

VOX IMAGO

LEONCAVALLO
PAGLIACCI

DANIEL HARDING
MARIO MARTONE
TEATRO ALLA SCALA

PAGLIACCI

PAGLIACCI DI LEONCAVALLO: GUIDA ALL'ASCOLTO

Philip Gossett

È a mio avviso un errore parlare dei *Pagliacci* di Ruggero Leoncavallo come di un'«opera verista», sulla falsariga del successo dell'opera alla quale è stata tradizionalmente accostata nei cartelloni dei teatri lirici di tutto il mondo, *Cavalleria rusticana* di Pietro Mascagni. L'elemento più notevole dell'opera di Leoncavallo non è la semplice rappresentazione di una «storia vera», quanto piuttosto il modo in cui le due trame si intrecciano: la prima, un episodio che sarebbe potuto accadere all'epoca della composizione dell'opera; la seconda, uno spettacolo teatrale del genere della commedia dell'arte. Il compositore tiene a precisare che la prima storia avvenne proprio nel modo in cui la racconta, mentre si sa per certo (come dimostra Federico Fornoni nel suo saggio) che gli eventi narrati si discostano da quelli realmente occorsi in Calabria - stando almeno al racconto delle cronache ufficiali - alcuni decenni prima di quel 21 maggio 1892 in cui i *Pagliacci* andarono in scena per la prima volta, con la direzione di Arturo Toscanini, al Teatro Dal Verme di Milano. Non è inoltre da escludere (nonostante le strenue smentite di Leoncavallo) che la trama sia stata ispirata da un precedente lavoro di Catulle Mendès. Tuttavia, nei *Pagliacci*, colpisce la somma maestria con cui Leoncavallo istituisce il parallelismo fra la «storia vera» e la finzione teatrale della commedia dell'arte: quando Colombina (Nedda) viene uccisa, nel finale dell'opera, lo spettatore rimane sconvolto, non aspettandosi che la gelosia di Pagliaccio (Canio) possa arrivare a tanto, poiché è immerso nella rappresentazione teatrale della commedia dell'arte. Ci vuole quindi un momento affinché lo spettatore comprenda, insieme a Colombina (Nedda), che si è tornati al piano della «storia vera», nel quale una troppo bruciante passione spinge Canio ad uccidere prima Nedda e poi il suo amante, Silvio. Ma, sia sotto il profilo drammaturgico sia sotto quello musicale, Leoncavallo fornisce ogni indizio per comprendere che sarà proprio questo ad accadere.

Leoncavallo riesce inoltre ad unire in maniera brillante un vocabolario armonico ricco di soluzioni sorprendenti con un talento innato per le melodie semplici, come si può vedere fin dalle prime battute del prologo, dove l'orchestra esegue, da sola, una melodia che predomina nel prologo stesso (sebbene non sia l'unica), ma che non ricomparirà nella stessa forma nel prosieguo dell'opera. Dopo un semplice accordo di Do maggiore nella prima battuta, Leoncavallo aggiunge una settima (Si bemolle) nella seconda battuta, ma non tratta l'accordo così ottenuto come una settima di dominante, come sarebbe stato normale nel vocabolario armonico del suo tempo, con risoluzione al Fa maggiore; al contrario, gli conferisce una sonorità nuova ed autonoma. A queste due battute fa riscontro una figura diversa, un movimento scalare di semicrome, che si conclude con un intervallo di quinta, in Do maggiore, alle voci più acute; quindi tutte le quattro battute vengono ripetute. Leoncavallo passa poi ad un accordo di La bemolle maggiore, al quale giunge attraverso una serie di gradi armonicamente inaspettati, prima della cadenza in Mi bemolle maggiore. Ciò porta ad una nuova ripetizione delle quattro battute iniziali, ma abbassate di un tono, in Si maggiore. Nella prosecuzione, diventano più espliciti gli schemi della sua prassi artistica: nel prologo come nel resto dell'opera, il compositore utilizza con una certa libertà semplici gradi armonici (inclusi gli accordi di settima diminuita), in una sequenza dettata dall'istinto, e non dalle regole. Il suo non è un vocabolario tonale puramente cromatico, alla maniera di Wagner, ma un linguaggio armonico semplice e melodico, utilizzato con ampia flessibilità.

