

Ilaria Grippaudo  
**«Ti recitano meglio di un giullare»:  
 simulazione e comicità in *Gianni Schicchi*<sup>1</sup>**

«I parenti sono soltanto una banda noiosa di persone  
 che non hanno la benché minima idea di come vivere,  
 né il minimo istinto per sapere quando morire»  
 (Oscar Wilde)<sup>2</sup>

**1. Tre opere per il futuro? Genesi e ragioni del *Trittico***

Nella storia della musica nessun passaggio di secolo è stato traumatico quanto quello fra l'Ottocento e il Novecento. Un trauma che non fu dovuto a eventi storici precisi – come sarebbe poi accaduto con lo scoppio delle due guerre mondiali – ma a concause di diversa natura (sociali, culturali, psicologiche e politiche) che ne rendono difficile una precisa definizione. Quel che è certo è che alla fine del XIX secolo se ne avvertirono i sintomi un po' ovunque, dal campo pittorico a quello letterario, dal teatro alla musica. In Italia, in ambito operistico, la situazione risultava ancora più complessa. Il desiderio di novità si scontrava con una prassi ancora legata a modelli tradizionali e con un pubblico che non vedeva di buon occhio i cambiamenti, soprattutto all'interno di un genere considerato patrimonio nazionale e in quanto tale immutabile. Allo stesso tempo il contatto con i circoli culturali più all'avanguardia rendeva imprescindibile un tentativo di emancipazione dal provincialismo, particolarmente avvertito da quei compositori che ambivano ad un'affermazione a livello internazionale.

Solo alla luce di tali premesse è possibile comprendere la smania di perfezione e l'ansia esistenziale che agli inizi del secolo tormentavano il musicista italiano più celebre del periodo, Giacomo Puccini. Dopo *Tosca*, rappresenta per la prima volta al Teatro Costanzi di Roma nel 1900, la ricerca di nuovi soggetti divenne a dir poco spasmodica e parossistica. Il peso dell'eredità verdiana e il desiderio di elaborare nuove forme drammaturgicamente convincenti giocarono un ruolo decisivo nel rallentare il ritmo produttivo del compositore lucchese, già di per sé poco frenetico. A tale proposito è il ricco epistolario a offrirci un quadro preciso: alla fine dell'Ottocento Puccini aveva cominciato a passare in rassegna gli autori più disparati, da Goldoni a Dostoevskij, da Balzac a Maeterlinck, prendendo contatti con Verga e d'Annunzio. Contemporaneamente si erano moltiplicate le opportunità di ascolto dei capolavori musicali del Novecento: *Pelléas et Mélisande* di Debussy (a Parigi nel 1906), *Salome* ed *Elektra* di Richard Strauss (rispettivamente a Graz nel 1906 e a Milano nel 1909), *Petruška* e *Sacre du Printemps* di Stravinsky (a Parigi nel 1912), *Pierrot Lunaire* di Schönberg (a Firenze nel 1924).

Da straordinario musicista e uomo di teatro, Puccini non poteva di certo rimanere insensibile a questi stimoli. Già con *Madama Butterfly* (1904) la strada verso l'avvenire sembrò tracciata, in un equilibrio perfetto fra tradizione e innovazione. Le forme consuete del melodramma italiano e la

<sup>1</sup> Il testo del presente contributo è strettamente legato ai seminari nati in seno al corso di 'Drammaturgia musicale' del professore Antonino Titone, anno accademico 2010-2011. Successivamente è stato ampliato e incluso in un piccolo opuscolo, concepito come dispensa per il superamento degli esami della disciplina (*Due seminari: "Gianni Schicchi" di Giacomo Puccini – "Der Rosenkavalier" di Richard Strauss. "The Rake's Progress" di Igor Stravinsky*, Tip. Adriana, Palermo 2011, pp. 2-23). Devo al professore Titone, mio relatore della tesi di laurea, lo sconfinato amore per *Gianni Schicchi* e in generale per *Il trittico*. Attraverso i suoi preziosi consigli e insegnamenti ho cercato di perfezionarmi continuamente, prestando particolare attenzione a stile e a forma, oltre che alla scientificità dei contenuti. Con riconoscenza e affetto è dunque a lui che dedico questo mio articolo.

<sup>2</sup> «Relations are simply a tedious pack of people, who haven't got the remotest knowledge of how to live, nor the smallest instinct about when to die» (O. WILDE, *The importance of being Earnest*, Leonard Smithers and Company, London 1898, Atto I, p. 40).

devozione verso la melodia furono coniugate ad una concezione drammaturgica moderna, basata su armonie ardite e strumentazioni raffinate. Il tentativo venne premiato solo in seguito (il fiasco della prima rappresentazione di *Butterfly* rimane uno dei più celebri nella storia dell'opera), ma segnò comunque una svolta compositiva irreversibile. Al rinnovamento dei contenuti Puccini affiancò una lenta erosione delle forme, senz'altro più sottile e pericolosa. Se in *Madama Butterfly* le cesure tra pezzi chiusi risultavano ancora ben chiare e definite, a partire da *Fanciulla del West* (1914) non è più così. In realtà Puccini seppe sempre occultare romanze e pezzi chiusi anche nelle opere più tarde, dando comunque l'impressione che musica e azione si dipanassero senza soluzione di continuità.

