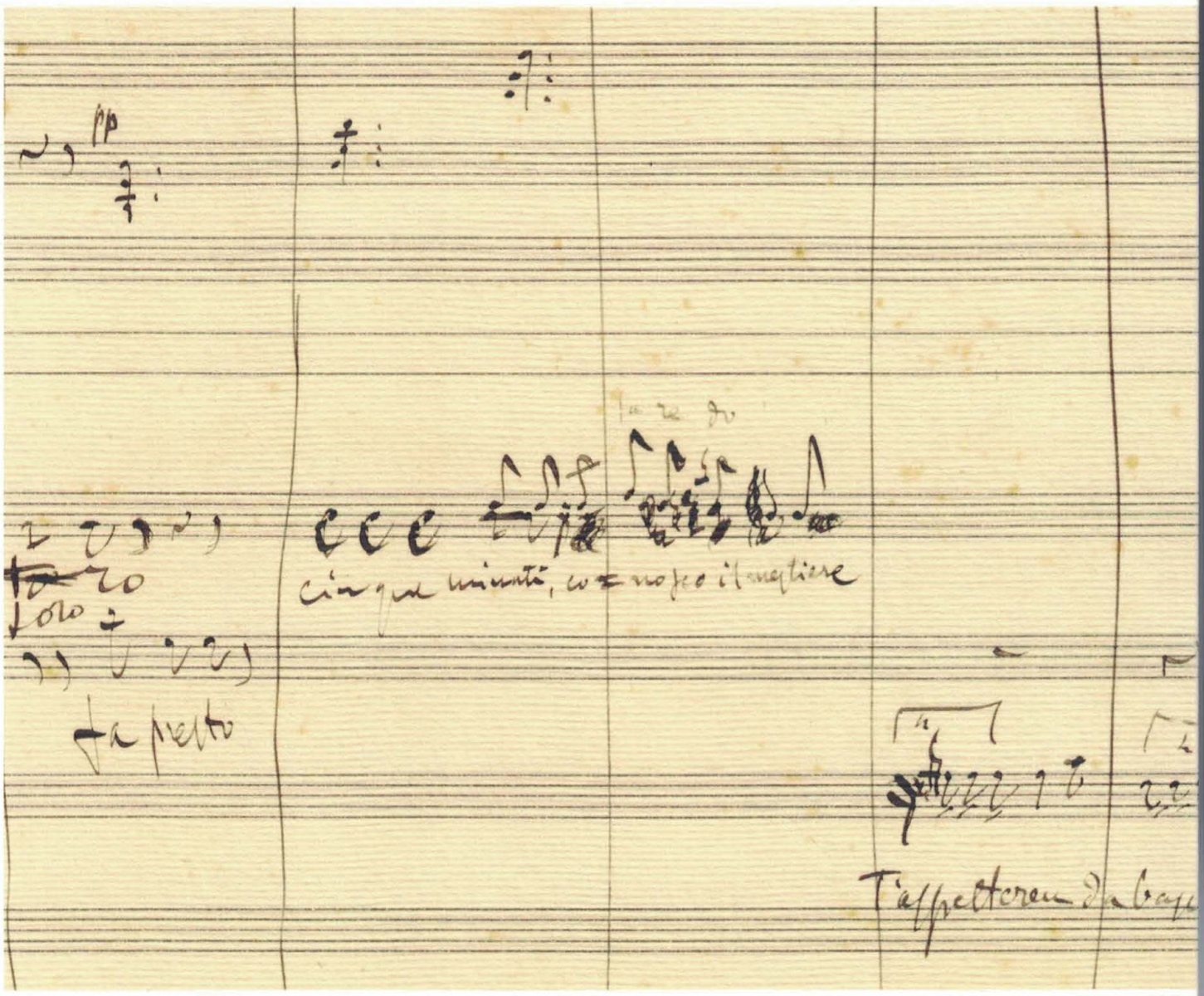«Conosco il mestiere»: musicologia tra note, teatro e intertestualità

Studi, omaggi e testimonianze per Michele Girardi

A cura di Giordano Ferrari, Federico Fornoni, Federica Marsico e Vincenzina C. Ottomano

Libreria Musicale Italiana

Sommario

Prefazione
Al nostro caro Maestro IX

Tabula Gratulatoria XI

Studi

Daniele Carnini
Una stagione all'*Inferno*
(musica di Rossini, parole di Dante) 3

Francesco Bracci
Fieri oligarchi e cinici demagoghi:
da *Coriolano* a *Simon Boccanegra* 23

Emanuele d'Angelo
«Il balen del tuo sorriso | m'ha trafitta in mezzo al cor».
Boito traduce l'operetta: forma e paraopera nella versione
italiana delle *Cento vergini* di Lecocq 43

