

La Fanciulla del West di Giacomo Puccini: paesaggi sonori e immaginario popolare, tra Stati Uniti e Italia¹

Fiorenzo Iuliano*

...uno scoppio di voci violente e tremanti, in cui si espandevano e si confondevano le tristezze del viaggio,
il rimpianto della patria, la gioia di rivederla tra breve, la speranza di ritornarvi un giorno,
la meraviglia
e l'allegrezza affettuosa d'incontrar dei fratelli,
di sentir la voce e l'alito dell'Italia nella solitudine dell'Atlantico immenso.
(Edmondo De Amicis, *Sull'oceano*)

Puccini e l'America

Nella produzione operistica pucciniana *La Fanciulla del West* ha avuto sempre una posizione marginale e controversa, come da più parti è stato ricordato. Forse il fatto che sia "più dramma che musica",² che non contenga arie memorabili, essendo caratterizzata piuttosto da un "tessuto sinfonico-vocale, più che operistico [che] lascia intuire una visione 'concertistica' da parte di Puccini",³ oppure l'ambientazione nel West americano, certo non tra le più consuete all'interno della produzione operistica dell'epoca né tra quelle probabilmente più amate dal pubblico, hanno fatto della *Fanciulla* una delle opere meno rappresentate dell'autore.⁴

L'idea di scrivere un'opera lirica ambientata nel West viene a Puccini durante un viaggio a New York, in occasione della prima della *Madama Butterfly* al Metropolitan, nel 1907; sempre al Metropolitan l'opera debutta nel 1910. Nella stesura del lavoro Puccini si avvale della collaborazione dei due librettisti Guelfo Civinini e Carlo Zangarini, con i quali non mancano dissapori dovuti alla sostanziale insoddisfazione per la qualità del testo italiano, espressa più volte da Puccini nella sua corrispondenza. La fonte di ispirazione del libretto è un dramma teatrale di David Belasco, *The Girl of the Golden West*, scritto nel 1905 e alla cui rappresentazione Puccini aveva assistito durante la sua permanenza a New York nel 1907. Da qui l'idea di scrivere un'opera che ricalcasse il dramma, con poche ma significative divergenze. Sulla scia del grande successo ricevuto dalla *Butterfly*, il debutto della *Fanciulla* vedeva sul podio Arturo Toscanini, mentre la parte di Ramerrez, il bandito-eroe del dramma, era stata affidata a Enrico Caruso. Nonostante una buona accoglienza iniziale, tuttavia, il successo dell'opera svanì nel giro di pochi anni.

Non è mia intenzione esprimere giudizi di merito sul valore estetico della *Fanciulla del West*, né dilungarmi sulle motivazioni che, in termini di ricezione pubblica, hanno determinato la sua relativa impopolarità. Mi interessa invece approfondire un tema che è stato più volte affrontato da critici e studiosi, quello dell'immagine

del West americano che l'opera trasmette. Mi pare infatti ancora utile soffermarmi su quegli aspetti narrativi e musicali del lavoro che reinscrivono il paesaggio della California negli anni della corsa all'oro innanzitutto all'interno delle convenzioni formali dell'opera lirica, e poi a uso e consumo di un immaginario lontano dagli Stati Uniti, come quello che tanto Puccini quanto i suoi librettisti dovevano avere in mente al momento della stesura della *Fanciulla*.

