

## Ruggero Leoncavallo

Per molto tempo nella Svizzera italiana la musica venne rappresentata, più che da significative attività, da rispecchiamenti, da riflessi di realizzazioni con provenienza da oltre confine. Una certa continuità è tuttavia riscontrabile in campo operistico. Anche se nessuna località ticinese fu mai dotata di un teatro stabilmente funzionante, a ciò bastavano le rappresentazioni operistiche occasionali assicurate da compagnie minori itineranti, per lo più esposte in quel di Lugano, divenuto proverbiale riferimento di improbabile fattore di successo dopo che nell'aria del primo atto de *La pietra del paragone* di Gioachino Rossini il gazzettiere Macrobio intona le parole: «Chi è colei che s'avvicina? / È una prima ballerina, / sul teatro di Lugano / gran furor nel Solimano». In verità nello stesso anno in cui fu composta l'opera di Rossini (1812), nell'allora Teatro di piazza Bandoria i ceresiani poterono assistere a un non meglio identificato ballo intitolato *Selim II*, a rivelare che, in qualche modo, il legame con il mondo dell'opera era concreto.

La prima testimonianza risale al 1782, quando a Lugano venne rappresentata *L'Italiana di Londra*, di Domenico Cimarosa, mentre, a partire dal 1806, si delinea un quadro abbastanza esaustivo di una continuità che mostra il radicamento di una tradizione che ha permesso, pure da posizione marginale, di partecipare all'evoluzione di uno dei filoni più importanti in cui la cultura italiana si è affermata nel mondo. Le rappresentazioni coincidevano con la fiera autunnale del bestiame, che convogliava sulle rive del Ceresio mercanti dalle regioni vicine e anche dai Cantoni transalpini. Vi troviamo quindi, *in nuce*, quella che sarebbe diventata la regione turistica, ma soprattutto la testimonianza di quanto vasto fosse il raggio d'azione dell'opera negli strati sociali. Lo conferma anche il profilarsi di un'attività teatrale a Bellinzona, fin dalle opere che nel XVIII secolo venivano rappresentate, è probabile a scopo pedagogico, dai maestri di musica e dai loro allievi nel convento dei Benedettini. Bellinzona ebbe in seguito il merito di creare un piccolo polo artistico nel 1847, con l'edificazione

del Teatro Sociale, nel quale, per quanto adattate alla ristrettezza dello spazio in forma pressoché cameristica, non mancarono sin dall'inizio le rappresentazioni operistiche. Nei cartelloni delle brevi stagioni luganesi e bellinzonesi del XIX secolo, a cui si aggiungerà nel 1902 il Teatro di Locarno, deciso a partire alla grande con un *Barbiere di Siviglia* e un *Don Pasquale*, nei quali si vantava la partecipazione di cori di operai e la cospicua presenza di dilettanti locali a rinforzo della orchestrina del Grand Hôtel, è evidente sfilassero regolarmente i capolavori di Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi.

In verità l'opera da noi riviveva specie attraverso il suono di banda, esemplato appunto sul respiro della vocalità, sul fraseggio del canto che gli strumenti a fiato prendevano a modello nelle arie riprodotte nelle fantasie operistiche sempre presenti nei concerti bandistici di un tempo. Si trattava di una cultura organica che concedeva all'una esperienza di compenetrarsi nell'altra, come testimonia l'osmosi tra banda e opera praticata da noi come in qualsiasi altra provincia italiana. Basterà ricordare la rappresentazione de *L'elisir d'amore*, nel 1834 – due anni appena dopo la composizione dell'opera di Gaetano Donizetti –, quando la Società filarmonica di Lugano prestò i suoi fiati al piccolo teatro della città, caso non unico di interdipendenza, che tra l'altro sta all'origine della caratterizzazione sonora agile, duttile e carica di empito che fa ancora oggi la differenza tra le nostre bande e i complessi di fiati come vengono praticati al nord delle Alpi. Intorno a quest'esperienza crebbe e si è mantenuta un'identità musicale di gusto, che ha condizionato, e probabilmente condiziona ancora, la nostra vita musicale.

