizzò un linguaggio particolarmente aspro, accennando a Puccini come a «un maestro che, iniziando la sua carriera con le *Villi*, aveva suscitato tante speranze per l'arte italiana e che invece fallì le più alte vette per scorrere tranquillamente sul terreno piatto della mediocrità», al quale mancava «il soffio della creazione», e che, non avendo mai «fatto soverchio sfoggio di facoltà creative», dava il peggio di sé proprio nella *Fanciulla del West*,

ove il frequente ansimare dell'orchestra dà maggiore risalto alla corsa dietro idee vanamente inseguite. L'autore di *Villi*, di *Manon* è spesso costretto a ripetersi; dimodoché si odono frequenti accenni di *Bohème*, di *Tosca* e – chi l'avrebbe mai creduto? – la *Butterfly* è sfruttata come una miniera!

Nonostante la concessione che «dal punto di vista dell'istrumentale [...] Giacomo Puccini si mostra di una abilità insuperabile», l'opera, giunta tardi a Venezia, «ma pur sempre in tempo per non farsi ammirare», a dire del recensore segnava un regresso «perfino in confronto di *Madama Butterfly* [...], il che è tutto dire!»; la trama, poi, era rozza e volgare: «il maestro deve sapersi scegliere degli argomenti più nobili»⁶⁹. In termini ancora più violenti si esprimeva «Il Gazzettino»:

Qui troviamo un Puccini fabbricatore di opere ma non creatore di musica, non più quel Puccini della purissima onda melodica delle *Villi* e della *Bohème*, non più il Puccini che accentua, con la musica, la drammaticità del soggetto come nella *Manon* ma il Puccini, peggiorato, dei due primi atti di *Tosca* e dei due ultimi atti della *Butterfly*. Il metodo dal Puccini seguito nella *Fanciulla del West* è il seguente: un informe commento a base di piccoli spunti sui quali non si ha nemmeno il tempo di indugiarsi con l'attenzione per potersene fare

⁶⁸ «Gazzetta di Venezia», 15 gennaio 1913.

⁶⁹ *Ibid.*, 16 gennaio 1913.

un benché minimo godimento estetico; quindi un'altalena continua di sonorità or tenue or forte in ragione dell'affermarsi del minore o maggiore interesse dell'azione; una tecnica capricciosa, variabilissima che tutto si permette.

Il recensore era costretto ad ammettere, suo malgrado, che le creazioni pucciniane incontravano comunque un grande successo di pubblico a livello internazionale, ma solo perché «il gusto di certi pubblici accenna a degenerare nel grottesco». Questo modo di costruire l'opera poteva però costituire un grave pericolo per le nuove generazioni di musicisti, che ricevevano da Puccini un cattivo esempio:

Quello che maggiormente ci addolora è il pensare che i giovani imbambolati da sì facili conquiste della ricchezza, se non della vera gloria, abbiano a seguire l'andazzo in cui sembra che la moda voglia trascinare la musica teatrale eccezione fatta per pochi⁷⁰.

Nonostante le eccessive riserve della critica (anche l'inviato de «L'Adriatico», a suo dire schierato dalla parte di coloro che «all'opera in musica chiedono un godimento più intellettuale che non sia quello offerto da una semplice per quanto grande abilità negli effetti», esecrò «l'uso e l'abuso di quelle famose quinte o di quei non meno famosi e prediletti sincopati»⁷¹), il pubblico veneziano rispose con molto favore alla nuova creazione di Puccini, acclamando l'esecuzione dei cantanti e la direzione sicura di Baldi Zenoni:

Il pubblico ha mostrato di apprezzare la malinconica poesia del canto della nostalgia ed al terzo atto ha imposto al tenore Tommasini la replica della preghiera *Ch'ella mi creda libero e lontano*. La bravissima Piccioli, ottima protagonista, il Tommasini, lo Stabile, il Morro, il Boscacci e gli altri furono chiamati ripetutamente al proscenio e dopo il terzo atto dovettero presentarsi quattro volte⁷².

⁷⁰ «Il Gazzettino», 16 gennaio 1913.

⁷¹ «L'Adriatico», 16 gennaio 1913.

⁷² «Il Gazzettino», 17 gennaio 1913, cronaca della seconda rappresentazione. Cfr. pure «L'Adriatico», 16 gennaio 1913: «Il dramma avvince, incatena, assorbe tutta l'attenzione del pubblico: – la musica segue rapidamente l'azione, talvolta anzi le porge carezze gentili e fascino seducenti: – ciò determina il successo, ottenuto con una ricetta tuttora infallibile».

Dopo la *prima* si era diffusa la voce che Giacomo Puccini in persona fosse in procinto di giungere a Venezia per assistere alla rappresentazione della sua opera; ma in realtà il maestro aveva sostanzialmente declinato, già nel dicembre dell'anno precedente, un invito in questo senso da parte della direzione del teatro La Fenice; e forse l'accoglienza non brillantissima incontrata in laguna dalla *Fanciulla* lo confermò nella disposizione negativa⁷³.

«Nuovissimo per il Veneto»: *Il Trittico*

Il 7 marzo 1920 l'impresario Achille Cossio, gestore della stagione di primavera 1920 della Fenice, indirizzò al Comune di Venezia un'istanza di contributo economico, a causa della situazione di difficoltà in cui versava allora il teatro; tra gli altri titoli (*Faust*, *Rigoletto*, *Lucrezia Borgia*), propose anche

TRITTICO (Il Tabarro-Suor Angelica-Gianni Schicchi). Riservata l'esclusiva per tutto il Veneto fino all'andata in scena.