Probabilmente pochi luoghi sono così lontani dalla California della corsa all'oro come la New York dei primi anni del Novecento con la quale Puccini viene in contatto, non solo per via della distanza materiale, ma pure perché ormai il West era stato abbondantemente assorbito dall'immaginario collettivo ed era diventato parte integrante della mitografia della nazione americana e della sua genesi. La chiusura della frontiera nel 1890 era stata seguita dal famoso intervento tenuto da Frederick Jackson Turner nel 1893, durante il convegno dell'Associazione degli storici americani. Nel testo, "The Significance of the Frontier in American History", vengono stabiliti i termini nei quali la frontiera ha non solo determinato la fisionomia degli Stati Uniti, ma di fatto decretato l'esistenza di una nuova modalità di creare e strutturare la nazione, totalmente inedita per l'occidente e del tutto non replicabile al di fuori degli Stati Uniti stessi in virtù della storia eccezionale e della missione storica della nazione americana, celebrata da sempre con toni quasi metafisici. Non è solo il discorso di Turner, naturalmente, ad avere consacrato il West come luogo simbolico di identificazione dell'eccezionalismo americano. La cultura di massa di tutto l'Ottocento aveva contribuito a rendere iconiche figure e luoghi del paesaggio western, dopo averli idealizzati e stravolti in modo che riuscissero a celebrare, in maniera più o meno esplicita, il progetto di espansione e consolidamento della nazione. Dal romanzo di frontiera ai *Wild West Show*, la cui popolarità travalica presto i confini nazionali, fino ai *dime novel* che celebrano le imprese di pionieri e cowboy come emissari della civiltà in un territorio tradizionalmente – e fin dall'epoca della colonizzazione puritana – descritto come popolato da creature demoniache, fino al cinema, già nei primi del Novecento, il West è un luogo dell'immaginario prima ancora che una realtà geografica.⁵ Ma è questo il West che Puccini ha in mente quando pensa la sua opera? I tratti dell'eroismo e la celebrazione delle virtù nazionali sono sottesi alla trama romantica che ricalca tutto sommato fedelmente il testo di Belasco: la protagonista Minnie, che gestisce una locanda, la Polka, in un angolo sperduto della California negli anni Cinquanta dell'Ottocento, incontra e dà ospitalità a un misterioso straniero, Dick Johnson, che in realtà è il famoso bandito Ramerrez in fuga dalla legge. Dopo avere scoperto l'identità dell'uomo e averlo in un primo momento ripudiato, Minnie riesce a salvargli la vita per ben due volte. Nel primo caso, in una partita a poker con lo sceriffo Jack Rance, una sorta di riappropriazione anomala e straniante del tradizionale duello western in cui Ramerrez è la posta in gioco tra i due, Minnie bara al gioco pur di vincere contro il suo avversario; nel secondo, quando ormai Ramerrez è sulla forca, l'entrata in scena di Minnie a cavallo anticipa il lieto fine – tutt'altro che scontato in un'opera lirica, soprattutto in quelle di Puccini – durante il quale Minnie riesce a riscattare il bandito e a fuggire via con lui, verso terre ancora inesplorate. Nello sviluppo della storia la *Fanciulla* acquista toni sempre

più enfatici, fino a toccare, nel terzo atto, le più significative divergenze rispetto al testo originario di Belasco. *The Girl of the Golden West*, infatti, paradossalmente si conclude (se si eccettua il brevissimo epilogo del quarto atto, che riproduce una scena statica di quiete domestica) su toni più melodrammatici e sentimentali della *Fanciulla*, in cui prevale invece una dimensione quasi epica.

Ad accentuare queste differenze sono innanzitutto le diverse caratterizzazioni del ruolo della protagonista che, visibili sin dalle prime scene dei due lavori, diventano completamente antitetici nel finale. In secondo luogo, la dimensione epica dell'opera pucciniana è accentuata dall'enfasi sulle grandi scene corali che, tradizionalmente adoperate nell'opera lirica per rappresentare le comunità, si collocano soprattutto in conclusione, così da idealizzare il paesaggio western come scenario adeguato all'epilogo della narrazione. Il dramma di Belasco, al contrario, privilegia una dimensione più raccolta e intima, che più si addice al diverso profilo della protagonista rispetto all'eroina pucciniana. A cosa possono essere attribuite queste differenze, che in alcuni tratti dell'opera diventano radicali, ed enfatizzate da scelte musicali sicuramente non casuali? Per iniziare a rispondere a questa domanda può essere utile soffermarsi sulla ricezione che la stampa americana riservò alla *Fanciulla*, e che fu meno entusiastica di quella del pubblico. In particolare, i critici contestarono che l'opera avesse alcunché di autenticamente americano, come notava Sylvester Rawling recensendo l'opera sullo *Evening World*:

Non c'è niente di americano nella partitura della *Fanciulla del West*, tranne che qualche accenno di *ragtime*, e le eleganti, suadenti melodie italiane suonano fuori luogo nelle bocche di minatori rudi e incolti in un campo di cercatori d'oro della California.⁶

Ancora più critico era Gustav Kobbé, che alla *Fanciulla* contesta la mancata resa realistico-mimetica dei protagonisti dell'opera e del paesaggio californiano:

L'opera di Puccini non è *The Girl of the Golden West*. È, senza ombra di dubbio, *La Fanciulla del West*. L'autore, infatti, ha scritto una partitura interamente italiana su un soggetto interamente americano; l'unica cosa americana di quest'opera, in altri termini, è il dramma da cui è tratta. È stata sprecata una grande occasione per creare un'atmosfera locale o almeno nazionale [...] *La Butterfly*, nella sua coloritura armonica e orchestrale, è giapponese dall'inizio alla fine [...] Tuttavia, ora che toccava ai terreni vergini di un campo di minatori della California di un tempo, con i suoi relitti di umanità, con il suo potenziale colore locale, ineguagliato perché non ancora mai sperimentato da alcuno, Puccini non ha neppure provato a riprodurlo. [...] Che occasione sprecata! [...] Il fatto è che i cacciatori d'oro di Puccini in realtà sono italiani travestiti da americani. Il minatore con la camicia rossa potrebbe essere un garibaldino. [...] È come se un artista italiano, avendo dipinto una scena degli Appennini e avendola ribattezzata "California", ci chiedesse di accettarla come paesaggio americano.⁷

Le due recensioni colgono due aspetti fondamentali dell'opera: le scelte musicali di Puccini, da una parte, attingono a fonti diverse nel tentativo di costruire il paesaggio sonoro degli Stati Uniti, provando a creare per la realtà americana qualcosa di equivalente a quanto il compositore aveva già fatto, per esempio, con il Giappone di *Madama Butterfly*. L'impresa, in questo caso, si rivela più difficile, e vedremo per quali motivi. In secondo luogo, è verosimile che l'unico vero referente reale di Puccini fosse l'Italia, vista l'incongruità della sovrapposizione della storia narrata e messa in musica con lo scenario californiano. Non che mancassero nella letteratura e nella cultura popolare americana di tardo Ottocento e primo Novecento ricostruzioni convenzionali e del tutto arbitrarie del West; tuttavia mi pare possibile ipotizzare che, più che sul selvaggio West, la *Fanciulla* possa essere interpretata come un'opera sulla realtà italiana di inizio secolo. Riprendendo modelli e personaggi propri della letteratura "minore" di quegli anni, il lavoro pucciniano sembra alludere a fenomeni cruciali per l'Italia dell'epoca, come l'emigrazione, più che volere celebrare il selvaggio West. Nella seconda parte di questo intervento, quindi, mi concentrerò su alcune delle scelte testuali e musicali della *Fanciulla* che, nell'evocare una sorta di "colore americano", provano a offrire una mappatura sonora della California della corsa all'oro. Nella terza sezione, invece, mi soffermerò sull'ipotesi di lettura della *Fanciulla* come opera italiana, i cui personaggi implicitamente rinviano ad alcune icone emblematiche dell'immaginario popolare dell'epoca.