Federico Fornoni
Sull'*Ero e Leandro* di Boito e Bottesini: gabbia sociale *versus* amore,
fra ritualità e sensualità 57

Vincenzina C. Ottomano
L'importante è finire? Onegin, (Dostoevskij), Tat'jana
e il gioco delle parti 79

Giancosimo Russo
Le fonti letterarie di *Gina* di Francesco Cilea 101

Riccardo Pecci
La farfalla e il pesce rosso: *Madama Butterfly* in dialogo
con *La geisha* di Sidney Jones 127

Agostino Ruscillo
La fanciulla del West 'en travesti': *L'isola azzurra* di Evemero Nardella e Rocco Galdieri 147

Giordano Ferrari
Prélude à… 173

Marco Gurrieri
L'Heure espagnole de Maurice Ravel entre tradition et modernité 185

Francesco Fontanelli
Malipiero simbolista. Modelli e ossessioni nel *Sogno d'un tramonto d'autunno* 207

Federica Marsico
La *queerness* che perturba: *Vanessa* di Samuel Barber 237

Tommaso Sabbatini
Rivisitazioni del canone operistico in due esordi letterari del 2023: il *Parsifal* di Mattia Filice, la *Tosca* di Sophie van der Stegen 255

Omaggi e testimonianze

Marco Beghelli
Ritratto d'affabile studioso 265

Arthur Groos
Fare fooding with Michele 267

Fortunato Ortombina
Da Parma a Venezia 269

Pier Luigi Pizzi
Lettera a Michele 271

Stefano Vizioli
O Michele, Michele… 273

Toni Geraci
Studiare ed educare con passione e rigore 275

Francesco Cesari
Risotto alla Girardi 277

Guido Paduano
Opera e storia culturale 281

Michela Garda
Le emozioni all'opera 285

Luca Zoppelli
Elogio della passione 289

David Rosen
Friendly Collaborations:
A Note on the Retirement of Michele Girardi 291

Virgilio Bernardoni – Gabriella Biagi Ravenni – Emanuele Senici
Tre cartoline pucciniane per Michele 295

Franco Rossi
La cronologia della Fenice 303

Mario Tedeschi Turco
Un convegno e un'accademia virtuale
per un impegno di militanza critica 307

Gerardo Tocchini
Il Socio geniale 311

Alessandro Roccatagliati
Compagni, su strade sovente comuni 315

Giorgio Battistelli
Girardi, Puccini, il mondo 321

Stefano La Via
Musicalità di un musicologo libero 323

Gianmario Borio
Le emozioni in musica
e il teatro postdrammatico 327

Carlo Vitali
Haydn copista di Luchesi e la tromba della *Nelsonmesse*.
Lettera aperta al prof. Michele Girardi 331

Fabrizio Della Seta
«La patria è dove si ama»: da Luisa ad Aida 335

Jean-Christophe Branger
Venise et les compositeurs français du XIX^e^ siècle :
in honorem Michele Girardi 339

Anselm Gerhard
Prodromi di un prologo. Un capriccio intertestuale su *Pagliacci* 343

Francesco Bellotto
La «grande canne» di Floria 349

Paolo Fabbri
Divagazioni su *Madama Butterfly* 357

Richard Erkens
«… prima che incominci la musica»:
On the Paradigm Shift of Scene and Music with Giacomo Puccini 361

Paolo Pinamonti
Alcune esperienze di *Regietheater*. La *Kát'a Kabanová*
nella reinterpretazione di Christoph Marthaler
al Festival di Salisburgo 1998 367

Serena Facci
Media e rimedia. Per Michele 373

Emilio Sala
'Carta diva' da Venezia al mondo intero 377

Indice dei Nomi 381

Francesco Bellotto

La «grande canne» di Floria

Da Messenger: «Caro Michele, al volo, sono in viaggio in treno, e mi è venuta una curiosità callasiana: sai per caso perché e a chi venne l'idea di dare a Tosca — prima apparizione al pubblico — quell'alto bastone coi nastri che ritrovo almeno fino agli anni Settanta?»; «Francesco! Era Sarah Bernhardt, che apparve così ed è diventata il modello per la Darclée». Seguivano due immagini in allegato al messaggio (1a e 1b).

I viaggiatori sul regionale per Verona notarono un signore dal pizzetto grigio arrossire leggendo lo *smartphone*: gli sarebbe bastato ragionare e ricordare un po' di bibliografia per rispondersi da solo. Ne seguiva una rapida discussione a colpi di messaggi sulla possibile età di Tosca, che il viaggiatore pretendeva più giovane e impulsiva della trentottenne Bernhardt, data la quantità di sciocchezze commesse nel corso del dramma, mentre Girardi, con affettuosa pazienza, sosteneva che no, e che si trattava di solitudine: un amore scoccato tardivamente dopo tanto girovagare che diventava geloso e disperato. Floria Tosca: una celebre artista che vivendo solo sui palcoscenici stava dimenticando la propria esistenza. Anche in questo caso Michele svegliava ricordi: quanti amici cantanti, direttori d'orchestra, registi, quel signore sul treno aveva visto schiantarsi contro amori irragionevoli? E gli venne in mente che qualcosa del genere era avvenuto persino nella biografia di Maria Callas. Il viaggiatore si ripromise di ragionarci sopra un po' meglio.