Che la ricerca di nuove drammaturgie fosse divenuta impellente nei primi anni del Novecento viene confermato da una serie di lettere del maggio 1900, in cui Puccini espone a Illica, suo librettista di fiducia, l'idea di creare un'opera divisa in tre pannelli autonomi, probabilmente sul modello de *Les Contes d'Hoffmann* di Offenbach.<sup>3</sup> Il musicista pensò inizialmente alla trilogia dedicata al personaggio di Tartarin di Alphonse Daudet (*Le avventure prodigiose di Tartarin de Tarascon*, *Tartarin sulle Alpi* e *Port Tarascon*), ma il progetto fu accantonato per un possibile confronto con il *Falstaff* verdiano. Anni dopo l'idea delle tre opere venne ripresa, parallelamente al concretizzarsi di una possibile collaborazione con d'Annunzio. Accanto a Daudet furono considerati altri testi, in particolare i *Racconti della steppa* di Gor'kij e *Les Mauvais bergers* di Octave Mirbeau. Quello che a Puccini più premeva era realizzare un organismo drammaturgico innovativo, senza tralasciare nessuna delle tre principali categorie artistiche e umane, vale a dire il tragico, il sentimentale e il comico.<sup>4</sup> Si trattava di registri già sperimentati dal compositore, ma fino a quel momento amalgamati all'interno dello stesso lavoro, dando risalto ai primi due a discapito del terzo. Stavolta però Puccini insisteva per i tre colori,<sup>5</sup> ovvero «tre atti differenti di fatto e di colore»<sup>6</sup> da sviluppare in modo autonomo e compiuto.

La lettera del maggio 1900 di Luigi Illica a Giulio Ricordi è emblematica per chiarire come alla base del progetto originario del *Trittico* – seppure ancora ad uno stato decisamente embrionale – vi fosse l'intenzione di proporre «un lavoro di grande novità», qualcosa di moderno, rapido e vertiginoso «come la vista di una apparizione cinematografica».<sup>7</sup> In maniera ancora più esplicita e consapevole, nel giugno del 1904 il compositore avrebbe ribadito a Valentino Soldani, autore teatrale di origini livornesi, la ferma intenzione di voler «sorprendere questo benedetto pubblico presentando a lui una preda più modernamente originale e di sviluppo nuovo».<sup>8</sup> L'estetica filmica – nello specifico quella tipica del genere western – venne sviluppata in *La fanciulla del West* (1914), ma non si trattò di un'intuizione isolata. Era chiaro che la poetica pucciniana, da sempre votata al principio superiore del dramma fulmineo, divenne in quegli anni ancor più assetata di «roba ardita, forte, originale»<sup>9</sup>, come la nuova arte cinematografica sembrava promettere.

Nel 1913 prese forma il progetto della prima opera, la cui stesura del libretto – tratto dal dramma *La Houppelande* di Didier Gold<sup>10</sup> – fu affidata a Giuseppe Adami, dopo che la collaborazione con Illica era stata compromessa dal rifiuto di Puccini di musicare *Maria Antonietta*.<sup>11</sup> In seguito a sette mesi di lavoro frenetico, nel novembre 1916 Puccini completò il primo 'pannello', *Il tabarro*, mentre si occupava degli ultimi dettagli per la prima rappresentazione de *La rondine* (1917); rimaneva però la questione delle altre due opere, per le quali bisognava ancora trovare un librettista. Una volta sfumate sia la collaborazione con d'Annunzio sia quella con Tristan Bernard, a porre fine alle ricerche fu

<sup>3</sup> Cfr. M. GIRARDI, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Marsilio, Venezia 1995, pp. 203, 375.

<sup>4</sup> A tale proposito risulta interessante quanto Puccini scrive a Valentino Soldani il 28 giugno 1904: «a volte penso ad una cosa come Bohème, il tragico e sentimentale mescolati al comico (e credo che questo genere sarebbe ancora da rifarsi)» (*Carteggi pucciniani*, a cura di E. Gara, Ricordi, Milano 1958, p. 282).

<sup>5</sup> Lettera di Giacomo Puccini a Luigi Illica del settembre 1904 (*ivi*, p. 282).

<sup>6</sup> Lettera di Giacomo Puccini a Luigi Illica dell'8 aprile 1906 (*ivi*, p. 321).

<sup>7</sup> Lettera di Luigi Illica a Giulio Ricordi del maggio 1900 (*ivi*, p. 199).

<sup>8</sup> Lettera di Giacomo Puccini a Valentino Soldani del 28 giugno 1904 (*ivi*, p. 277).

<sup>9</sup> Lettera di Giacomo Puccini a Valentino Soldani del 7 febbraio 1904 (*ivi*, p. 254).

<sup>10</sup> Sul dramma di Gold e sull'influenza dell'estetica *Grand Guignol* cfr. D.A. MARTINO, *Catastrofi sentimentali: Puccini e la sindrome pucciniana*, EDT, Torino 1993, in particolare il capitolo «Com'è difficile esser felici!», pp. 63-68.

<sup>11</sup> L'ipotesi di musicare un'opera sulla regina di Francia fu lungamente discussa e particolarmente perorata sia da Illica che dall'editore Giulio Ricordi. Alla fine fu Puccini a rifiutarsi. Nel 1906 così sentenziò: «ho già *Butterfly*, opera a donna sola [...]. *Maria Antonietta* bisogna sia messa da parte» (*ivi*, p. 313).

l'intervento risolutivo di Giovacchino Forzano, drammaturgo fiorentino, che al compositore propose i soggetti di *Suor Angelica* e di *Gianni Schicchi*, occupandosi della redazione dei rispettivi libretti.<sup>12</sup> Come osserva Michele Girardi, l'apporto di Forzano fu essenziale sia in relazione alla qualità dei testi che alla messa in scena delle due opere (soprattutto per la ripresa del *Trittico* al Teatro alla Scala nel 1922), dimostrandosi così collaboratore versatile e aggiornato sulle novità scenotecniche che nel frattempo si stavano diffondendo in tutta Europa.<sup>13</sup>