Il tema di apertura non è il solo che compare nel prologo. Prima che Tonio (baritono) accolga gli spettatori a teatro, l'orchestra annuncia dapprima (*Lento assai*) il motivo di Canio «Ridi pagliaccio» (Canio è un tenore) con cui l'atto si concluderà, poi (*Cantabile sostenuto assai*) compare il tema che Leoncavallo utilizzerà in entrambi gli atti quando intenderà riferirsi al potere d'amore (non solo per Canio, ma anche per sua moglie, il soprano Nedda, e il suo amante, il baritono Silvio). Sebbene la melodia cromatica sia molto breve (appena due battute, quando il compositore non la riduca soltanto alla prima), la si può ascoltare due volte, la prima in Mi maggiore, la seconda innalzata di un tono in Fa diesis maggiore, con uno stratagemma armonico cui il compositore ricorrerà di frequente presentando il tema d'amore. Dopo un ritorno alla melodia iniziale, Tonio si affaccia dal sipario e intona il testo del prologo con le parole «Si può?... Si può?...», svolgendo, in un arioso altamente espressivo, la funzione del Prologo. (Una soluzione di questo tipo non è usuale nell'opera italiana, mentre ricorre con una certa frequenza nel teatro di prosa: Leoncavallo potrebbe averne conosciuto gli esempi shakespeariani del *Pericle* o dell'*Enrico v.*) Questo brano era particolarmente congeniale al primo Tonio, il baritono francese Victor Maurel, che era

stato anche il primo lago nell'*Otello* di Verdi (1887), nonché il primo Falstaff (1893). Nella storia della genesi dell'opera, il prologo sarebbe stato aggiunto piuttosto tardi, quando Maurel si accorse che la sua parte era relativamente piccola, se paragonata a quella del tenore. Dopo essersi presentato, Tonio illustra la finalità dell'autore, che è di «pingervi uno squarcio di vita. | Egli ha per massima sol | che l'artista è un uom | e che per gli uomini scrivere ei deve. | Ed al vero ispira vasi». In questo modo, il compositore, che è anche autore del libretto, si dichiara 'verista', benché la sua opera offra molto più di una storia verista - tanto che, quasi alla fine, il coro sottolineerà questa impostazione con le parole «Par vera questa scena!». Quindi, si fa ancora più esplicito: cosa intende rappresentare l'autore? Mentre la musica assume un carattere lirico, Tonio comunica che il soggetto della rappresentazione è «un nido di memorie» e, mentre l'orchestra evoca il tema d'amore, informa il pubblico che vedrà come amano gli uomini veri, i loro odi e le loro sofferenze. La musica prosegue con un tema di minaccia che riaffiorerà più volte nel corso dell'opera, ad esempio, quando Canio spiega ciò che potrebbe davvero accadere se Nedda non gli fosse fedele, o, in seguito, quando scopre il tradimento della moglie. Il lirismo di Tonio si conclude con un tema di particolare bellezza (*Andante cantabile*), «E voi, piuttosto»: sebbene non lo si riascolterà fino all'intermezzo, fra il primo e il secondo atto, si pone come *summa* di quanto Tonio ha sinora esposto nel prologo. «Andiam» poi, «Incominciate!»: il prologo si conclude sul medesimo materiale orchestrale ascoltato all'inizio, con cadenza in Do maggiore, tonalità nella quale era iniziato.

All'apertura del sipario, nella prima scena del primo atto, la tromba sola e la gran cassa preannunciano l'arrivo della compagnia teatrale itinerante. Ancora una volta, la musica è caratterizzata da grande flessibilità armonica, passando dal Si minore al Do maggiore, poi librandosi sul Fa diesis (dominante di Si minore o maggiore). Il coro accorre, felice per il ritorno dei girovaghi, fra i quali Pagliaccio (Canio) viene accolto come un vero beniamino ed acclamato come «il principe dei Pagliacci», mentre la musica indugia fra il Si bemolle maggiore e il Si minore. Canio saluta la folla e, con una melodia semplice ma lirica, la invita ad assistere allo spettacolo, che inizierà «a ventitré ore», poco dopo il calar del sole. Canio preannuncia poi che la storia narrerà le «smanie del bravo Pagliaccio» e la sua vendetta. Alcuni componenti del coro in un primo momento ripetono le sue parole, assicurando infine la loro presenza a teatro.