L'amministrazione municipale rispose positivamente, notando che, se richieste di sussidio erano pervenute contemporaneamente pure dall'impresa Bolzigo per il teatro Malibran, l'impresa Cossio per la Fenice era da considerarsi maggiormente meritevole di approvazione, per «la grande tradizione storica ed artistica» del massimo teatro cittadino. Con deliberazione del R. Commissario straordinario 18 marzo 1920 venne dunque deciso lo stanziamento di 15.000 lire per la realizzazione della stagione, nella quale appunto figurava *Il trittico*, «ultimo lavoro del Puccini nuovo per il Veneto», la cui rappresentazione costava 18.000 lire solo di diritti a Casa Ricordi⁷⁴.

Un elemento straordinario dell'allestimento pucciniano della Fenice era costituito dall'annunciata eccezionale presenza dello stesso maestro alla rappresentazione della sua opera e alle prove dei giorni precedenti. Già a partire dal 21 aprile cominciarono pertanto a com-

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ VENEZIA, *Archivio Storico del Comune*, Quinquennio 1915/1920, fasc. XI 2/2, Rubrica: Polizia, Titolo: Teatri-Spettacoli, Oggetto: Teatri. Si ringraziano vivamente la responsabile dr.ssa Monica Donaglio e il personale tutto dell'Archivio per l'ausilio dato alla ricerca e la cortesia sempre dimostrata.

parire sulla stampa cittadina gli avvisi relativi all'imminente *prima*: per sabato 24 aprile era previsto alla Fenice il «grande avvenimento d'arte», la «prima rappresentazione del Trittico di G. Puccini, Il Tabarro-Suor Angelica-Gianni Schicchi, nuovissimo per il Veneto», e si poteva trionfalmente annunciare che «l'autore maestro GIACOMO PUCCINI e il librettista signor GIOACCHINO FORZANO assisteranno alla rappresentazione»⁷⁵. La «Gazzetta di Venezia», il 23 aprile 1920, comunicava:

È arrivato ieri il maestro Giacomo Puccini per assistere alle ultime prove d'assieme del suo *Trittico* che andrà in scena domani sera. Egli sarà presente alla prima rappresentazione assieme anche al Forzano autore dei libretti di due delle tre opere che costituiscono il trittico.

E, il giorno dopo, «Il Gazzettino»:

Stasera va in scena il *Trittico* di Puccini. L'attesa di Venezia per la novità del popolare autore di *Bohème* e di tante altre opere applauditissime è molto viva. L'edizione veneziana del *Trittico*, che, affidata alla bacchetta del maestro Baldi Zenoni e ad artisti eccellenti, è stata anche curata nei più minuti particolari dall'autore e dal poeta di due dei tre lavori che la compongono, Giovacchino Forzano, promette di essere la migliore di quella avutesi finora dove è stato rappresentato. Le prove generali seguite iersera permettono di trarre i migliori auspici sull'esito della serata d'oggi. E maestro Puccini e il Forzano assisteranno alla rappresentazione.

L'arrivo dell'ignaro musicista non poteva cadere in un momento peggiore: l'episodio dell'uccisione di un soldato riottoso da parte di un ufficiale, avvenuto nella centrale caserma Cornoldi, aveva scatenato, in un contesto politico e sociale già turbato, la protesta di massa. E così la giornata di sabato 24 aprile 1920 fu contraddistinta in Venezia dallo sciopero generale e dalla sospensione di ogni attività lavorativa, dalla chiusura di tutti i negozi, da cortei, provocazioni e, purtroppo, anche

⁷⁵ «Gazzetta di Venezia», «Il Gazzettino», 21 aprile 1920; cfr. GIRARDI, ROSSI, *Il Teatro La Fenice*, pp. 332-333. L'esordio assoluto del *Trittico* risaliva al dicembre 1918, al Metropolitan di New York.

da sanguinosi scontri di piazza avvenuti in diversi luoghi della città tra i manifestanti, sfuggiti al controllo del segretario della Camera del lavoro Girolamo Li Causi e del deputato socialista massimalista Elia Mussatti, che li conducevano, e le forze dell'ordine⁷⁶. Furono coinvolti pure i teatri, che bloccarono ogni spettacolo, facendo quindi saltare al giorno successivo la *prima* del *Trittico*⁷⁷. Nonostante le agitazioni e il clima torbido che regnava in città, il pubblico fu presente numerosissimo alla serata, e accolse con complessivo favore la nuova opera:

Il pubblico veneziano, chiamato a giudicare dopo Roma, Firenze e Torino il *Trittico* di Giacomo Puccini, dell'autore italiano fra i moderni al quale il successo resta più fedele, ha decretate alle tre opere che lo costituiscono le accoglienze più liete e cordiali. Serata di entusiasmo quella di domenica. L'attesa vivissima, il teatro gremito. Le tre opere furono seguite col massimo interesse, colla più deferente attenzione, qua e là interrotte da qualche applauso, più particolarmente diretto ai vari interpreti, e al termine di ciascuna consacrati dal successo. La misura di questo può essere data dal numero delle chiamate: sette dopo il *Tabarro*, sei dopo *Suor Angelica* e otto dopo *Gianni Schicchi*; totale ventuna⁷⁸.

Il critico della «Gazzetta di Venezia», Settimio Magrini, futuro direttore artistico della Fenice, rimase colpito in modo particolare dall'orchestrazione dei tre atti unici, dei quali colse l'immaginario filo conduttore nell'idea e rappresentazione della morte, «violenta, punitrice nel *Tabarro*; mistica, liberatrice in *Suor Angelica*; buffa, beffatrice in *Gianni Schicchi*». Nel giudizio del critico,

l'autore [...] possiede nel più alto grado la facoltà di adattare i suoni all'impressione scenica facendo della arte musicale il mezzo teatrale più che lo scopo.

⁷⁶ ERNESTO BRUNETTA, *Figure e momenti del Novecento politico*, in *Venezia*, p. 161. Per le cronache degli scontri, cfr. «Gazzetta di Venezia», «Il Gazzettino», 25 aprile 1920.