La stesura delle due partiture impegnò Puccini per un periodo relativamente breve, dal marzo del 1917 all'aprile del 1918. All'inverno del 1917 risale, invece, la scelta del titolo complessivo con cui indicare le tre opere. A quanto riporta Guido Marotti, tale scelta avvenne nel corso di un'animata discussione presso l'abitazione del musicista, dove si erano riuniti i pittori Pagni e Fanelli, insieme a Forzano e allo stesso Marotti. Fu in quell'occasione che vennero formulate le proposte più disparate, da *treno a treppiede*, da *triangolo a tripode*, da *trinità a tritono*. Alla fine si decise per *trittico*, termine poco usato e linguisticamente improprio, ma che ben rappresentava l'idea delle tre facce che si spiegano e compenetrano. Tutto questo a ribadire la particolare natura dell'operazione pucciniana, caso unico nella storia del teatro musicale, ad onta di successivi allestimenti che spesso hanno finito per abbinare le singole opere ai lavori di altri compositori. È invece necessario che il *Trittico* sia rappresentato nella versione integrale, perché si colga quell'intima unità dovuta non tanto alla somiglianza delle situazioni, bensì al contrasto delle tematiche e degli ambienti.<sup>14</sup> Nonostante ciò, a partire dalla prima assoluta al Teatro Metropolitan di New York del 14 dicembre 1918, il successo tributato a *Gianni Schicchi* finì per oscurare *Il tabarro* e *Suor Angelica*, costituendo il principale motivo dello smembramento del *Trittico*, con buona pace di un rassegnato Puccini costretto ad ammettere nel 1921 l'eccessiva lunghezza dello spettacolo.<sup>15</sup>

## 2. «Lei non si picchi | se faccio prima quel *Gianni Schicchi*»

«Al medioevo non credo: per quanto abbia letto non mi sono mai commosso»: <sup>16</sup> con queste parole il 28 giugno 1904 Puccini liquidava *Margherita di Cortona* di Valentino Soldani, soggetto medievale impregnato di misticismo arcaico e di un'atmosfera da «fresco dugentesco». <sup>17</sup> Pur valutando ancora la proposta, l'auspicata collaborazione non si realizzò mai. Eppure anni dopo, in una lettera indirizzata a Forzano, il compositore avrebbe espresso il più vivo entusiasmo per un libretto – quello appunto di *Gianni Schicchi* – ambientato anch'esso nella Firenze del Duecento. Per chi conosce a fondo Puccini, il cambio d'opinione non stupisce, poiché rientra fra i tanti ripensamenti che caratterizzavano il musicista, facile a repentine esaltazioni come a immotivate idiosincrasie. Ma in realtà furono altre le ragioni che lo spinsero a non considerare il libretto di Soldani, ragioni relative alla qualità del testo e all'efficacia drammatica. Così non fu per *Gianni Schicchi*: in quel caso l'apprezzamento da parte del musicista fu tale che egli decise di tralasciare la composizione di *Suor Angelica* per dedicarsi alla terza opera, ultimata nell'aprile del 1918. Grazie anche a quella felice ispirazione, dal 1918 sino ad oggi *Gianni Schicchi* ha goduto di un successo ininterrotto, superiore – come abbiamo detto – sia a *Il tabarro* che a *Suor Angelica*, e oggetto di unanimi consensi da parte di pubblico e critica.

A dispetto dell'incostanza pucciniana, un chiodo fisso fin dai primi anni del '900 fu invece l'intenzione di dedicarsi ad un'opera di argomento comico. L'interesse per *Tartarin* si ricollega proprio alla comicità insita nel personaggio: «il pubblico ne ha avute tante, delle lagrime – scriveva Puccini il 16

<sup>12</sup> Il primo motivo che spinse Puccini a contattare Forzano fu la proposta di tradurre in italiano il libretto francese di Maurice Vaucaire tratto da *La Houppelande* di Gold. «Lui comunque non accettò la proposta, adducendo la motivazione che preferiva lavorare su soggetti originali (una motivazione strana, dato che in quel momento stava proprio adattando *Two Little Wooden Shoes* di Ouida per Mascagni). Sugerì invece Ferdinando Martini, un tempo governatore d'Eritrea, e accompagnò Puccini a far visita all'anziano signore, che allora viveva da pensionato a Monsummano vicino a Montecatini. Ma i versi che Martini finalmente fornì, anche se eleganti, difficilmente potevano prestarsi ad essere messi in musica [...]» (J. BUDDEN, *Puccini*, Carocci, Roma 2005, pp. 388-389).

<sup>13</sup> Cfr. M. GIRARDI, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano* cit., pp. 368-369.

<sup>14</sup> Su tale questione si veda il paragrafo «Unità del *Trittico*» (*ivi*, pp. 374-383).

<sup>15</sup> Cfr. M. CARNER, *Giacomo Puccini. Biografia critica*, Il Saggiatore, Milano 1961, pp. 300-301.

<sup>16</sup> Lettera di Giacomo Puccini a Valentino Soldani del 28 giugno 1904 (*Carteggi pucciniani* cit., p. 277).