Nel frattempo, un contadino invita alcuni attori, fra cui Canio e Peppe, ovvero l'Arlecchino che interpreterà il ruolo dell'amante di Nedda nella commedia dell'arte, a recarsi con lui in un'osteria dei dintorni; quindi tutti partono, lasciando Tonio con Nedda. Quando un secondo contadino avverte Canio che Tonio è rimasto solo «per far la corte a Nedda!», Canio replica con un bel *Cantabile*, dal carattere rivelatore («Un tal gioco, credetemi»), nel quale istituisce una netta demarcazione fra i lazzi della commedia dell'arte e gli scherzi della vita reale, dove non riterrebbe tollerabile un simile comportamento. Il suo avvertimento («Ma se Nedda sul serio sorprendessi...») è affidato al tema di minaccia prima ascoltato nel prologo, e che ricorrerà più volte nello sviluppo dell'opera. Sulle parole finali «Adoro la mia sposa!...», il coro, avendo udito i rintocchi delle campane e la melodia degli zampognari, si dirige verso la chiesa, intonando il coro delle campane, in parte tratto da una canzone spagnoleggiante che compariva nella *España* di Emmanuel Chabrier. Non è chiaro il motivo per cui Leoncavallo avvertì l'esigenza di citare Chabrier (forse non se ne rese nemmeno conto), ma, certamente, intendeva concludere la prima scena con un pezzo corale popolare e orecchiabile.

I personaggi lasciano quindi il palcoscenico libero per la seconda scena del primo atto, nella quale si iniziano a scorgere i caratteri degli attori nella vita reale. Nedda è la prima ad essere presentata, con la sua reazione di dignitosa paura alle minacce di Canio; quindi intona la bella Ballatella, canzone sugli uccelli con cui la madre soleva allietarla da bambina; tale canzone consente a Leoncavallo di scrivere un'altra splendida melodia popolare, in Fa diesis maggiore, nella quale Nedda ha l'occasione di dimostrare appieno la sua bravura, proclamando al contempo la libertà del suo spirito. La sente però Tonio, il baritono deforme, che la ama e tenta di corteggiarla, utilizzando il tema d'amore del prologo; ella tuttavia lo schernisce irridendolo. Per Nedda, Tonio può corteggiarla nella finzione della commedia dell'arte, ma non nella vita vera, nella quale non prova alcun interesse per lui; Tonio quindi la minaccia (utilizzando lo stesso tema che Canio aveva usato per il suo monito), e quando insiste per baciarla, Nedda lo colpisce sul volto con una frusta; offeso e dolorante, le giura vendetta. Nedda lo insulta: il suo animo, come il corpo, è «difforme... lurido!...». Lo si vedrà nel secondo atto, dove Tonio abbandonerà la distinzione fra la finzione della scena e i suoi veri sentimenti, e dove passerà dalla musica della commedia dell'arte ad una citazione della sua musica tratta dal primo atto: e sarà proprio Tonio a precipitare lo scioglimento dell'intreccio, rivelando a Canio i comportamenti della moglie.

Nedda crede che Tonio sia uscito, ma in realtà si è nascosto per sorvegliarla da vicino. L'entrata dell'amante di Nedda, Silvio, nella terza scena del primo atto, costituisce l'occasione per la scena d'amore fra Silvio e Nedda, con Tonio nascosto nell'ombra, pronto a fare ciò che è necessario per ottenere vendetta, persino rivelando a Canio l'atteggiamento di sua moglie. La scena è costruita principalmente sul tema d'amore, già ascoltato nel prologo, e che passa con molta libertà da una tonalità alla successiva. Silvio non può sopportare l'idea che la compagnia di girovaghi debba partire subito dopo lo

spettacolo e implora Nedda di fuggire con lui. La musica raggiunge il suo apice sulle parole di Nedda «Non mi tentar!...», dapprima in Re maggiore, poi, come già accaduto altre volte, innalzata di un mezzo tono, in Mi bemolle maggiore. Leoncavallo scrisse questo tema due volte, prima per Nedda sola, poi per Nedda e Silvio, secondo lo schema della cabaletta, poi si risolse a tagliare la prima esposizione del materiale, con una scelta seguita anche da Daniel Harding in questa esecuzione scaligera. Alla fine, Nedda confessa il suo amore e promette di fuggire con Silvio, intonando le parole fatali «A stanotte e per sempre tua sarò», sul La, mentre l'orchestra esegue il tema d'amore in Re maggiore e Tonio trascina Canio in scena per assistere a questo momento.