⁷⁷ «Nei teatri veneziani. A causa dell'agitazione di ieri i teatri rimasero tutti chiusi. Per oggi si annunziano: Alla FENICE, ore 15, «Rigoletto», recita di addio di Toti Meneghel del Monte e di E. Faticanti; alla sera, ore 21, prima rappresentazione del «Trittico» di Giacomo Puccini: «Gazzetta di Venezia», 25 aprile 1920; cfr. pure «Il Gazzettino», 25 aprile 1920.

⁷⁸ «Gazzetta di Venezia», 27 aprile 1920. «Il Gazzettino», 27 aprile 1920: «L'accoglienza fatta al *Trittico* di Puccini l'altra sera da parte di un pubblico che aveva occupato tutti i posti del teatro è stata calorosissima tale certo da produrre la più legittima soddisfazione nell'autore e da garantire le più rosee speranze per un successo duraturo».

La virtù della sua musica sta quindi non tanto nella musica stessa, quanto nelle relazioni di essa con la poesia e col dramma o la commedia. La caratteristica essenziale della sua musica è il lusso, chiamiamolo così, di combinazioni armoniche e di sonorità. La sua tavolozza orchestrale è di una ricchezza prodigiosa. [...] dal punto di vista puramente musicale, astraendo da ogni connessione dell'idea musicale col soggetto, al *Tabarro* spetta a nostro avviso il primo posto, il secondo al *Gianni Schicchi*, ultima *Suor Angelica*. Dal punto di vista teatrale invece, e sempre giudicando nel complesso, il primo posto spetta allo *Schicchi*, mentre non è facile dire a quale delle altre due spetti il secondo ed il terzo [...]. Abbiamo sentito dire ed abbiamo anche letto che il *Gianni Schicchi* sta alla pari con *Falstaff*, con *Maestri cantori*, con le *Allegre comari di Windsor*. Se questo ci sembra eccessivo, certo è che la musica di Puccini è deliziosa, e che la gioia prorompe quasi sempre da tutte le voci dell'orchestra come un fresco e sano rivolo di comicità preziosa. Vi sono dei contrasti che non si spiegano: accanto alla canzonetta quasi napoletana vi sono pagine di sapore debussjano, ma la vena appare sempre arguta e schietta. Umorismo fine ed indovinato, rapidi contrasti, intermezzi sentimentali e continuamente una vivacità indiolata piena di attrattive. La linea melodica si sviluppa ed incatena, i temi e gli accenti ritmici si susseguono, la colorazione orchestrale si fonde coi personaggi, colle voci, colle situazioni armoniosamente. Ed è una rivelazione questa di Puccini che al genere comico mai erasi dedicato. Egli ha fatto opera veramente italiana, italiana nel contenuto e nella forma.

Il Magrini si dimostrava molto soddisfatto dell'allestimento e dell'interpretazione dei tre atti unici, in particolare da parte del direttore Baldi Zenoni e di tutti i cantanti (*Tabarro*: Lina Fabbris, Giuseppe Noto, Luigi Marini; *Suor Angelica*: Ernestina Poli-Randaccio, Erminia Rubati, Elena Loris; *Gianni Schicchi*: Giuseppe Noto, Maria Zamboni, Luigi Marini, Elena Loris, Angelo Zoni, Enrico Giunta): «L'esecuzione di tutte e tre le opere è stata quanto di più accurato si potesse desiderare. Sappiamo anzi che Puccini stesso fu il primo ad esserne entusiasta»⁷⁹.

⁷⁹ «Gazzetta di Venezia», 27 aprile 1920: «Il m. Baldi Zenoni ha dedicato tutto se stesso alla concertazione dei tre spartiti con tutto l'entusiasmo, con tutto il fervore, da quell'artista eletto e coscienzioso che egli è. L'esecuzione orchestrale ha reso all'evidenza i vari caratteri, i vari colori delle tre opere. Il m. Baldi Zenoni può a ben diritto vantare di aver contribuito non poco a far vincere così trionfalmente la battaglia a Giacomo Puccini, specialmente nel *Tabarro*, il cui minor successo nelle altre piazze fu attribuito alla non sufficientemente efficace interpretazione

Il critico de «Il Gazzettino» condivise la valutazione sull'ottima interpretazione; egli si mostrò però in complesso più severo nei confronti di due delle tre opere, salvando sostanzialmente solo lo *Schicchi*, felice nel libretto e nella parte musicale, mentre nel *Tabarro* («gran-guignolesco») e in *Suor Angelica* («vuol essere mistica») Puccini, a suo dire, si mostrava troppo desideroso di occhieggiare alla contemporanea produzione europea:

Ovazioni finali a Puccini e Forzano dopo lo *Schicchi*. Agile, fresca, chiara, semplice (non più certi esotismi addomesticati del *Tabarro* alla Strauss e alla Stravinsky), la burla immaginata da Forzano ha avuto nella musica di Puccini la più schietta pittura sonora. Benignamente caricaturale nella prima parte, rapida senza vertigini nel finale, contiene qua e là delle gustose melodie, date a cantare a Rinuccio (tenore) e Lauletta (soprano), a Schicchi (baritono), melodie della più aggraziata e spontanea vena pucciniana.

L'entusiasmo del pubblico veneziano proseguì anche all'esterno del teatro, dove «una focata di bengala rossi salutò il maestro Puccini che fu nuovamente ovazionato»⁸⁰.

La seconda rappresentazione del *Trittico* ebbe luogo martedì 27 aprile 1920, quando si organizzò quella serata d'onore che non si era potuta svolgere tre giorni prima a causa dello sciopero generale:

L'entusiasmo di domenica si è rinnovato iersera anche più caloroso per la seconda rappresentazione del *Trittico* dato in onore di Giacomo Puccini che assisteva allo spettacolo e che fu fatto segno alle più cordiali manifestazioni di plauso e di ammirazione. Le chiamate non si contano. Le tre opere sono andate a gonfie vele e tutti gli interpreti e il maestro Baldi Zenoni ebbero applausi fervidissimi.