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 254.

maggio 1900 a Luigi Illica – che credo non farà il viso arcigno alle avventure del tarasconese». <sup>18</sup> Negli stessi giorni il compositore accarezzò la possibilità di musicare *La locandiera*, a patto però di aggiungervi un certo numero di scenette comiche per rendere l'azione movimentata e vivace («insomma una *Locandiera* imbottita di episodi di carattere»). <sup>19</sup> Tuttavia, dopo il breve accenno nella già citata lettera a Soldani, <sup>20</sup> è nel marzo del 1905 che troviamo la più esplicita delle dichiarazioni:

Stasera ho voglia di scrivere un'opera buffa, ma buffa nel vero senso, buffa italiana, senz'ombra di storia né di fine lezione a nessuno: buffa, lieta, allegra, spensierata, non mordace, ma da fare sbellicare dalle risa il mondo che tanto s'accalora e s'inserisce intorno alle febbrili cure della vita. L'hai un'idea? Lo so che è più difficile far ridere che piangere. È tanto tempo che tutti cercano di lavorare e ricamare intorno al dramma, a sensazioni di morte... cerchiamo nel riso lasciando l'aglio, e si vince. <sup>21</sup>

A distanza di pochissimo tempo, Puccini tornò sull'argomento in varie occasioni, prima con Giulio Ricordi («ho voglia di far un'opera buffa, e la farei in poco tempo. Facciamo ridere, se si può, questo musone di pubblico, e ce ne sarà grato certamente») <sup>22</sup> e poi con Illica («pensasti nulla di buffo? ma veramente buffo? Il Sig. Giulio mi scrive che è più difficile trovare il buffo che il serio. Lo sapevo, ma bisogna vincere le difficoltà. [...] Tre atti o buffi o forti, ma non più. [...] Va a trovare Giacosa e sentilo per quest'idea buffonesca»). <sup>23</sup> Sulla scorta di questo interesse, riapparve all'orizzonte anche l'ipotesi del *Tartarin* («Caro Illica, opera buffa. M.me Daudet mi scrive che *Tartarin sur les Alpes* è libero. [...] È un'idea, e credo che lì si possa trovare una comicità e varietà straordinarie»), <sup>24</sup> ma ancora una volta non se ne fece nulla. Tuttavia sul soggetto comico Puccini era ormai del tutto deciso. Il 19 novembre 1911 scriveva a Sybil Seligman: «conoscete una qualsiasi novella grottesca, o soggetto, o commedia, piena di umorismo e buffoneria? desidero ridere e far ridere gli altri»; <sup>25</sup> e ancora, in relazione al progetto de *La rondine*, «io operetta non la farò mai: opera comica sì: vedi *Rosenkavalier*, ma più divertente e più organica». <sup>26</sup>

Come abbiamo accennato, *deus ex machina* dell'operazione fu Forzano che, dopo aver offerto il libretto di *Suor Angelica* tra la fine del 1916 e gli inizi del 1917, da buon toscano per l'atto comico pensò alla *Divina Commedia* (il primo accenno epistolare si trova nella lettera a Tito Ricordi del 3 marzo 1917), andando incontro a Puccini sia sul piano delle inclinazioni personali – il musicista era un accanito lettore ed estimatore dell'opera dantesca – sia su quelle artistiche e teatrali. <sup>27</sup> Peraltro già in precedenza il compositore aveva espresso l'intenzione di dedicarsi a soggetti tratti da Dante, pensando in particolare al personaggio di Buondelmonte. <sup>28</sup> Questo dettaglio ci spinge a credere che l'idea originaria di *Gianni Schicchi* fosse venuta proprio a Puccini, e non al librettista; quale che sia la verità, è certo che il compositore ebbe immediatamente una impressione positiva del libretto, come testimonia il tono delle lettere scritte fra giugno e luglio del 1917. Allo stesso Forzano, peraltro, Puccini espresse in versi poetici il desiderio di dedicarsi subito alla nuova opera: «Dopo il *Tabarro* di tinta nera | sento la voglia di buffeggiare. | Lei non si picchi | se faccio prima quel *Gianni Schicchi*». <sup>29</sup> Forse fu anche in relazione alla

<sup>18</sup> Lettera di Giacomo Puccini a Luigi Illica del 16 maggio 1900 (*ivi*, p. 197).

<sup>19</sup> Lettera di Giacomo Puccini a Luigi Illica del 28 maggio 1900 (*ivi*, p. 200).

<sup>20</sup> Cfr. nota 5.

<sup>21</sup> Lettera di Giacomo Puccini a Luigi Illica del 2 marzo 1905 (*ivi*, pp. 287-288).

<sup>22</sup> Lettera di Giacomo Puccini a Giulio Ricordi del 14 marzo 1905 (*ivi*, p. 289).

<sup>23</sup> Lettera di Giacomo Puccini a Luigi Illica del 21 marzo 1905 (*ibidem*).

<sup>24</sup> Lettera di Giacomo Puccini a Luigi Illica del 24 marzo 1905 (*ivi*, p. 290).

<sup>25</sup> Lettera di Giacomo Puccini a Sybil Seligman del 19 novembre 1911; riportata in M. GIRARDI, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano* cit., p. 329.

<sup>26</sup> Lettera di Giacomo Puccini ad Angelo Eisner del 14 dicembre 1913 (*Carteggi pucciniani* cit., p. 417).

<sup>27</sup> Per una panoramica sulle trasposizioni musicali ispirate alla *Divina Commedia* si veda M.A. ROGLIERI, *From le rime aspre e chioce to la dolce sinfonia di Paradiso: Musical Settings of Dante's Commedia*, in "Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society", 113 (1995), pp. 175-208.

<sup>28</sup> Già nel 1900 Puccini aveva pensato a tre atti unici da intitolare *Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso*. Per Buondelmonte, si veda la lettera di Giacomo Puccini a Luigi Illica del 10 dicembre 1904 (*Carteggi pucciniani* cit., pp. 284-285).

<sup>29</sup> Cit. in M. CARNER, *Giacomo Puccini* cit., p. 298.

situazione storica e all'imperversare della guerra che il compositore sentì l'urgenza irrefrenabile di tirare un respiro di sollievo e di «buffeggiare», regalandoci così un piccolo capolavoro del genere comico.