Con la loro entrata ha inizio l'ultima scena dell'atto, il Gran Finale: Nedda implora Silvio di scappare, e Canio tenta, senza successo, di inseguirlo, mentre l'orchestra esegue una versione molto velocizzata del tema di minaccia. Canio tenta di costringere Nedda a rivelargli il nome del suo amante, ma ella rifiuta. La musica continua ad essere costruita principalmente sul tema della minaccia, quando Canio estrae un pugnale, ma Peppe lo trattiene, sottolineando che il pubblico attende di vedere lo spettacolo preannunciato. Tonio concorda di avvisare Canio quando l'amante di Nedda tornerà, perché è certo che lo farà; quindi Canio va a prepararsi per lo spettacolo, intonando il recitativo e l'arioso che concludono l'atto, uno degli *a solo* per tenore più famosi (a ragione) di tutto il repertorio operistico: «Recitar! Mentre preso dal delirio» e «Vesti la giubba», la cui melodia era già apparsa nel prologo. Il brano è in Mi minore, ma nella conclusione orchestrale dell'atto la melodia passa al modo maggiore: non poteva esservi melodia più semplice, eppure ancora una volta Leoncavallo sottolinea gli accordi estranei alla tonalità per conferire al pezzo un carattere particolare, il Re diesis per le prime due battute del «[Ve]-sti [la giubba]» e il La diesis per «[e la fac]-cia in-[farina]». Si noti, inoltre, come la semplice armonia di Mi minore venga arricchita dal movimento al settimo grado abbassato (Fa maggiore) e al quarto abbassato (La bemolle maggiore). Questi sono gli espedienti cui Leoncavallo ricorre per dare alla sua musica il taglio drammatico che la situazione richiede.

La stessa alternanza di Mi minore e Mi maggiore la si ritrova nel successivo intermezzo orchestrale (come avrebbe potuto Leoncavallo esimersi dallo scrivere un intermezzo dopo il successo di Mascagni nella *Cavalleria rusticana*?), nel quale riaffiorano svariati materiali tematici del prologo, incluso quello di «un nido di memorie» e la melodia finale di Tonio, ora ripresa per la prima ed unica volta nell'opera, insieme a fugaci accenni di «Vesti la giubba», dapprima in chiave contrappuntistica rispetto al tema del prologo, poi come tema autonomo.

Al levare del sipario dell'atto secondo, si presenta ancora una scena affollata, con il pubblico accorso per assistere allo spettacolo. La musica richiama quella dell'inizio del primo atto (con la tromba e la grancassa in Si minore), ma in parte in tonalità più alta (l'alternanza fra Si bemolle maggiore e Si maggiore del primo atto diventa qui fra Si maggiore e Do maggiore). Compare quindi un nuovo tema in La maggiore (tre battute più tre battute, con prosecuzione del flauto per due ulteriori battute), mentre la folla si riunisce. Tonio invita gli astanti a prendere posto (con il suo «Avanti, avanti»); Silvio è fra il pubblico e rivolge poche parole a Nedda, promettendole di rivedersi al termine dello spettacolo. La folla finalmente si siede, e l'introduzione corale si conclude sul Mi maggiore, mentre il sipario si alza, nel silenzio generale.

La musica della commedia è composta prevalentemente solo per archi, ed in tal senso differisce notevolmente dal resto dell'opera, che coinvolge invece l'intera orchestra. Il vocabolario melodico (a cominciare dal *Tempo di Minuetto* che è una danza aristocratica) riprende lo stile della commedia dell'arte settecentesca, senza però tralasciare le sue radici tardottocentesche. Così, l'idea iniziale prevede salti da un accordo di Do maggiore all'altro nell'arco di tre ottave e una scala ascendente composta da undici note: un passaggio che difficilmente può essere considerato tipico del Settecento. Tuttavia, la differenziazione dei mondi sonori è fondamentale per il raggiungimento delle finalità artistiche di Leoncavallo, poiché deve essere capace di segnare lo stacco, per gli spettatori a teatro, fra la finzione della commedia dell'arte e la vita vera: e la maestria con cui ottiene questo risultato è la chiave del successo dei *Pagliacci*. Lo sviluppo della finzione teatrale avviene in maniera parallela al susseguirsi degli eventi nel mondo reale. Nedda (come Colombina) è da sola, mentre attende l'arrivo del suo amante, Arlecchino (Peppe nella 'vita vera'). Sa che Pagliaccio (Canio) non rientrerà che a tarda notte, e si chiede perché Tonio (che interpreta il servo Taddeo e che la corteggia anche nella commedia) non sia ancora arrivato. Fuori scena, si sente la voce di Arlecchino, che intona una semplice melodia in La minore, con alterazioni («O Colombina, il tenero fido Arlecchin...»), accompagnata dal *pizzicato* degli archi (soluzione dalla resa simile a quella di un'esecuzione con chitarra), con amorevole eco dei flauti e dell'oboe. Colombina è felice di sapere che Arlecchino è quasi arrivato, e la musica riprende il *Tempo di Minuetto*. Prima di Arlecchino, entra Taddeo (Tonio), che dà vita ad una scena che Leoncavallo definisce «comica» assieme a Nedda/ Colombina, alla quale, come nella vita vera, manifesta il suo amore. La musica si svolge per lo più ricalcando i modi della commedia dell'arte (si noti l'espressione esagerata con cui nota quanto «bella» ella sia, ed anche la cadenza comica sulle parole «vergin divina»). In coincidenza delle parole «So che sei pura», Taddeo cita ironicamente il materiale tematico a lui riferito nel primo atto: in tal modo,