Il musicista toscano ricevette un omaggio da parte della presidenza della Fenice, rappresentata dal senatore Nicolò Papadopoli Aldobrandini:

orchestrale. Gli esecutori senza distinzione, dalle parti più importanti alle più insignificanti, gareggiarono in efficacia, buona volontà e valore».

⁸⁰ «Il Gazzettino», 27 aprile 1920. Per analoghi commenti della critica italiana del tempo sulla presunta assimilazione, da parte del Puccini del *Trittico*, del linguaggio musicale di C. Debussy, R. Strauss e I. Stravinskij, cfr. GIRARDI, *Giacomo Puccini*, pp. 372-373.

Dopo *Suor Angelica* la Presidenza del teatro ha offerto al maestro Puccini una splendida medaglia d'oro a ricordo dell'avvenimento artistico e del grande successo del suo ultimo lavoro. Presenziava molto festeggiato anche Giovacchino Forzano il collaboratore preziosissimo di Puccini. Fu servito lo *champagne* e si è inneggiato a nuovi trionfi del maestro che parte ora per Londra per curare l'allestimento del *Trittico* al Covent Garden⁸¹.

Pochi giorni dopo la partenza di Puccini, il *Trittico* inaugurò la XII Esposizione Internazionale d'Arte: il 12 maggio 1920, la Fenice venne per la prima volta dopo moltissimi anni illuminata completamente a candele, come «*dans les bons vieux temps*». A rappresentare Vittorio Emanuele III giunse il principe di Udine, mentre ad ascoltare la creazione pucciniana, che fu preceduta dalla Marcia reale, «erano presenti tutte le autorità e le rappresentanze ufficiali e tutta l'aristocrazia veneziana»⁸².

«*Alla memoria dell'Uomo e alla gloria dell'Arte*»: *La Rondine*

Giacomo Puccini spirò a Bruxelles, vittima di una grave malattia, il 29 novembre 1924. L'impressione destata ovunque dalla morte del maestro fu immensa, e subito nel mondo teatrale si pensò di organizzare commemorazioni e spettacoli in suo onore. Anche Venezia volle ricordare con speciale solennità il musicista scomparso, sul modello della serata tenutasi al Costanzi di Roma alla presenza della famiglia reale e del governo⁸³; alla Fenice, rimasta oramai in pratica l'unico teatro lirico cittadino⁸⁴, vennero pertanto inseriti due titoli

⁸¹ «Gazzetta di Venezia», 28 aprile 1920. Pare che la visita a Venezia avesse suggerito al compositore nuovi spunti per la realizzazione di un'opera futura: «Quando nel 1920 fece ritorno a Venezia in occasione della rappresentazione del suo *Trittico*, dopo una passeggiata serale in gondola, il maestro lucchese decise di scrivere un'opera che [...] avrebbe dovuto avere per sfondo Venezia e si sarebbe dovuta intitolare *Un sogno veneziano*. Fatto ritorno a Torre del Lago, egli ne informò il suo librettista prediletto, Giuseppe Adami, e lo incaricò di preparargli al più presto un intreccio secondo i suoi suggerimenti. La morte che lo colse quattro anni più tardi a Bruxelles rese, purtroppo, impossibile l'attuazione del progetto»: UGO FUGAGNOLLO, *Venezia così*, Milano, Mursia, 1979³, p. 537n.

⁸² «Gazzetta di Venezia», 12 e 13 maggio 1920; GIRARDI, ROSSI, *Il Teatro La Fenice*, pp. 332-333.

⁸³ «Il Gazzettino», 20 gennaio 1925: *La serata pucciniana al Costanzi*.

⁸⁴ La concorrenza di altri generi di spettacolo, in specie del cinematografo, si faceva sempre più forte nel primo dopoguerra anche a Venezia, dove nel 1925 risultavano già attivi 15 cinema,

nella stagione «di metà Carnevale» del 1925. Si decise di mettere in scena *La Rondine*, che a Venezia non era stata ancora rappresentata (risaliva al 1917), facendola precedere da una solenne cerimonia in ricordo del compositore defunto, e di proporre poi anche una serie di recite straordinarie di *Madama Butterfly* a partire dalla fine di gennaio⁸⁵. Il 20 gennaio 1925 la stampa riportò con rilievo un manifesto del *Comitato pro Fenice*, che cogestiva allora il teatro; in esso, ricollegandosi alla grande tradizione musicale dell'antica Serenissima, si richiamava il pubblico a una partecipazione numerosa e composta alla *prima* pucciniana, la quale doveva delinarsi non tanto come una normale rappresentazione teatrale, quanto piuttosto come una maestosa cerimonia commemorativa, il «pio gesto, con cui Venezia inghirlanda di allori l'immagine di Giacomo Puccini»:

Veneziani. Sin che un sogno di bellezza si accenda nell'ispirazione della bontà, il popolo italiano onorerà i canti di Giacomo Puccini, ad esso molto diletto perché felice interprete dell'intima armonia di ogni suo sentimento. Alla memoria dell'Uomo e alla gloria dell'Arte, nella ritrosa schiettezza dello studio onesto e nella probità degli affetti in candore di espressione, luminosamente rappresentativi del genio nazionale, sarà reso omaggio, nel Teatro 'La Fenice', mercoledì a sera 21 gennaio: serata, ben più che di spettacolo, di cerimonia, adeguata alle cittadine tradizioni. Venezia è nome insigne nella storia della musica: in ciascuna pagina di essa storia, Venezia, nella maestà della Basilica d'oro, tra l'appassionato fervore dei cimenti teatrali, nelle penombre delle cantorie, nel rapimento del suo divino incanto, Maestra e Musa, sente l'impegno della nobiltà grande. Quanto più cuore e mente si volgono allo studio del passato per dare ala all'ansia di un valido progresso, tanto meglio s'intenda la significazione del pio gesto, con cui Venezia inghirlanda di allori l'immagine di Giacomo Puccini⁸⁶.

e aveva provocato la riduzione degli spettacoli e la parziale trasformazione dei teatri Rossini e Malibran, la cui gestione era stata affidata proprio a una società cinematografica. «Ad esempio, da un rendiconto del periodo nov. 1924-ott. 1925, risulta che i veneziani hanno speso per gli spettacoli la cifra di 13.365.760, di cui 5.440.160 per i teatri (compreso il Rossini) e 7.925.600 per i cinematografi»: N. MANGINI, *I teatri*, p. 249.