D'altra parte, non è da sottovalutare la presenza benché occasionale di alcune personalità rilevanti del mondo operistico che col nostro paese intrecciarono un rapporto che non mancò di lasciare un segno, specie per il fatto di delineare essi (a cavallo tra XIX e XX secolo) un organico momento di sviluppo della tradizione teatrale italiana. La serie comincia con la presenza all'Albergo dell'Angelo di Faido di Alfredo Catalani nel 1890 e nel 1891, nel periodo della composizione de *La Wally*, i cui echi montani non sono probabilmente estranei a quell'esperienza – benché il riscontro documentario più preciso sia stato affidato dal musicista toscano alla barcarola dal titolo *Ricordo di Lugano*, pubblicata nel 1882. Giacomo Puccini fece la sua apparizione a Pizzamiglio nel 1888, mentre si trattenne per due mesi nel 1890 nella casa Camponovo di Vacallo, dove portò a compimento la *Manon Lescaut*, lasciando dietro di sé particolari leg-

gendari, come la presunta composizione di una marcia richiesta al celebre musicista dal locale corpo bandistico. Nacque a Vacallo una forma di confronto tra Puccini e Ruggero Leoncavallo che vi soggiornò in contemporanea, quando i rapporti fra i due non erano ancora incrinati dalla concorrenza "sleale" suscitata dall'interesse comune per *La Bohème*. Sulle rive del Ceresio, nel 1913, trascorse inoltre alcuni mesi Riccardo Zandonai, a villa Conchita, che l'amico Tancredi Pizzini aveva fatto costruire in omaggio all'opera del musicista roveretano, impegnato allora nella composizione di *Francesca da Rimini*.



1. Ruggero Leoncavallo durante le prove de *I Pagliacci*, al teatro di Locarno (aprile 1904)

Ma la presenza più importante è di sicuro quella di Ruggero Leoncavallo. Il compositore napoletano giunse la prima volta a Brissago nel 1890, in bicicletta, da Cannobio. Ne fu incantato al punto da affittare una modesta casa in riva al lago. In seguito, grazie alla disponibilità finanziaria conseguente al successo dei *Pagliacci*, si permise l'acquisto di un vasto terreno su cui decise di costruire una villa. Il progetto fu affidato nel 1904 all'amico archi-

tetto Ferdinando Bernasconi, il quale, due anni prima, in occasione della costruzione del Teatro di Locarno, si era avvalso della consulenza di Leoncavallo. L'architetto si occupò pure della sistemazione dei giardini attraversati da viali ombrosi e punteggiati da luoghi ameni, ove l'artista trovava la tranquillità necessaria all'ispirazione. Vi fu anche sistemata una statua di un Rolando a simboleggiare l'opera *Rolando di Berlino*, commissionatagli da Guglielmo II, *Kaiser* di Germania, a cui si aggiunse nel 1910 la statua raffigurante la ballerina Zazà, a ricordare l'omonima opera. Purtroppo, queste sono le uniche vestigia della proprietà Leoncavallo a Brissago, essendo stata demolita la villa nel 1978.



2. Brissago, villa Myriam con la statua del Rolando di Berlino

Villa Myriam fu la residenza ideale dove giunsero in visita cantanti di fama mondiale (Enrico Caruso, Rosina Storchio, Luisa Tetrazzini e molti altri), e dove nacquero le opere successive al suo capolavoro: *La Bohème*, *Zazà*, *Rolando di Berlino*, *Maia*, *Gli Zingari*. Il fatto che tali lavori non avessero ripetuto il successo, e l'eccessiva prodigalità con cui accoglieva amici e conoscenti, furono causa di guai finanziari

a non finire, che lo costrinsero nel 1916 a vendere la villa e a trasferirsi a Viareggio, poi a Montecatini, ove morì. Il 21 dicembre 1904, qualche giorno dopo il successo della prima rappresentazione del *Rolando di Berlino*, i brissaghesi gli attribuirono la cittadinanza onoraria, festeggiandolo in modo pomposo con sventolio di bandiere svizzere e italiane e allestimento di un arco di trionfo eretto sul ponte in cui era stata innalzata una lira dorata. Leoncavallo e la moglie Berthe trovarono posto su un landò, che traversò il paese scortato da un corteo sul quale piovvero generosamente i fiori lanciati dalle finestre. Le foto della manifestazione mostrano l'artista compunto nell'atto di ascoltare la *laudatio* del sindaco, ma alla fine, mosso da slancio esuberante, di abbracciare lui e le altre autorità. Il musicista trovò nel discorso di ringraziamento parole affettuose che sottolineavano, non solo retoricamente, il legame stretto intrattenuto con quei cittadini di Brissago:

io amo questo paese testimonia delle mie ansie e delle mie lotte, perché ammiro questo libero e forte popolo repubblicano; non posso dire che l'amo come mia madre perché di madre se ne ha una sola, ma ben posso dire di amarlo come una cara sorella, come il sangue che scorre nelle vene, come il cuore che batte sotto il petto, e l'amerò sino a quando il sonno eterno mi chiamerà a riposare nel modesto vostro cimitero.

Il passo del corteo era scandito dalle note della banda di Canobbio, poiché la banda Subalpina, che aveva conquistato medaglie e diplomi di primo grado al convegno dei corpi musicali di Zurigo, nel 1895, non esisteva più. Tuttavia la presenza del maestro in riva al Verbano stimolò la motivazione musicale dei brissaghesi al punto che tre anni dopo, con il suo nome, fu creata la «Musica Ruggero Leoncavallo». Nel frattempo, la vicina Locarno aveva inaugurato un teatro che all'occasione ospitava concerti e rappresentazioni operistiche, per cui non mancò il coinvolgimento del celebre artista in un'operazione destinata a lasciare una traccia indelebile nella memoria locale. Nell'aprile 1904 la stagione primaverile del Teatro di Locarno annunciava in cartellone *Pagliacci*, *Cavalleria rusticana* e *Il maestro di cappella* di Ferdinando Paer, occasione che indusse Leoncavallo ad accettare di dirigere una delle repliche e soprattutto di curarne la regia. Lo documenta una significativa foto che vede il baffuto e corpulento compositore sul palcoscenico intento a istruire con autorevolezza i cantanti nei gesti e nei movimenti. Nella foto, nel



3. Leoncavallo con la moglie Berthe, nel giardino di villa Myriam con la statua di Zazà

ruolo di violoncellista in un'orchestra in cui figuravano vari strumentisti fatti venire dalla Scala, fra gli altri orchestrali è riconoscibile Filippo Franzoni, pittore locarnese che nella fattispecie aveva dato il suo contributo alla scenografia.

Orbene l'artista, figura centrale della vita culturale della città in contatto con la cerchia cosmopolitica della baronessa Antoinette de Saint-Léger (proprietaria delle isole di Brissago, che in veste di pianista con lui e Francesco Balli animava intrattenimenti musicali rimasti nel ricordo), ricavò una forte motivazione dalla presenza del compositore napoletano. L'influenza di Leoncavallo fu soprattutto determinante per la scelta professionale di Angelo Nessi, giornalista e scrittore locarnese, che per lui scrisse i libretti di tre lavori: *Maia*, *Malbruck* e *La Foscarina*. Introdotto dal compositore nella casa Sonzogno, a Milano, fu attivo dal 1910 quale librettista e critico teatrale a «Opera comica» e «Messaggero dell'operetta» oltre che autore di poesie, novelle, un romanzo. Frequentando i circoli della tarda Scapigliatura, in una ventina d'anni sarebbe riuscito a produrre una sessantina di libretti d'opera, operetta, rivista e azione teatrale con musica. Ricordato per i versi dell'operetta *Acqua cheta*, di Augusto Novelli, musica di Giuseppe Pietri, vari sono stati i suoi adattamenti in italiano d'operette francesi, tedesche, spagnole di Franz Lehár, Emmerich Kálmán e altri. Merita di esserne riportato il ritratto dell'amico, che la sua penna fantasiosa tracciò in un articolo apparso ne «L'unione» il 4 aprile 1904:

Ruggero Leoncavallo è un po' cittadino nostro; a Brissago egli si fabbrica un delizioso villino, in cospetto del lago, ritiro solitario che sa l'ora del lavoro fecondo e degli ozii pensosi. A Locarno, sotto gli archi dei nostri portici o nel verde dei nostri viali, egli porta attorno bene spesso la sua poderosa persona, le sue atletiche spalle e la sua buona faccia di campagnolo, avvivata dalla luce di due occhi perspicaci e segnata violentemente sopra le labbra da un paio dei più superbi baffi che mai si siano specchiati nelle repubblicane acque del nostro lago. A Brissago e a Locarno è naturale che noi l'adoriamo e ce ne vantiamo come di una conquista, lo segnaliamo come una meraviglia, per poco non arriviamo a dire che è una cosa nostra. E l'illustre maestro che ha lo spirito di non badare alle piccole noie che la celebrità reca sempre con sé, ama il nostro paese e il nostro cielo, s'interessa qualche volta alle nostre faccende, siede e chiacchiera con la brava gente di Brissago, si rende popolare tra noi, e io ci scommetto la testa – per quello che vale – che se domani lo portassero candidato al Gran Consiglio, riuscirebbe eletto all'unanimità.

Le «repubblicane acque del nostro lago», facendo il paio con l'espressione di Leoncavallo nell'accogliere la cittadinanza onoraria con riferimento al «libero e forte popolo repubblicano», sta forse a indicare come tale tema politico fosse un argomento di discussione frequente tra loro. Benché motivato essenzialmente dal fervore nazionalistico che portò all'entrata in guerra dell'Italia, non è d'altra parte senza significato la scelta del musicista di comporre nel 1915 il *Mameli*, mettendo in scena il poeta mazziniano nello sveltante risuonare degli inni risorgimentali, rappresentato nei circoli cospirativi milanesi del 1848, assieme ai fratelli Dandolo e alla principessa di Belgioioso e alla difesa della Repubblica romana. I locarnesi ebbero occasione di rivedere Leoncavallo sul podio quando diresse, il 2 ottobre 1905, un concerto a sostegno delle vittime del terremoto che quell'anno aveva devastato la Calabria. Per l'occasione vi fu eseguita la sua *Ave Maria*, per tenore, arpa, *harmonium*, offerta a Pio X per la raccolta fondi destinata alle persone colpite dalla catastrofe.



4. Leoncavallo fra i musicanti della Filarmonica di Biasca in visita ai loro colleghi di Brissago (1905)



Negli anni brissaghesi, Leoncavallo partecipò inoltre alle iniziative musicali animate dal mecenate-musicista franco-americano Louis Lombard al castello di Trevano, nella vicina Lugano, residenza fatta costruire dal barone russo Charles von Derwies nel 1871, dotata di un teatro e di una sala di concerto, in cui per quasi un decennio aveva operato l'orchestra privata affidata alle cure del primo violino César Thomson e alla direzione di Karl Müller-Berghaus. Rilevata nel 1900, in tale sontuosa residenza il Lombard ricostituì l'orchestra stagionale, che comprendeva molti musicisti provenienti dal Teatro alla Scala e si offriva a un pubblico scelto. Oltre a Leoncavallo, a Trevano furono ospitate personalità quali Antonio Fogazzaro, Jules Massenet, Camille Saint-Saëns, John Philip Sousa, e a più riprese Gabriel Fauré.

Benché impegnato in verifiche estetiche a vari livelli – operetta, pantomima, opera, lirica da camera, musica cinematografica... – con curiosità sperimentale quasi, in Leoncavallo è innegabile la centralità rappresentata da *Pagliacci*. Parole a non finire si potrebbero ancora spendere sul valore programmatico di questo lavoro di successo e del ben noto prologo che dichiara i principî del Verismo in musica. Dato e non concesso che l'intenzione fosse di modellare una specie di opera-manifesto, nelle parole che Leoncavallo mette in bocca a Tonio quando il sipario è ancora chiuso si può cogliere un passaggio significativo: «Egli [*l'autore*] ha per massima sol che l'artista è un uom / e che per gli uomini scrivere ei deve»; parole che forse danno la spiegazione più semplice delle ragioni e del successo di un'operazione che, dalla rappresentazione del 21 maggio 1892 al teatro Dal Verme di Milano diretta da Arturo Toscanini, in capo a pochi anni vide tale breve saggio di teatro musicale installarsi sulle scene di ogni teatro di ogni paese. A dispetto dei detrattori che s'interrogavano sulla corrispondenza tra intenzioni e risultato, sulla fondatezza di un'estetica veristica in musica, e via dicendo, *Pagliacci* colpiva ogni volta nel segno soggiogando il pubblico a tutte le latitudini.