Sarah Bernhardt fu letteralmente la prima 'diva' in senso novecentesco: «è riuscita a superare l'immagine dell'attrice per crearsi una dimensione più vasta [...], così moderna da ispirare la moda, la pittura, la scultura e le arti decorative [...]. Inoltre la sua immagine è indissolubilmente legata a quella dei personaggi da lei interpretati che la aiutano a divenire un mito nell'immaginario del pubblico femminile».[1] Victorien Sardou negli anni Ottanta dell'Ottocento era drammaturgo popolarissimo, molto presente nei teatri parigini: creò per la più famosa primattrice francese, tra 1882 e 1903, una serie di drammi

1. Maria Ida Biggi, *Ecco la splendida, la fulgida, la divina!*, in *Puccini, «Tosca». Riccardo Chailly, Davide Livermore, Teatro alla Scala*, a cura di Federico Fornoni e Massimo Zanella, Edizioni Gallerie d'Italia-Skira-Musicom.it, Milano 2020 (Vox Imago), pp. 79–91: 84.

di successo progettati attorno a personaggi epici, 'regine' costruite su misura sulla grandezza dell'interprete: Fédora, Théodora, Cléopâtre, Gismonda. Nel 1887 il sodalizio dava vita a Floria Tosca, destinata a diventare un cavallo di battaglia della Bernhardt. La distribuzione dell'allestimento divenne presto intercontinentale. E non casualmente. Nel raffinato lavoro di *marketing* operato dalla Bernhardt e dal suo *entourage*, l'immagine (da veicolare attraverso affissioni urbane, pubblicistica commerciale e generalista) aveva un ruolo inedito: si idearono dei 'memi' grafici *ante litteram*, icone da diffondere in ogni dove. Innumerevoli sono gli esempi possibili, dalle *affiches* di Mucha ai ritratti di Nadar stampati in migliaia di copie su carta albuminata e cartoline, arrivando alle sublimazioni pittoriche di artisti come Boldini o Klimt. La strategia comunicativa prevedeva di enucleare dagli spettacoli immagini riconoscibili al primo sguardo. Sontuosi costumi, affiancati da un oggetto d'attrezzeria brandito dalla Bernhardt suggerivano l'essenza *memorabile* del dramma. Una strategia di *advertising* consapevole e senza precedenti, perlomeno nel teatro d'arte, modello pubblicitario che verrà clonato di lì a poco dalle imprese cinematografiche. Fra i molti esempi possibili, il pugnale di Medea, il vessillo di Jeanne d'Arc, il libro di Lorenzo de' Medici, lo scettro pastorale di Teodora, la palma di Gismonda, la coppa avvelenata di Doña Sol (2a).

Nel caso di Tosca la configurazione dell'icona (2b) era già nel copione: «Floria, entrant avec une gerbe de fleurs, une grande canne à la main».[2] E l'alto bastone comparve nelle prime prove di regia dell'attrice: lo conferma una gustosa serie di schizzi di Paul Renouard (2c). Tuttavia, la *grande canne* dà da pensare. A differenza dei casi citati, non è un oggetto che ha ruolo attivo nella trama: segno che serviva a veicolare altri messaggi. E in verità, dal punto di vista della storia della moda, il modello tratto dal repertorio di Racinet (3a) rappresentava un piccolo anacronismo. L'aspetto generale del costume (1a) non riporta esattamente al 1800, anno degli eventi narrati, ma risale a qualche lustro prima: per la precisione alla *robe-redingote* di Maria Antonietta (3b), che a sua volta aveva rispolverato l'obsoleta *canne* secentesca. Su quella base 'antica' Sarah innesta elementi incoerenti (1a): le maniche (corte e palloncino) e la vita sono di epoca napoleonica; i lunghissimi guanti 'd'opera' (16 bottoni e oltre) e lo strascico (ricavato genialmente trasformando il volume della gonna Louis XVI) sono di moda negli anni in cui debutta il dramma di Sardou. I giornalisti del 1887 scrivevano: «La grande tragédienne de notre temps [...] a fait surgir ou revivre des modes nouvelles à chacune de ses creations. Aujourd'hui,

2. Victorien Sardou, *La Tosca*, in Id., *Théâtre complet*, vol. I, Albin Michel, Paris 1934, p. 25.