⁸⁵ Cfr. GIRARDI, ROSSI, *Il Teatro La Fenice*, p. 359; FRANCO ROSSI, *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice. La rondine, capolavoro beneaugurante*, in *La Rondine*, programma di sala del Teatro La Fenice di Venezia, stag. 2008, pp. 133-136.

⁸⁶ «Il Gazzettino», 20 gennaio 1925.

Il giorno seguente i giornali precisarono che il teatro sarebbe stato illuminato a giorno e che

per non turbare la solennità della cerimonia, alla quale assisteranno le autorità cittadine, il pubblico è pregato di prender posto alle ore 21 precise, e di aderire poi all'invito di levarsi in piedi per raccogliersi durante un minuto di silenzio in riverente omaggio alla memoria del grande artista scomparso⁸⁷.

La sera del 21 gennaio la cerimonia dunque si aprì, alla presenza delle massime autorità cittadine e di Ildebrando Pizzetti, che come direttore rappresentava il Conservatorio di Milano dove il giovane Giacomo si era formato. Il discorso commemorativo iniziale fu affidato al compositore e critico musicale del *Secolo* di Milano, Adriano Lualdi⁸⁸, di cui si stavano per rappresentare, proprio alla Fenice, *Le furie di Arlecchino*; egli tracciò in pochi tratti la biografia di Puccini, stabilendo quindi un paragone critico tra la sua produzione fino alla guerra e quella successiva e individuando in lui una continua ansia di rinnovamento che avrebbe dovuto trovare coronamento definitivo proprio nella incompiuta *Turandot*⁸⁹. Dopo tale premessa, ebbe inizio la parte musicale della serata:

Quindi fu aperto il velario. Appeso ad una ricca tenda stava un grande ritratto del Maestro, circondato da una corona di lauro alla quale era intrecciato un nastro tricolore. Un colpo di gong ha dato il segnale che il pubblico si alzasse in piedi per tributare un minuto di silente raccoglimento alla memoria del Maestro. Un secondo colpo ha dato il segnale della chiusura della breve, simpatica, suggestiva cerimonia. Dopo di che il maestro Fabbroni ha fatto iniziare l'esecuzione, da parte degli archi, del quartetto che Puccini aveva scritto, da

⁸⁷ «Gazzetta di Venezia», 21 gennaio 1925.

⁸⁸ Adriano Lualdi (Larino, Campobasso, 1885-Milano, 1971), di famiglia veneziana, allievo di Ermanno Wolf-Ferrari al Conservatorio di Venezia, fu direttore d'orchestra, critico musicale e compositore, rappresentante del Sindacato Nazionale dei Musicisti durante il ventennio fascista, direttore dei Conservatori di Napoli e poi di Firenze. Scrisse anche un articolo commemorativo in morte di Puccini sul *Secolo*. Cfr. JOHN C.G. WATERHOUSE, voce *Lualdi, Adriano*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 15, New York, Oxford University Press, 2002², pp. 260-261; *Carteggi pucciniani*, p. 565; VIRGILIO BERNARDONI, *Lualdi Adriano*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 66, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2006, pp. 228-230.

⁸⁹ «Il Gazzettino», 22 gennaio 1925.

giovane, per onorare la memoria di Amedeo Duca d'Aosta, intitolato *Crisantemi*. [...] Durante questa esecuzione, sul palcoscenico, a lato del ritratto di Puccini erano i vessilli del Liceo Benedetto Marcello, della Banda cittadina, delle società corali e musicali Euterpe, Excelsior, Monteverde, Perosi, Circolo Lux, Società Verdi⁹⁰.

Seguì la rappresentazione de *La Rondine*; nel complesso fu apprezzata dal pubblico – il quale del resto difficilmente si sarebbe potuto permettere dei dissensi, data la circostanza – con dimostrazioni di un convinto favore:

Il pubblico veneziano ha saputo essere al di sopra di prevenzioni e ha voluto dare della *Rondine* un suo proprio e spassionato giudizio. E questo si riassume, oltre che nell'attento interesse col quale l'opera fu ascoltata, nelle quattro chiamate tributate alla fine d'ognuno dei tre atti, che venivano a sommarsi agli applausi da cui furono fatti segni gli artisti a sipario alzato. Dunque un successo. Quanto se ne sarebbe rallegrato il Maestro, che soffriva enormemente d'ogni più piccolo disappunto toccato alle sue creature, e che per questa, di tutte la più fragile, di sofferenze ne aveva avute tante!⁹¹.

Le recensioni dei giornali veneziani approvarono senza riserve l'interpretazione da parte del direttore – il maestro Piero Fabbroni⁹² – e dei cantanti, tra cui in particolare l'interprete de personaggio di *Magda*, Linda Canneti⁹³, mentre furono più incerte circa l'apprezza-

⁹⁰ *Ibid.*; cfr. anche la «Gazzetta di Venezia», 22 gennaio 1925.