Stando ai critici, un lavoro tanto «antiestetico» non avrebbe retto alle insidie del tempo. In particolare dopo la rappresentazione parigina del 1902, pareva non restasse alcun argomento di difesa per un lavoro ritenuto del tutto inadatto a rappresentare il fermento culturale del tempo. Debussy ne denunciava una «grossolanità» che avrebbe mandato «a passeggio le più piccole preoccupazioni artistiche», mentre Ricciotto Canudo parlava di opera «priva di senso artistico e ripugnante». Viceversa, con la marcia trionfale che accompagnava *Pagliacci* da un teatro all'altro, di là e di qua dell'oceano, risultava che

tutto l'apparato intellettualistico posto in atto per sbarrare il suo cammino non aveva incidenza alcuna sulla coscienza degli spettatori, i quali non ammettevano altre ragioni oltre quelle del loro istinto, dei loro bisogni. Probabilmente non aveva incidenza alcuna nemmeno il prologo, in cui è dichiarata l'intenzione di «pingervi uno squarcio di vita», e in cui la coerenza tra intenzione e risultato era riscontrabile solo nel sottolineare nell'opera d'arte la funzione di un uomo che scrive per altri uomini, cioè il primato della comunicazione in una fase in cui l'opera teatrale era chiamata a difendere la sua posizione di genere epicamente radicato in un contesto organico di civiltà con la dimostrazione di esserne in qualche modo la *summa*. Tale, perlomeno dopo Wagner, parve il compito degli operisti, anche di quanti gli si contrapponevano e impegnavano nelle loro diverse realtà nazionali a trarne i succhi più fecondi.

Nella rappresentatività del proprio lavoro destinato a risuonar in teatri intesi quali templi, luoghi di edificazione della moltitudine, essi erano diventati una categoria di artisti ai quali era concesso e richiesto di agire da grandi sacerdoti, nonché di riunire al meglio l'energia creativa delle discipline dell'espressione per alimentare un progetto in grado di moltiplicare l'esito di ciascuna. Lo stesso Leoncavallo ne aveva preso coscienza sì da ambire, avanti di essersi affermato, a gratificare il proprio paese di un'epopea che faceva capo ai Medici, in cui storia politica e genio artistico si fondevano emblematicamente, prima stazione di una trilogia mai completata dedicata alle glorie d'Italia. Era la propaggine di un processo che accompagna la storia dell'opera lungo tutto il suo cammino, fin dall'origine fiorentina – attuazione di un ideale letterario classicamente volto a restaurar i portenti dell'antica teatralità, passando per le riforme del XVIII secolo impegnate ad acquisire a quanto pareva diventato solo frivola manifestazione canora i vantaggi dei valori drammaturgici approfonditi nella ricerca letteraria, sino a Wagner; nel cui modello drammatico è celebrata la pretesa di assicurar al teatro musicale la funzione d'innalzare le coscienze nel rituale di riconoscere di un patrimonio di civiltà da preservare, e nell'ascetica responsabilità di resistere al pretesto edonistico.

Ogni tappa del processo, in prevalenza inteso quale trasferimento di nozioni maturate in campo letterario, fu corredata da un apparato di teorizzazione più o meno cospicuo e ingombrante. Ciò non avvenne nel caso del Verismo, che pure giunse a estrinsecarsi in musica e a configurarvi l'assetto estetico ben più tardi della sua manifestazione