Leoncavallo mostra che nel personaggio di Taddeo (Tonio) i piani della finzione teatrale e della sua reale personalità si intrecciano, con un effetto certamente non comico, a dispetto della descrizione della scena. Invece della frustata di Nedda, come nel primo atto, Taddeo riceverà solo un calcio da Arlecchino, al momento della sua uscita di scena.

Segue poi un duettino fra Arlecchino e Colombina in *Tempo di Gavotta*, un elegante numero della commedia dell'arte nel quale i due cantano il loro amore: Arlecchino suggerisce a Colombina di versare un sonnifero nel bicchiere di Pagliaccio, così che questi non possa venire a sapere ciò che ella fa; Colombina concorda, quindi ritorna la stessa musica che aveva utilizzato riferita a Silvio nel primo atto («A stanotte... e per sempre io sarò tua!»), ma innalzata di un mezzo tono, dunque non in La, ma in Si bemolle. È troppo per Canio, di nuovo trascinato da Tonio ad assistere alla scena, come nel primo atto. Canio si sforza di restare nella parte, ma non ci riesce, mentre continua a chiederle il nome dell'amante; Colombina tenta a sua volta di mantenere il dialogo sul piano della finzione, e infatti lo chiama «Pagliaccio», ma Canio erompe dal personaggio con le parole «No! Pagliaccio non son», in una frase appassionata, nella quale egli rammenta di aver salvato Nedda dalla strada e le chiede, se non di amarlo, almeno di averne pietà. Il pubblico condivide e approva («Comare, mi fa piangere!» e «Par vera questa scena»), ma non comprende che non è più la finzione quella che vede rappresentata sulla scena. Ancora una volta Canio chiede minacciosamente a Nedda di rivelargli il nome del suo amante, ed ella tenta di aggirare la situazione aderendo ai modi della commedia, e cantando, in *Tempo di Gavotta*, «Suvvia, così terribile | davver non ti credea».

Ma Canio resta fermo nella sua collera e le chiede ancora il nome dell'amante; sul tema d'amore, ella rifiuta nuovamente di rivelarlo («a costo de la morte»). Leoncavallo costruisce la scena in un breve quadro d'insieme, cui partecipa anche il coro. Nedda insiste («Di quel tuo sdegno è l'amor mio più forte») riprendendo nuovamente il tema d'amore, ma rifiuta di fare il nome del suo amante. Canio, furente, abbandona ogni pretesa di essere Pagliaccio, afferra un coltello e la trafigge. Negli istanti che precedono la morte, ella si rivolge a Silvio, che arriva troppo tardi a proteggere la sua amata. Canio uccide anche lui, mentre l'orchestra riprende il tema della minaccia che questi aveva precedentemente intonato sulle parole «Un tal gioco, credetemi». Nell'opera originale, Tonio pronunciava le parole «La commedia è finita!» (una sorta di epilogo al prologo recitato all'inizio) ma, al tempo della prima edizione, Canio si era già appropriato di quella frase. Il pubblico, sconvolto dall'orrore, cerca di disarmare Canio, mentre l'orchestra accenna le note di «Vesti la giubba» (in una reminiscenza assai appropriata della conclusione del primo atto; *Pagliacci* non è del resto un'opera nella quale l'orchestra riprende melodie in maniera casuale) e cala il sipario. Le ultime battute si spengono sulla tonalità di Mi minore, alla quale Leoncavallo era tornato più volte nel corso dell'opera (sia in chiave minore che maggiore), ed in particolare alla fine del primo atto e nell'intermezzo.

Traduzione dall'inglese di Federica Faitelli