⁹¹ «Il Gazzettino», 22 gennaio 1925; «Gazzetta di Venezia», 22 gennaio 1925: «Dopo ciascun atto si ebbero numerose chiamate al proscenio alle quali partecipò il M.o Fabbroni che concertò e condusse lo spettacolo, con vivo amore. I cori, non facili, filarono bene sotto la guida del M.o Cusinati [...]. Il successo, ripetiamo, fu molto caloroso».

⁹² «Egli è stato sicuro come condottiero dell'orchestra, un'orchestra modernamente intesa, quindi un continuo oscillare, nella ricerca degli effetti, fra famiglie di strumenti e impasti nuovi, che a rendere più complessi interveniva uno stile armonico indipendente dalle norme più tradizionali; ed è stato sicuro nel tener le redini delle movimentate scene del secondo atto. Fu fatto segno a particolari applausi dopo il preludio del terzo atto, del quale ha reso tutta la delicata poesia»: «Il Gazzettino», 22 gennaio 1925.

⁹³ «Sulla scena è stata trionfatrice la signora Linda Canneti, esperta interprete della parte di *Magda*, alla quale prestò il contributo della sua voce freschissima, chiara, intonata e del suo fraseggio delizioso. Essa fu applaudita a scena aperta due volte nel primo atto. Anche il tenore Manfredi Polverosi ha riscosso il consenso del pubblico con la sicurezza, la limpidezza e l'estensione

mento delle qualità intrinseche della musica, qualificata come «ineguale». Il critico de «Il Gazzettino», valutando il successo di pubblico, concludeva con un auspicio per i futuri successi dell'opera: «È l'indizio di una rinascita? Forse. Ai pubblici di domani la risposta. Il caso è tutt'altro che nuovo, specie per opere pucciniane; così è stato per l'*Edgar*, per *Bobéme*, per *Madama Butterfly*, per il *Trittico*».

L'indomani i familiari di Puccini e la casa editrice Sonzogno, raggiunti a Milano dalla notizia dell'esito felice della messa in scena de *La Rondine*, non mancarono di esprimere il proprio commosso ringraziamento per la commemorazione dello scomparso, e di manifestare altresì alla Fenice e agli artisti coinvolti il compiacimento per il successo ottenuto⁹⁴.

«Il più completo documento rimastoci»: *Turandot*

Tra un appello del Comando di centuria veneziano per il reclutamento degli studenti dell'Accademia di belle arti e degli Istituti superiori di magistero nella Milizia nazionale universitaria, una cronaca della regata fra i barbieri aderenti all'Opera nazionale dopolavoro e un trafiletto sull'organizzazione della consueta regata dei Santi Giovanni e Paolo su *sandoli* e *mascarete*, tradizionali imbarcazioni veneziane, «Il Gazzettino» del 1° settembre 1926 dava alla cittadinanza veneziana l'annuncio dell'imminente comparsa alla Fenice dell'ultima opera di Giacomo Puccini, l'incompiuta *Turandot*. Si precisava che

avrà i seguenti interpreti: Maria Casali Llacer (*Turandot*); Antonio Bagnariol (*Calaf*); Rosina Torri (*Liù*); Emilio Ghirardini (*Ping*); Luigi Cilla (*Pang*); Francesco Dominici (*Pong*); Salvatore Baccaloni (*Timur*); Ludovico Castiglioni (*L'imperatore*); Sante Villa (un mandarino). Maria Casali Llacer ha, proprio in questi giorni, riportato un grandioso successo al Teatro Donizetti di Bergamo quale interprete di *Turandot*. Direttore d'orchestra è il noto mae-

della sua voce. Ebbe un applauso dopo l'aria del terzo atto *Dimmi che vuoi seguirmi*. La parte non scevra di difficoltà, sia sceniche che vocali, di *Prunier* è stata sostenuta dal tenore Nello Palai, che ha suscitato unanime consenso per le eccellenti qualità dei suoi mezzi vocali e per l'impegno col quale ha sostenuto il suo personaggio. E lo stesso vogliamo dire del basso Vittorio Pistolesi, che ha pure ottime note nella sua voce ed è stato un *Rambaldo* corretto ed efficace. *Luisette* è stata la sig. Alba Damonte che ha impegnato la sua migliore buona volontà a far risaltare una parte che non le si adatta bene»: «Il Gazzettino», 22 gennaio 1925.

⁹⁴ *Ibid.*, 24 gennaio 1925.

stro Gaetano Bavagnoli [...], l'opera sarà messa in scena da Gioachino Forzano, l'applaudito commediografo ben noto al pubblico veneziano e che ha messa in scena la stessa opera alla Scala di Milano. Le prove d'orchestra, composta di 75 professori, avranno inizio oggi.

Erano trascorsi appena quattro mesi dalla prima memorabile rappresentazione scaligera del 25 aprile, sotto la direzione di Arturo Toscanini. La scelta effettuata dal *Comitato pro Fenice*, che gestiva il teatro nel difficile periodo di transizione tra la proprietà privata e l'acquisizione pubblica, era dettata probabilmente, oltre che dall'onda emotiva provocata dalla scomparsa dell'artista, anche da impellenti necessità di cassa, che si sperava di rinsanguare grazie a un presumibile massiccio concorso di pubblico. Un forte legame della *Turandot* con Venezia andava poi ricercato nella persona del letterato veneziano Carlo Gozzi, l'originario creatore della fiaba teatrale da cui il libretto dei veneti Giuseppe Adami e Renato Simoni era stato tratto a partire dalla primavera del 1920⁹⁵. Ampi quindi, in attesa della rappresentazione, i resoconti di stampa sulle vicende della *pièce* settecentesca e sui suoi adattamenti per musica, sino alla *Turanda* del Bazzini, maestro di Puccini a Milano. Le chiare indicazioni impresse sul cartellone della *Turandot* affisso per le strade vennero riportate anche dalla stampa il 6 settembre 1926:

La direzione del teatro avverte che è proibito l'ingresso ai posti in Platea durante l'esecuzione degli atti e prega il pubblico maschile che occupa i posti di platea e dei palchi di intervenire in abito scuro. Sono assolutamente vietati i bis.