*Au bord du lac*

*écorée*  
*pour piano seul.*

*A Lorenzo Sonzogno.*

*R. Leoncavallo.*

*Brissago, 15 aprile 1904*

*Sost<sup>to</sup> assai - con poesia teneramente*

*PIANO*

*(50 = ♩)*  
*pp mormorato*

*cres. rit:.....*

*pp poco*

*atempo*

*f<sup>i</sup> cres.*

*f con anima*

*poco rit*

*dim.*

*Da capo*

5. *Au bord du lac*, composizione di Leoncavallo, datata Brissago, 15 aprile 1904

avvenuta nel romanzo e nell'arte figurativa. Non solo l'avvento di *Cavalleria rusticana* (1890), per quanto fondata sulla trasposizione teatrale della novella di Giovanni Verga, non fu il risultato dell'elaborazione di un programma artistico globale corroborato dal collaudo letterario, ma persino le 5 opere composte da Alfred Bruneau su altrettanti soggetti di Émile Zola non furono sufficienti a evidenziare un rapporto organico tra i due campi artistici. Con tutto quanto di contraddittorio e di incompatibile era possibile rilevare tra concezione naturalistica e linguaggio musicale, tra l'esigenza della precisazione illustrativa e la difficoltà della musica di documentare la fattualità, con tutta la materia del dibattere posta in atto, non solo non troviamo musicisti in prima fila a fornirci risposte alle domande in sospeso, ma nemmeno scrittori beneficiari di questa sorta d'appello alla letteratura.

Paradossalmente, la musica fu oggetto di riflessione più per i poeti dell'area simbolistica, la quale non si estrinsecò al pari del Verismo in categoria musicale vera e propria: il Verismo in musica fu, quindi, una tendenza senza teoria né organizzazione, senza figura guida né programma preciso, che, per essere stato tale, rivela una nuova situazione nel modo in cui si impongono e si modificano i modelli musicali. A capire i termini della questione ci può aiutare il testo del prologo di *Pagliacci*, non in quanto di scontato vi si sostiene sulla condizione umana dell'attore, bensì nel verso citato ove si menziona l'artista come «un uom / e [che] per gli uomini scrivere ei deve». Il concetto, in sé banale e scontato, assume rilievo e importanza alla luce del sistema operistico del tempo, che aveva visto entrare in scena sempre più con prepotenza gli editori nel ruolo programmatico che in precedenza era assegnato agli impresari e ai direttori di teatro. Era la logica del mercato, che sempre ci fu e di cui l'impresario era la manifestazione palese in campo musicale, ma che nella società del capitalismo industriale fece sentire ben diversamente il suo peso per il quadro allargato in cui si configurava. Tra l'impresario e l'editore v'è la stessa differenza che passa tra un commerciante e un finanziere, nel senso che mentre il primo è impegnato a tenere sotto controllo una rete limitata di clienti alla ricerca dell'immediato profitto, ricaduta delle operazioni di scambio, il secondo ne prescinde agendo in visione strategica, cioè individuando quanto è meritevole di investimento onde farlo fruttare su scala più ampia. Mentre il primo agisce quale distributore di beni in un contesto stabilizzato, il secondo è colui che, valutando l'affacciarsi di nuove esigenze, le promuove sino a lanciare prodotti capaci di modificare i comportamenti della clientela.

Il mercato entro il quale era governato il sistema operistico a fine XIX secolo si reggeva su una borghesia consolidata e soprattutto acculturata, nel senso che il frequentatore del teatro d'opera era anche lettore di romanzi e poesie, visitatore di mostre di pittura, ecc., in grado di apprezzare nell'un contesto l'allusione all'altro, e viceversa. Quante poesie ottocentesche, o romanzi, parlano di musica o di musicisti? Quanti dipinti da Henri Fantin-Latour a Max Klinger evo-



