Vedranno i posteri che bijou!

**VALERIO GALLI**

“Vedranno i posteri che bijou!”.

Così scriveva Puccini, nel 1920, a Riccardo Schnabl, dopo tre anni e tre versioni dalla prima rappresentazione di *Rondine*, evidenziando il cruccio per le sorti della sua sfortunata nuova creatura. Il 4 agosto del 1924, quattro mesi prima di morire e sette anni dopo la prima dell’opera, scriveva infatti a Gilda Dalla Rizza, prima interprete di Magda: “Povera Rondine mia! Quale ingiusto oblio!”.

Nella frase indirizzata a Schnabl v’è però una certezza che suona quasi profetica, come se Puccini, armato del suo ben noto intuito teatrale, avesse già capito che quest’opera sarebbe stata compresa, e rappresentata con maggiore frequenza, solo molto più avanti.

Delle tre versioni esistenti di *Rondine*, quella che proponiamo in questa nuova produzione con la regia di Paul-Émil Fourny e la mia direzione è la prima, ossia quella che andò in scena a Montecarlo nel 1917 e il cui terzo atto Puccini difende con gran vigore in un’altra lettera a Schnabl del 1917: “Io difendo questo atto che è il migliore, ricordatelo bene”. L’edizione di Montecarlo al Maestro era piaciuta perché era stata rappresentata in un ambiente assai raccolto, su un palco piccolo, con scenografie contenute; per lui, insomma, era perfetta così, anche a livello acustico. Non è certo un’opera maestosa da affiancare, soprattutto per il trattamento della parte orchestrale, a *Tosca* o a *Fanciulla del West*.

Nonostante la soddisfazione per la prima, l’anno successivo ad essa, Puccini già scriveva: “Andò tutto bene, ma trovo (un po’ in ritardo) che Levi aveva una certa ragione - il terz’atto è un pondo - vorrei rifarlo e a Montauban in casa paterna”.

È questo un ripensamento che testimonia il talento di cesellatore di dettagli di Puccini, capace di creare capolavori la cui cifra fondamentale è la semplicità immediata, certo studiata e ricercata, sia nella composizione di un tema che nella struttura di un intero atto, rivelando così quella caratteristica di perfezionismo forse meno nota ma preponderante, soprattutto nel Puccini maturo.

Se nella seconda versione (rappresentata solo a Palermo e Vienna nel 1920) Prunier passa alla tessitura di baritono e c’è qualche cambiamento nel finale, nella terza (probabilmente mai rappresentata vivente l’autore) il finale è addirittura capovolto: anziché essere Magda a lasciare Ruggero, è lui che l’abbandona dopo averne scoperto il passato.

Tutte queste sono comunque soluzioni che Puccini non ha mai accettato del tutto.

In due lettere del ’22 e del ’23, incontrando importanti ostacoli per l’esecuzione di *Rondine* nei vari teatri, Puccini scrive: “ormai quest’opera è condannata” e “povera opera mia cara”.

Non riuscire a vederla rappresentata al pari delle altre sue opere e non poter godere appieno di una sua definitiva e convincente versione, fu sempre per lui una grande delusione.

Guardandola sotto il profilo musicale, in *Rondine* riconosciamo innanzitutto alcune precedenti arie da camera; prendere “in prestito” musica propria non è una novità per Puccini, ma neppure una sua prassi costante. Sin dalle prime opere è solito riutilizzare piccole pagine scritte in gioventù, alcune delle quali veramente molto ispirate: *Sole e amore*, una romanza per voce e pianoforte del 1888, diventerà, per esempio, il finale del terzo atto della *Bohème*.

In *Rondine*, nel primo atto della seconda versione, Puccini aggiunge l’aria *Parigi è la città dei desideri* di Ruggero, riprendendola da *Morire*, una lirica per canto e pianoforte che compose nel 1917. Se in essa il tema conduttore è il mistero della morte, nella rielaborazione per Rondine si inneggia invece al fascino e alla magia della vita parigina. Dopo aver visto in scena questa versione, però, Puccini abolirà l’aria del tenore, che risulta forse come una forzatura drammaturgica nello svolgersi dell’atto.

*Sogno d’or*, lirica per canto e pianoforte del 1912, diventerà invece il celebre motivo del quartetto *Bevo al tuo fresco sorriso* e successivamente del finale secondo atto.

Tra gli spunti più originali rispetto alle altre sue opere, Puccini fa in *Rondine* alcune coraggiose scelte drammaturgiche. In generale, nelle sue opere, egli colloca, a metà del primo atto, l’entrata strategica della protagonista: questo avviene per Mimì, Cio-Cio-San o per Minnie.

Lo schema è: creare l’ambientazione, introdurre gli elementi fondamentali della storia e, solo dopo che il pubblico ha conosciuto i personaggi minori, far entrare i protagonisti.

Nella *Rondine*, invece, sono novità la presenza in scena dall’inizio di Magda, la protagonista, e l’ingresso del tenore a metà del primo atto con tre sole semplici frasi: fino al secondo atto non capiremo che peso Ruggero abbia effettivamente nella storia. Dopo *Rondine*, ritroviamo questa particolarità in *Turandot*, dove la principessa appare nel primo atto senza cantare, per poi tornare, vigorosamente, nel secondo atto con la sua grande scena.

Leggendo la partitura manoscritta di *Rondine* a Torre del Lago, l’unica presente tra le innumerevoli carte dell’archivio della Fondazione Simonetta Puccini, nel cui Cda sono consigliere, si intuisce che Puccini si sia molto divertito nel comporla e che la struttura fosse ben chiara nella sua testa. Nel manoscritto leggiamo anche che termina l’orchestrazione del primo atto il 5 gennaio 1915; il mese dopo ha già pronto il secondo atto.

Chi ascolta quest’opera vi noterà la presenza di molti ritmi presi da danze quali walzer e polke, al punto che lo stesso Puccini scrive in una lettera: “non inorridire per il walzer”.

In quest’opera, in effetti, il movimento vorticoso o circolare della danza ben si sposa con la combinazione fluida di forme ora più dialogiche - tipiche del racconto - ora più distese, come nei ricchi ariosi riservati soprattutto a Magda e Ruggero.

*La Rondine* segna, poi, l’inizio della collaborazione di Puccini con Giuseppe Adami, che sarà librettista anche del *Tabarro* e della *Turandot*.

Si sa che il compositore ebbe sempre con i librettisti rapporti assai difficili, non facendosi nessuna remora nel metter mano alle bozze o anche ai testi definitivi che questi gli sottoponevano. Poteva capitare che - per attriti lavorativi - non si parlassero per mesi e, alla fine, si faceva sempre come voleva Puccini.

La collaborazione con Adami non fu tanto preziosa quanto quella con Illica e Giacosa, sebbene di lui egli avesse grande stima. Non mancarono tuttavia i contrasti ed esempio lampante di questo è *Turandot*, il cui libretto definitivo arrivò con grande ritardo a Puccini.

Per Victor De Sabata, grandissimo direttore d’orchestra, *Rondine* era il vero capolavoro di Puccini; questo dimostra l’apprezzamento di cui essa ha sempre goduto presso i grandi musicisti. Quando quest’opera viene presentata nei teatri, il pubblico, che forse ancora oggi la conosce poco, ne resta rapito.