La vicenda è ispirata ad un episodio del XXX canto dell'*Inferno*. Siamo nel girone dei falsatori di persona e l'attenzione di Dante è attratta da un «folletto rabbioso», che «falsificando sé in altrui forma | come l'altro che là sen va, sostenne, | per guadagnar la donna della torma, | falsificar in sé Buoso Donati, | testando e dando al testamento norma»<sup>30</sup>. Qui si fa riferimento ad un personaggio realmente esistito, Gianni Schicchi de' Cavalcanti, che appunto si era sostituito al defunto Buoso Donati e aveva fatto testamento, nominando erede il figlio di Buoso, tale Simone, ma arrivando ad ingannare pure quest'ultimo e tenendo per sé i beni più pregiati (*in primis* la mula di cui parla Dante). Se con rapide pennellate il sommo poeta riesce a tratteggiare con straordinaria nitidezza il personaggio, è pur vero che per un'opera musicale (seppur breve) questi pochi versi non potevano bastare. Limitandoci soltanto alla *Divina Commedia*, il merito di Forzano sembrerebbe dunque davvero enorme, in virtù di una fantasia sbrigliata e generosa. In realtà la fonte principale da cui l'opera venne tratta fu il più dettagliato *Commento alla Divina Commedia d'Anonimo fiorentino del secolo XIV*, pubblicato dal filologo Pietro Fanfani nel 1866. In esso vi sono molti degli elementi che ritroveremo in *Gianni Schicchi*, soprattutto il dettaglio della cappellina (sviluppato nell'efficace assolo del protagonista) ed altri particolari relativi all'eredità.

Come osserva Mosco Carner, il nucleo narrativo dell'opera presenta numerosi punti in comune con la commedia *Il Volpone* (1605) di Ben Jonson: del tutto analoga è la trama, la tipologia del protagonista, il motivo dei parenti avidi e il tema dell'inganno, di cui i parenti rimangono vittima. Ma è soprattutto al mondo della Commedia dell'Arte che il compositore guarda, instaurando interessanti parallelismi:

Gianni Schicchi ricorda subito Arlecchino, il servo astuto e imbrogliatore. Poi c'è la giovane coppia di innamorati al cui matrimonio si oppongono i parenti più vecchi – un tema impiegato di frequente nella vecchia commedia italiana e nell'opera comica; Lauretta riecheggia chiaramente Colombina, la figlia capricciosa di un padre vecchio. Ci sono i parenti di Buoso, con Simone che ricorda Pantalone, di solito vecchio scapolo incallito, e Betto di Signa, che ricorda uno Zanni, il valletto maldestro che fungeva anche da buffone; e ci sono, inevitabili, il dottore di Bologna che parla in dialetto bolognese, e il pomposo notaio.<sup>31</sup>

Questa variopinta galleria di personaggi si muove in un'epoca antica, quella medievale, che però non viene mai avvertita come tale. Al contrario, sembra di trovarsi in un presente eterno che – per quanto contestualizzato con attenzione e abbastanza fedele alle fonti originarie – è contraddistinto da uno spirito moderno e senza tempo.

Il Medioevo che Puccini dipinge non è dunque né stereotipato né decorativo, ma viene «inteso come certo era veramente, e non come la storia ce lo ha colorito ed ingrandito»: <sup>32</sup> un Medioevo fatto di ingegno e di uomini nuovi, privo della «paccottiglia di suonatori, menestrelli, mendichi, corteggi»<sup>33</sup> che il compositore aveva tanto criticato a Soldani. Quello che il musicista già allora cercava, e che qui realizzerà, era la «semplicità che caratterizza le cose del duecento e che si vede nei dipinti [...] una visione ducentesca sobria quel poco che ci voleva e soprattutto una grande semplicità di svolgimento e [...] una bella delineazione dei caratteri».<sup>34</sup> In *Gianni Schicchi* troviamo questo e ancora di più, azione accattivante e musica irresistibile che mettono in risalto «la vivezza delle scene e dei contrasti nudi e crudi come voglionci per la musica. [...] Atti, fatti, azione, e succosa [...]».<sup>35</sup> In effetti tutto si svolge con eccezionale rapidità, senza preamboli, ma entrando subito *in medias res*. Anche per questo una delle accuse mosse all'opera fu quella di aver delineato i personaggi in modo superficiale, senza adeguata

<sup>30</sup> D. ALIGHIERI, *Inferno*, XXX, vv. 41-45.

<sup>31</sup> M. CARNER, *Giacomo Puccini* cit., p. 605.

<sup>32</sup> Lettera di Giacomo Puccini a Luigi Illica del 29 febbraio 1904 (*Carteggi pucciniani* cit., p. 265). Al Medioevo Puccini ripenserà qualche tempo dopo, in merito ad un soggetto tratto da una novella di Matteo Bandello (*ivi*, p. 272) e ai due drammi storici *I Ciompi* e *Calendimaggio* di Soldani (p. 277).

<sup>33</sup> Lettera di Giacomo Puccini a Valentino Soldani del 9 gennaio 1906 (*ivi*, p. 313).

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> Lettera di Giacomo Puccini a Valentino Soldani dell'11 gennaio 1906 (*ivi*, p. 316).

caratterizzazione psicologica, lasciando persino il protagonista ad uno stato di abbozzo. Non è un'accusa del tutto infondata, ma dobbiamo considerare che lo scopo di Puccini era innanzitutto quello di creare un meccanismo drammaturgico ben oliato, che funzionasse bene e che inglobasse in sé gli altri elementi dell'opera, dunque inevitabilmente anche i personaggi.