L'indomani, nuovamente l'annuncio che «le prove sono ormai a buon punto», e che «gli scenari sono stati espressamente fatti per questa esecuzione e così i costumi che vennero disegnati da Umberto Brunelleschi», che «ogni particolare scenico è stato minuziosamente curato», mentre «Giovacchino Forzano è già arrivato e procede alla

⁹⁵ *Giacomo Puccini. Epistolario*, a cura di Giuseppe Adami, Milano, Mondadori, 1982, pp. 161-164 (I ed. Milano, Mondadori, 1928); GIRARDI, *Giacomo Puccini*, pp. 433-484; FRANCO ROSSI, *Dall'Archivio storico del Teatro La Fenice. Venezia e la Cina di Puccini*, in *Turandot*, programma di sala del Teatro La Fenice di Venezia, stag. 2007, pp. 143-146.

messa in scena con quella competenza e genialità che sono sue doti particolari»⁹⁶. L'8 settembre la «Gazzetta di Venezia» pubblicò un'intervista esclusiva proprio al Forzano, che da giorni provava con le masse teatrali dall'alba al tramonto e dal tramonto all'alba, per assicurare la migliore esecuzione di ogni scena e garantire il perfetto allestimento di un'opera in cui convivono «le linee lievi ed ariose della fiaba» con «il dramma della piccola Liù, tenero, commosso, sinceramente umano, che quasi si stacca da tutto il quadro per appartarsi in un cantuccio ed estenuarsi nella propria tenerezza», la tragedia con il grottesco e la comicità dei personaggi di Ping, Pang e Pong:

Per dare una giusta ed efficace espressione a tratti così disparati raccolti e fusi nel giro di una stessa cornice bisogna giocar d'equilibrio, bisogna pesare, dosare, vagliare e poi muovere tutto armoniosamente a forza di buon gusto⁹⁷.

E finalmente venne la sera del 9. Alle 21.00 precise il sipario della Fenice si aprì per la prima volta sulla *Turandot*, con il completamento di Franco Alfano per la parte lasciata interrotta dopo la morte di Liù⁹⁸. «Un teatro magnifico per quantità di spettatori, per signorilità ed eleganza» attendeva con vivo interesse l'opera postuma. Nelle cronache viene riportato il pieno e incontrastato successo che essa ottenne anche a Venezia, per merito, oltre che ovviamente della musica, anche delle cure del direttore Gaetano Bavagnoli – che nel giugno del 1920 aveva diretto, per espresso volere di Puccini, la *prima* del *Trittico* al Covent Garden di Londra – di tutti gli interpreti e dell'attenzione a ogni minimo dettaglio:

Il successo si è concretato in dieci chiamate ad artisti e maestro concertatore e direttore d'orchestra, delle quali tre dopo il primo atto, quattro dopo il secondo, tre ancora dopo il terzo. Anche nel corso dell'esecuzione si sono avuti tentativi di applausi subito repressi dalla maggioranza degli spettatori desiderosi che lo svolgimento non fosse interrotto o comunque disturbato⁹⁹.

⁹⁶ «Gazzetta di Venezia», 6 e 7 settembre 1926.

⁹⁷ *Ibid.*, 8 settembre 1926.

⁹⁸ Cfr. GIRARDI, ROSSI, *Il Teatro La Fenice*, p. 368.

⁹⁹ «Il Gazzettino», 10 settembre 1926; «Gazzetta di Venezia», 10 settembre 1926.

L'opera e l'esecuzione piacquero molto anche ai critici de «Il Gazzettino» e della «Gazzetta di Venezia». Il primo, compiaciuto del fatto che «la vena pucciniana» si manifestasse «frequente, tenera, sentita» anche in quest'opera, e di poter riconoscere in *Turandot* le «frasi tenere, delicate, nobili, ricche di sentimento e di potere emotivo» caratteristiche a suo avviso del compositore, si espresse in termini particolarmente lusinghieri:

Turandot si può dire il più completo documento rimastoci del multiforme talento musicale e teatrale di Giacomo Puccini. Alle scene sentimentali vi sono unite scene di ampia, efficace drammaticità; e come un cemento che unisce tutto in un blocco unico sta il colore, dato dall'armonia e dall'orchestra, strambo e fantasioso come lo scenario [...] avvalendosi di pizzicati, di sordine, di silofono e d'altri effetti meno consueti. È qui, poi, che il talento orchestrale di Puccini – rivelato già in tutte le sue opere, che segnavano anzi sempre nuove conquiste man mano che egli veniva componendole – si manifesta in maniera trionfante. Nessuno dei moderni compositori ha mai saputo eguagliarlo nel gusto della distribuzione dei coloriti, e nel senso dei timbri strumentali e degli impasti [...]. Si è parlato di Debussy, a proposito dell'orchestra pucciniana, di Strauss: qualcosa di vero c'è, ma è anche più vero che Puccini ha saputo farne una cosa propria, inconfondibile [...]. Come la massa orchestrale, anche la massa corale è mossa da un sagace e accorto padrone della propria materia [...]. Per quello che concerne l'essenza drammatica dei personaggi e dell'azione, rileviamo come, se nel fatto *Turandot* è la protagonista, Liù lo è musicalmente, nel senso che in essa il maestro si abbandona con la piena più spontanea e scorrevole del suo animo¹⁰⁰.