6. Ruggero Leoncavallo (1897)

cano in immagini il suono di precise situazioni musicali di Wagner o di Brahms? La musica vi partecipava attivamente, traducendo in suono il mito letterario di Goethe o ricavando soggetti operistici dai fortunati romanzi di Walter Scott. Era inevitabile a un certo punto vi si rispecchiassero anche dibattiti estetici che già alimentavano la pubblicistica e che, prima di costituire occasione di chiarimento sulle scelte artistiche relative – confronto di idee –, valevano come mobilitazione di energie intellettuali diffuse fra il pubblico, individuato in una sua dinamica partecipazione al fatto culturale non inteso quale destinatario passivo dell'opera d'arte, ma considerato in qualche modo associabile al suo progetto. Se si giunse a parlare di Verismo in musica, ciò è dovuto a tale dinamica, a una sorta di motivazione dal basso che non si accontentava più di sancire, registrandoli, gli indirizzi artistici su cui i musicisti si incamminavano, ma era impegnata a stabilir confronti, a fornire indicazioni, a interpretare la presenza di determinate linee-forza, in una parola a manifestare la presenza di un articolato e animato tessuto di aspettative che, in una determinata congiunzione, potevano anche imporre norme e linee di comportamento, partecipando dall'esterno al processo creativo. Il Verismo musicale non esisterebbe senza questo collante, senza un campo d'azione in cui i singoli suoi momenti qualificanti si sono potuti collocare, hanno trovato relazioni tra di loro, con il contesto letterario, ecc., e beneficiato del delineamento di una coerenza che, prima ancora di essere l'emanazione della propria struttura interna, era il risultato di ciò che le veniva attribuito dal contesto.

Privilegiando la comunicazione da uomo-artista a uomo-spettatore Ruggero Leoncavallo si mostrava consapevole di trovarsi a fronte allo stato di complicità che lega il creatore al fruitore in un rapporto di necessità, non solo determinato dalla sua dipendenza funzionale nell'organizzazione della distribuzione del prodotto artistico, ma delineato a livello di concezione. Fu, è probabile, quello il momento in cui l'editoria mutò la sua strategia (meglio, provvide a dotarsi di una strategia), iniziando a tastare il polso al pubblico, a rilevare orientamenti di interesse e a tenerne conto nelle scelte. Il modo in cui Ricordi spianò la via a Puccini è lì a dimostrarlo, come il modo di sfruttarne il successo in funzione del consolidamento di una modalità di comunicazione piccolo borghese. Le scelte sbagliate di Mascagni mostrano che, al di fuori di quella complicità, un sistema complesso quale l'operistico non potesse più reggersi, mentre la mutevolezza di Leoncavallo tra continui capovolgimenti di fronte è probabilmente

conseguenza di averne tenuto troppo conto, di esser cioè sceso ad adeguarsi fin all'esigenza minuta e spesso effimera, cioè incapace di costituire il riferimento per scelte durature. Resta che nel definir l'artista uomo al pari dello spettatore, rovesciava il rapporto impostosi all'affermazione dell'artista-demiurgo, nei confronti di cui il pubblico si compiaceva di stare in posizione riverente e soggiogata; posizione che continuerà a venir ammessa e su cui l'arte moderna fonderà il suo credo, ma che non potrà più esser esclusiva.

L'opera veristica dunque non ha origini intellettualistiche ma semplicemente integra al tronco melodrammatico dati atti a collegarla alla problematica aperta sulla questione del realismo, argomento di vivaci dibattiti ancora in corso, tendenti a coinvolgere anche la musica in un discorso che altrimenti le sarebbe rimasto estraneo. Dalla pratica del naturalismo letterario prendeva gli elementi esteriori del pittoresco ma, è significativo, ha notato Dahlhaus, non giungeva mai fino a diventare strumento di critica sociale: l'elemento di colore era in un certo senso un diversivo più che un dato realistico di rappresentazione, al punto che l'opera veristica anziché essere un veicolo di estetica naturalistica, con tutto ciò che poteva significare in termini di denuncia dell'ordine sociale responsabile della miseria delle situazioni umane rappresentate, veniva a costituire una operazione esorcistica capace di trasformare la brutalità delle condizioni portate in scena nel caratteristico, nell'elemento peculiare del modo d'essere estrapolato dal contesto, esibito al compiacimento della ricerca d'originalità. L'introduzione del quadro d'ambiente, il moltiplicarsi degli episodi corali, più che mezzo per riprodurre la condizione di popolo nella quotidiana lotta per la vita, diventava occasione di idealizzazione spesso attraverso il gioco, come avviene appunto fra i villani che fanno da cornice alla tragedia sviluppata in *Pagliacci*, specie il «coro delle campane», con insistenza sull'intonazione onomatopeica, non a caso presa a bersaglio da non pochi commentatori, parte del lavoro ammiccante in modo più scoperto alla parte consistente di pubblico alla ricerca di novità nel quadro scontato però di una cultura media, ove la problematica del realismo confluiva con gli altri fattori a livello di superficie.