A questo aspetto si lega la questione del rapporto fra cornice ambientale e vicende personali. Che in *Gianni Schicchi* il protagonista sia poco sviluppato non è del tutto vero. Più che altro egli si contende il ruolo con una protagonista 'occulta', la città di Firenze. Quest'ultima, con i suoi colori e i profumi avvolgenti, i monumenti artistici e la natura rigogliosa, le antiche tradizioni ma anche la vivacità della «gente nova», pervade di sé tutta l'opera, dalle prime note sino alla scena finale. Non possiamo quindi che concordare con quanto scrive Michele Girardi:

Nella lingua cruscante dei personaggi e nello stornello di Rinuccio dove sono celebrati tutti i grandi artisti toscani del tempo mentre l'Arno scorre in partitura, a mano a mano il ritratto di Firenze prende corpo, fino a rivelarsi in modo liberatorio dietro all'immagine finale degli amanti abbracciati che spalancano la porta della terrazza. E grazie allo strapotere del ritmo si rivivono qui tutti i meccanismi della tradizione realistica dell'italico genere comico, dalla farsa sino all'opera buffa settecentesca, mentre la commedia dell'arte ha un rappresentante concreto nel medico bolognese, quasi controfigura di Balanzone.<sup>36</sup>

In un periodo travagliato sul piano storico e politico, l'opera di Puccini costituisce dunque un atto d'amore sincero e passionato verso la propria terra (la Toscana) e indirettamente verso l'Italia, tanto da meritarsi l'epiteto di «opera nazionale» che Mosco Carner, in modo convincente, le affida, accostandola così ai *Meistersinger von Nürnberg* di Richard Wagner.<sup>37</sup>

### 3. Drammaturgia e musica fra simulazione e comicità

Due sono le principali categorie che presiedono allo sviluppo musicale e drammaturgico in *Gianni Schicchi*. La prima è quella della comicità. Critici e studiosi sono concordi nel considerare l'opera un vero e proprio capolavoro del genere, ricca di *verve* e di spirito comico, accostabile in questo al *Falstaff* verdiano. Era infatti dai tempi di Verdi che non si assisteva ad una così compiuta rappresentazione del «senso del comico, espresso secondo le tipologie dell'opera buffa, con in più un aggiornamento all'attualità sul piano del linguaggio musicale; l'assimilazione piena e singolare della lezione del *Falstaff* verdiano». <sup>38</sup> Tuttavia, come ha giustamente sottolineato Michele Girardi, se in Verdi è possibile trovare «una genuina tendenza [...] a trattare l'elemento comico», <sup>39</sup> in Puccini abbiamo di rado la risata liberatoria; è una comicità sporcata di macabro, un riso amaro che al protagonista costa l'inferno, pur con l'attenuante richiesta al pubblico (la salvaguardia dell'amore fra Rinuccio e Lauretta).<sup>40</sup>

Seguendo il modello del teatro antico, tale comicità è essenzialmente basata sul meccanismo dell'*aprosdòketon* («ciò che è inaspettato», o colpo di scena). Non è quindi il raggirio a suscitare il riso, bensì il fatto che ad essere beffati siano proprio i parenti di Buoso, coloro che all'inizio tessono l'inganno. Esponenti di un'antica casata fiorentina, difesi da Dante per motivi familiari, in Puccini i Donati diventano il simbolo di un'avidità priva di scrupoli, mascherata di ipocrisia e di uno sterile senso di appartenenza aristocratica. Da essi si distanzia il giovane Rinuccio, nipote di Zita e fidanzato di Lauretta, figlia di Schicchi; è lui il primo a trovare il testamento, a mostrare spirito propositivo nel cercare una soluzione al problema e l'unico che sembra non agire sulla base dell'interesse economico. Per rappresentare invece la natura marionettistica e grottesca del resto dei parenti, del tutto privi di accenni di umanità, Puccini utilizza uno schema ritmico ostinato che ascoltiamo subito nel preludio e che – in forme diverse, ma sempre riconoscibili – attraversa tutta la scena iniziale («Povero Buoso!») per

<sup>36</sup> M. GIRARDI, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano* cit., p. 381.

<sup>37</sup> Cfr. M. CARNER, *Giacomo Puccini* cit., p. 605.

<sup>38</sup> V. BERNARDONI, «*Gianni Schicchi*», ossia la modernità del comico. Saggio consultabile on line al sito <http://www.puccini.it/Saggi/saggio%20pit3.htm>.

<sup>39</sup> Cit. in M. CARNER, *Giacomo Puccini* cit., p. 298.

<sup>40</sup> «*Gianni Schicchi* a parte, dove al più si sorride, Puccini non ha certo dato prove di gran comicità» (M. BIANCHI, *La poetica di Giacomo Puccini. Sull'arte e nell'arte di un drammaturgo*, Edizioni ETS, Pisa 2001, p. 119).

ritornare nuovamente all'arrivo di Schicchi («Andato?») e durante il primo dei suoi pezzi solistici («Si corre dal notaio»).