Il recensore della «Gazzetta di Venezia» trovò, per parte sua, che qualche osservazione si potesse fare sulla convivenza della folgorante novità di molti quadri («la tavolozza delle languide tinte di pastello tanto care al Maestro lucchese s'arricchisce dei grumi di paste sgarigianti, rapidamente, violentemente e sapientemente riunite in effetti di policromie superbe [...]; orgie di tinte trascoloranti con moto mai sazio attraverso la gioia di tutte le gamme fino a farsi fulgenti vibrazioni di luce») con gli spunti melodici e sentimentali tradizionalmente più consueti nella musica di Puccini, presenti specialmente negli in-

¹⁰⁰ «Il Gazzettino», 10 settembre 1926.

terventi di Liù e nella romanza *Nessun dorma* del principe Calaf, «una pagina di larga e facile melodia ampiamente distesa sulle ali di uno strumentale semplice e facile, tale da ricordare le maniere più vecchie e celebrate dell'opera pucciniana¹⁰¹».

Il successo della prima rappresentazione proseguì anche nel corso di quelle successive. La serata di domenica 12 settembre 1926 ebbe poi una particolare connotazione: dal momento che era giunto a Venezia con i suoi collaboratori il generale Umberto Nobile, nell'ambito dei festeggiamenti tributatigli in tutta Italia per la trasvolata polare sul dirigibile *Norge*, la terza ripresa della *Turandot* assunse i contorni di un *gala* in suo onore. Il teatro fu illuminato a giorno,

il pubblico era in attesa del valoroso trasvolatore del polo, e quando la figura del generale si profilò sul parapetto del palco n. 10 in primo ordine, tutti scoppiarono in un grande applauso. L'orchestra attaccò la Marcia Reale, cui seguì *Giovinetta*, applauditissime¹⁰².

Si trattava, oltretutto, di un momento eccezionale, perché il giorno prima il capo del governo e del fascismo, Benito Mussolini, era sfuggito a un attentato, e l'occasione della presenza di Nobile riusciva buona al regime per consolidare, nel tributo a un personaggio pubblico, il consenso attorno al duce.

Il generale Nobile, ch'è in piedi nel palchetto del Comune saluta militarmente, commosso della imponente manifestazione. La luce quindi si spegne e il maestro Bavagnoli attacca le prime note di *Turandot* che ottiene per la terza volta i segni della più schietta ammirazione del pubblico¹⁰³.

Conclusioni

I resoconti della stampa veneziana sulle prime rappresentazioni pucciniane nei teatri lagunari consentono dunque di osservare che le posizioni di critici e inviati furono nel complesso analoghe a quelle allora assai diffuse tra i recensori musicali italiani; esse sovente risul-

¹⁰¹ «Gazzetta di Venezia», 10 settembre 1926.

¹⁰² «Il Gazzettino», 14 settembre 1926.

¹⁰³ «Gazzetta di Venezia», 13 settembre 1926.

tavano però viziate dall'incomprensione e dal pregiudizio¹⁰⁴. Come si è avuto modo di notare, l'accoglienza ai nuovi lavori del maestro fu di rado completamente positiva, quando non fu addirittura del tutto negativa; ma, si direbbe, in un caso come nell'altro, per ragioni in prevalenza extra-musicali e fuorviate da una contraddizione di fondo. Da un canto, cioè, si rimproverò spesso al musicista lucchese di manifestarsi troppo esterofilo nella scelta dei libretti, traendoli da originali non italiani, nonché di deviare da una presunta – e auspicata – «schietta italianità» musicale, tendendo eccessivamente l'orecchio alla produzione dei contemporanei compositori stranieri. Dall'altro lato, all'opposto, lo si accusò di proporsi su un piano troppo provinciale e limitato, concedendosi eccessivamente a una facile vena, e di ricercare l'immediato successo commerciale, indulgendo ai peggiori gusti del grande pubblico, a scapito di una costruzione più raffinata e di contenuti ideali più alti. I giudizi più duri in questo senso furono espressi, lo si è visto, tra 1909 e 1913, nei confronti di *Madama Butterfly* e *La Fanciulla del West*: si arrivò allora addirittura a parlare di un'«immane canzonatura» nei confronti degli spettatori. Gli esordi del compositore avevano trovato invece l'accoglienza migliore solita riservarsi a un giovane che prometteva molto: *Le Villi*, *Manon Lescaut* e *Bohème* erano state recensite in modo sostanzialmente lusinghiero.

Conclusosi il I conflitto mondiale, nel corso del quale erano state proferite all'indirizzo di Puccini più o meno velate insinuazioni di germanofilia, il successo del maestro divenne incontrastato, e le recensioni positive presero a susseguirsi quasi unanimi; ma, anche in questo caso, con una motivazione che non era completamente musicale. Giacomo Puccini venne infatti riconosciuto quasi come un simbolo, l'ultimo grande rappresentante della tradizione operistica italiana; e, specie dopo l'avvento del fascismo alla guida del paese, egli fu definitivamente consacrato tra le intangibili glorie nazionali. La stampa (compresa, ovviamente, quella veneziana) attenuò quindi

¹⁰⁴ Per un'analisi della critica esercitata dai recensori contemporanei verso le opere di Puccini, oltre ai lavori di carattere generale sul compositore, cfr. GIANANDREA GAVAZZENI, *Introduzione alla critica di Puccini*, «La rassegna musicale», XX (1950), pp. 13-22. Una terribile stroncatura della produzione pucciniana, in un libello che all'epoca fece scalpore, fu opera di FAUSTO TORREFRANCA, *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, Torino, Bocca, 1912.

progressivamente le posizioni critiche nei confronti della sua produzione, fino a farle scomparire.

Dalla lettura delle cronache musicali di cento e più anni fa, comunque, emerge pure un ulteriore dato: il pubblico dei teatri di Venezia, per parte sua, quando ebbe occasione di conoscere le creazioni pucciniane per la prima volta non mancò di dispensare largamente e costantemente il suo favore, e giunse anche, in taluni casi (come per le rappresentazioni di *Tosca* al Rossini), a decretare loro memorabili trionfi.