D'altra parte l'integrazione degli elementi popolareggianti, privilegiando il riferimento a caratteri delle espressioni centro-meridionali dove domina il fattore lirico (stornello) di contro al fattore epico-narrativo prevalente nell'Italia del nord (ballata), consentiva alle scelte «veristiche» di Leoncavallo, Mascagni e compagni, di inserirsi linear-

mente sul tronco melodrammatico italiano, dove la forza del dramma, la manifestazione dell'azione, non è mai riuscita a prevalere sull'espressione dell'affetto. In questo senso la continuità lirica è riconoscibile anche nel quadro d'ambiente, in particolare nella precipitosa animazione corale con cui si apre il secondo atto di *Pagliacci*, nel quale assistiamo al trambusto del pubblico che si accalca sul luogo in cui i saltimbanchi si apprestano a dare la rappresentazione. Lì infatti, alla prosaicità degli elementi esteriori – il richiamo della tromba di Pepe, le esclamazioni del pubblico – fa da sfondo l'orchestra, la quale in definitiva non partecipa alla concitazione ma, nell'ininterrotta linea melodica e nella chiara intonazione stornellante, assume la funzione del canto spiegato nel momento in cui le voci risultano impegnate ad altro scopo. Se, in altro contesto, alla disposizione affettiva del canto fa da contrappeso l'orchestra (alla cui concitazione è affidata la specificazione del movimento in cui le singole unità liriche si collocano), nell'opera veristica la perdita di coerenza lirica della parola cantata (piegata dagli accadimenti a una somma di interiezioni e di esclamazioni come manifestazione deterministica di sollecitazione nervosa allo stato fisico), viene compensata dal recupero della funzione «affettiva» da parte dell'orchestra.

Ciò spiega il costituirsi della categoria dell'«intermezzo» – in *Pagliacci* quello che divide il 1° dal 2° atto –, dove l'orchestra, che nella tradizione operistica rappresenta il richiamo agli accadimenti esteriori della vicenda, si sottrae al corso dell'azione per sollecitare l'attenzione a livello del sentimento fermato nel tempo. È come se, di fronte a una struttura tendente a sbilanciarsi troppo verso il fronte drammatico, si imponesse il riequilibrio rinforzando il polo lirico, ciò che comunque implica il riconoscimento dell'asse costitutivo del melodramma italiano, l'inquadramento dell'opera veristica quale variante del vecchio tronco. Sotto questo profilo tale nuova stagione creativa può essere vista, anche a causa dell'assenza di una teorizzazione programmatica, come la manifestazione di un processo determinato dal basso, dal radicamento del modello melodrammatico italiano nella coscienza estetica collettiva in grado di condizionare le successive ipotesi di teatro musicale. *Pagliacci* ne è punto emergente, come nell'immagine dall'artista asservito – «La gente paga e rider vuole qua [...] Ridi, pagliaccio e ognuno applaudirà» – è adombrata la consapevolezza di una realtà di mercato in cui, per quanto celebrata, l'arte non è libera, ma sottomessa al consenso. In quale misura Leoncavallo ne dipendesse è dimostrato da *Pagliacci*, nel riuscito



equilibrio tra innovazione e popolarità, e altrove da appuntamenti mancati, è probabile, per averlo cercato troppo: se la ricerca del successo a volte facile ne ha offuscato l'obiettivo, l'estensione del campo d'azione – dall'opera alla musica d'intrattenimento, dalla romanza al prodotto discografico, dall'operetta alla musica cinematografica – rivela nel compositore napoletano l'artista reattivo alle condizioni di una nuova epoca, alla ricerca di una ragion d'essere che, se non individuabile in un equilibrato programma d'azione, ne fa una personalità meritevole d'indagine nella molteplicità di tratti costitutivi della comunicazione nell'insieme delle arti dello spettacolo.