La scena iniziale ci suggerisce la seconda categoria attraverso la quale è possibile comprendere drammaturgia e musica di *Gianni Schicchi*: la simulazione. Essa risulta quasi sempre congiunta alla comicità, ma se ne distanzia in talune occasioni. Irresistibilmente comica è certamente la finta pantomima di disperazione che i parenti interpretano davanti al cadavere di Buoso Donati. Ancor più comica la scena della vestizione di Gianni Schicchi («Ecco la cappellina»), quando ciascun membro della famiglia cerca di estorcere i bocconi più grossi dell'eredità (la mula, la casa e i mulini). L'effetto mistificatore è accresciuto dalla finta dolcezza del terzetto successivo («Spogliati, bambolino»), protagoniste le esponenti femminili della casata, perfettamente consapevoli – e compiaciute – della finzione. Capolavoro mirabile di ingegno musicale è pure la scena conclusiva, allorché Schicchi si traveste per la dettatura del nuovo testamento («Ecco il notaro»). Ma a ben vedere, però, il sospetto di simulazione si insinua anche in punti inattesi, soprattutto tra le pieghe della pagina più famosa dell'opera, «Oh! mio babbino caro». Infatti nell'aria di Lauretta sembra di assistere ad un'abile operazione di convincimento, celata sotto il velo della falsa ingenuità (in partitura Puccini indica *Andantino ingenuo*). E che si tratti di qualcosa di più di un semplice sospetto ci viene suggerito subito dopo: alle perplesse esclamazioni di Schicchi che legge il testamento («Niente da fare») fa eco il dolore musicalmente straziante di Rinuccio e Lauretta («Addio speranza bella»), smentito e ribaltato quasi immediatamente non appena riaffiora un barlume di speranza («Forse ci sposeremo per il Calendimaggio!»).

In questo senso vanno lette le critiche mosse da chi, come Claudio Sartori, non apprezzava la struttura dell'opera, scorgendovi contrasti troppo accesi e dunque poco credibili:

I contrasti sono un po' grossolani, fra il lirismo giovanile degli innamorati Rinuccio e Lauretta e la secchezza del parlato dei parenti truffati, e gli squarci lirici sono troppo volutamente ingenui e volutamente freschi per commuovere o per lo meno convincere.<sup>41</sup>

Sartori sottolinea l'intenzionalità dell'operazione pucciniana, ma non riesce a cogliere il suo significato più profondo: la spiccata ingenuità delle scene liriche non va infatti considerata come concessione fine a sé stessa, bensì come scelta attentamente ponderata, che vuole sembrare 'eccessiva' proprio perché maliziosamente e deliziosamente 'falsa'. In questo modo gli episodi di Lauretta e Rinuccio aderiscono perfettamente all'atmosfera di simulazione che pervade l'opera, distanziandosi però con forza sia dalla falsità utilitarista dei parenti, sia da quella di Schicchi, ondeggiante fra cinismo e affermazione di nuovi valori.

Eroe positivo e contrapposto ai Donati è appunto Gianni Schicchi che – per quanto «villano» e «sceso dal contado» – rivela doti di fine ingegno, proponendosi quale industrioso artefice della doppia beffa. È proprio Rinuccio a tracciarne il ritratto, nella prima parte della sua aria («Avete torto!») con una maestria tale che sembra quasi di averse lo davanti. Egli infatti ne mette in luce non soltanto le caratteristiche morali («È fine! astuto» ... «Motteggiatore! Beffeggiatore!») e di scaltrezza («Ogni malizia | di leggi e codici | conosce e sa»), ma anche e soprattutto quelle fisiche («Gli occhi furbi gli illuminan | di riso | lo strano viso, | ombreggiato da quel suo gran nasone | che pare un torracchione | per così!»). Al protagonista vengono associati due temi musicali: entrambi compaiono durante l'assolo di Rinuccio, ma il primo lo si ascolta già nel preludio, sovrapposto all'ostinato ritmico. Lo scontro metaforico fra i due mondi è dunque evidente già sul piano musicale: se l'ostinato viene caratterizzato da un andamento discendente e da un tono grottesco, il secondo tema si distingue per il piglio sveltante e irriverente. L'identificazione tema/personaggio è tale che riascolteremo il motivo ogni qualvolta il protagonista verrà nominato, in particolare durante la dettatura del finto testamento.

Sempre nell'episodio di Rinuccio ascoltiamo il secondo tema legato a Schicchi, precisamente sulle parole «Motteggiatore! Beffeggiatore!»: si tratta di una baldanzosa fanfara di terzine di crome, anche questa citata più volte nel corso dell'opera. Al contrario del precedente – spesso modificato ritmicamente, a simboleggiare il proteiforme protagonista che cambia aspetto e identità – il secondo

<sup>41</sup> C. SARTORI, *Puccini*, Nuova Accademia, Milano 1958, p. 325.

tema non subisce sostanziali variazioni. Esso, infatti, costituisce la rappresentazione musicale dell'ingegno trionfante e soprattutto svela indirettamente la verità del personaggio, quando questi altera la voce per interpretare Buoso. Deve quindi essere sempre riconoscibile e uguale a sé stesso, sia sul piano ritmico che su quello timbrico.<sup>42</sup> A maggior ragione lo deve essere sin dall'inizio, se consideriamo che alla caratterizzazione di Schicchi fa subito seguito quella di Firenze, pronta ad oscurare il personaggio eponimo. In realtà la co-protagonista era metaforicamente apparsa già al momento della scoperta del testamento («Zia, l'ho trovato io»): è qui che sentiamo il tema lirico associato all'amore fra Rinuccio e Lauretta, un amore che non viene mai separato dall'ambiente circostante. Infatti, ogni volta che il tema risuona, esso si intreccia con il riferimento al Calendimaggio (in particolare dopo l'entrata di Schicchi) e, nella scena finale, con la radiosa immagine di Firenze.

Eseguita *alla maniera di uno stornello toscano*, la seconda parte dell'aria Rinuccio («Firenze è come un albero fiorito») offre una ricostruzione precisa e accurata di Firenze, sia sul versante topografico – l'Arno, piazza dei Signori, piazza Santa Croce – sia su quello storico. Ancor più opportuno il riferimento alle grandi figure che resero famosa la città in tutto il mondo, pur provenendo appunto dal contado: Arnolfo di Cambio, Giotto e persino i Medici. È a partire da questo momento che «Firenze viene individuata nel suo contesto geografico in relazione alla Valdarno, dove si situano i possedimenti ambiti dai Donati (a partire da Figline per arrivare a Fucecchio, passando per Quintole, Signa ed Empoli, con un puntatina a nord-ovest per raggiungere Prato)».<sup>43</sup> Ma tralasciando le annotazioni informative dei parenti, sono Rinuccio e Lauretta ad instaurare un legame privilegiato con Firenze. Il rapporto simbiotico fra gli innamorati e la città viene peraltro confermato dalla ripresa dello stesso materiale musicale nell'aria di Lauretta, dove il testo si arricchisce di ulteriori dettagli relativi allo spazio cittadino (Porta Rossa e Ponte Vecchio). Come annota Carner:

È una musica deliziosa in un fluente ritmo di “siciliana” (6/8) e nella sua semplicità armonica e melodica (non abbandona mai la tonalità di la bemolle), pienamente in carattere con l'infantile Lauretta. [...] Tuttavia, per quanto introduca un necessario momento di quiete dopo l'agitazione della scena precedente, il suo tono sentimentale e alquanto lacrimoso sembra un po' fuori posto in quest'opera secca e scoppiettante.<sup>44</sup>

Antitetico allo stile musicale dei due giovani è quello degli *a solo* di Schicchi. Il primo («Si corre dal notaio») presenta una struttura nettamente bipartita, inaugurata da un *Allegro* in re maggiore e conclusa da un *Andante moderato e sostenuto* in do minore. È questa l'occasione sia per riascoltare la maggior parte dei temi esposti, sia per presentarne di nuovi (alcuni dei quali saranno cruciali per la costruzione musicale della scena conclusiva). Decisamente contrastante il carattere della seconda parte, con un andamento da fox-trot che rivela, come spesso accade, il fondo modernista della musica di Puccini.<sup>45</sup> Il tono macabro trova espansione nel successivo intervento di Schicchi («Prima un avvertimento»). L'«Addio Firenze» con cui egli minaccia – meglio 'ipnotizza' – i Donati è «una cantilena piena di fascino, arcaica e modale, eppur piegata dall'artista a un gustoso effetto intimidatorio, intonata prima da Schicchi, quindi ripetuta dai parenti all'unisono, secondo un procedimento “responsoriale” ricorrente in questa terza parte nella quale Schicchi ha di fatto soggiogato, nell'azione scenica come nel discorso musicale, i Donati».<sup>46</sup>

Il tema ricopre un ruolo fondamentale anche dopo, quando viene citato dal protagonista per ricordare ai Donati la punizione che li aspetta in caso di scoperta del tranello. Proprio riferendosi a questo passaggio, Igor Stravinsky dirà: «ho talvolta pensato che Puccini non si fosse dimenticato del

<sup>42</sup> Il tema evoca onomatopeicamente un'acuta risata, rappresentando la superiorità di Schicchi e la sua forza vitale come membro della «gente nuova». Con questo tema, peraltro, si chiude l'opera (cfr. M. CARNER, *Giacomo Puccini* cit., p. 612).

<sup>43</sup> M. GIRARDI, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano* cit., p. 418.

<sup>44</sup> M. CARNER, *Giacomo Puccini* cit., p. 615.

<sup>45</sup> Il motivo della seconda parte dell'aria riporta subito alla mente la canzone *Je cherche après Titina* (in italiano *Io cerco la Titina*) di Leo Daniderff (1917). Cfr. ad esempio A. CANTÙ, *L'universo di Puccini da Le Villi a Turandot*, Zecchini Editore, Varese 2008, p. 189. Il brano è inoltre importante perché in esso si riassume brevemente il nucleo narrativo dell'opera, ma anche perché cita testualmente il verso «testando e dando al testamento norma» che rivela chiaramente l'illustre derivazione letteraria di *Gianni Schicchi*.

<sup>46</sup> F. DORSI – G. RAUSA, *Storia dell'opera italiana*, Mondadori, Milano 2000, p. 587.



tutto dell'*a solo* di tuba di *Pétrouchka* quando scrisse la musica dello *Schicchi*, sette battute prima del numero 78». <sup>47</sup> Torna quindi il tono irriverente e sarcastico, macchiato di un'ombra di pessimismo, come se il protagonista fosse consapevole dell'eterna dannazione che lo aspetta nell'inferno dantesco (e sarà lui stesso a svelarcelo, nell'epilogo a sipario aperto). Ma tutte le tensioni, precedenti e future, si sciolgono nel meraviglioso duettino finale («Lauretta mia»), dove perfino la natura è in tripudio, «creando la sensazione di un'apoteosi, con gli innamorati che si abbracciano felici dopo tante tribolazioni, mentre sullo sfondo le torri di Firenze brillano nella luce di un radioso sole di mezzodì». <sup>48</sup> Nello smentire comicità e simulazione attraverso la loro sublimazione, il duetto finisce dunque per riaffermare:

Alla fine, l'ironia rimane la vera cifra del *Gianni Schicchi*, un'ironia a tutto campo, che ingloba anche tinte grottesche e macabre. [...] un'ironia che non si pone al servizio della morale (come accade invece nella conclusione sentenziosa del *Falstaff* verdiano, «Tutto nel mondo è burla... Tutti gabbati!»), bensì dà corso ad un puro percorso rappresentativo che, alla fine, attraverso il congedo parlato del protagonista si svela per quello che effettivamente è: teatro e non vita. <sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> I. STRAVINSKIJ – R. CRAFT, *Colloqui con Stravinskij*, Einaudi, Torino 1977, p. 328.

<sup>48</sup> M. CARNER, *Giacomo Puccini* cit., pp. 613-614.

<sup>49</sup> V. BERNARDONI, «*Gianni Schicchi*», *ossia la modernità del comico* cit.