Esotismi western: la creazione di un paesaggio sonoro

È senz'altro vero, come afferma Kobbé, che il "giapponismo" della *Butterfly* è più convincente, in termini di evocazione di una terra lontana attraverso i suoni, dell'"americanismo", vero o presunto, della *Fanciulla*. I musicisti dell'epoca avevano a disposizione numerosi espedienti formali e soprattutto armonici per tentare di riprodurre sonorità orientalescanti, mentre non si poteva dire lo stesso per l'America o per il West.⁸ Mi soffermerò su una ristretta selezione di quei brani che, nell'economia formale dell'opera, richiamano un'America di circostanza, fatta di immagini convenzionali e di folklore spicciolo. A cominciare dal possente Preludio, che assomma alcuni tratti significativi per la comprensione dell'intero lavoro, e che si apre con un pieno orchestrale di accordi aumentati di do (la triade do-mi-sol# al posto della tradizionale triade perfetta maggiore do-mi-sol), di per sé sufficiente a spiazzare l'orecchio abituato al sistema armonico tradizionale, e a evocare la grandiosità dello scenario delle montagne californiane degli anni della corsa all'oro, e l'eroismo (vero o presunto) dei protagonisti dell'impresa. L'alternanza di incisi dal carattere più marcatamente melodico ad altri in cui la componente ritmica è prevalente, e, in alcuni casi, data da configurazioni che accentuano il senso di energia e di movimento concitato, porta alla chiusura del Preludio stesso, notevole almeno per due ragioni: innanzitutto perché, nonostante l'eccentricità delle prime battute, nella sua conclusione il Preludio risolve sulla rassicurante tonalità di do maggiore, quasi simbolicamente confermando una legge (quella dell'armonia tradizionale) che, in un primo momento, sembrava essere stata messa in discus-

sione, e anticipando il motivo della redenzione che è presente in tutta l'opera ed è determinante per il lieto fine. In secondo luogo perché, immediatamente prima della risoluzione sulla triade di do maggiore, quattro battute affidate agli ottoni (corni, trombe e tromboni) espongono il tema di Ramerrez,⁹ utilizzando lo schema ritmico del *cakewalk*, una danza di origini afroamericane assai popolare nelle piantagioni del Sud degli Stati Uniti fino alla metà dell'Ottocento, riconoscibile per il caratteristico ritmo puntato. Puccini decide quindi di inserire, tra i vari elementi genericamente evocativi di un'atmosfera maestosa ed eroica come quella delle foreste californiane, la citazione di una forma musicale subito riconoscibile come americana, per quanto completamente avulsa dal contesto, dal momento che nulla accomuna il bandito Ramerrez alla tradizione o ai luoghi afroamericani. È tutt'altro che scontato, tuttavia, che Puccini sia arrivato al *cakewalk* direttamente, attraverso le proprie ricerche sulle musiche tradizionali americane,¹⁰ e non attraverso la mediazione della musica europea e segnatamente di Claude Debussy (che per esempio nel 1908 inseriva il *Golliwog's Cakewalk* nella nota suite per pianoforte *Children's Corner*), al quale è possibile che Puccini si sia ispirato anche per l'uso delle scale esatonali su cui si basano gli accordi aumentati in apertura del preludio, o addirittura citando nel corpo dell'opera il secondo tema del primo movimento del quartetto per archi di Debussy.¹¹

Non è questo l'unico tentativo di Puccini di incorporare elementi più o meno legittimamente ascrivibili alla musica tradizionale americana nella sua opera, ai fini della costruzione di un paesaggio sonoro in grado di restituire un'immagine convenzionale e stereotipata della realtà degli Stati Uniti, alimentata dall'immaginario comune (anche americano) dell'epoca. In questo senso, ha un ruolo cruciale l'aria cantata dal menestrello Jack Wallace, "Che faranno i vecchi miei", una romanza struggente e di grande respiro melodico sulla nostalgia per la famiglia lontana. Va innanzitutto ricordato che, nella prima recita dell'opera, l'interprete Andrés de Seguro si esibì in *blackface*, secondo una consuetudine tipica dei vaudeville dell'epoca. Le motivazioni di questa scelta, che non sarebbe più stata seguita nelle successive rappresentazioni, sono controverse e mai chiarite: si può ipotizzare, date le licenze che l'opera si prende rispetto al dramma di Belasco, che più che dall'intenzione di rispettare filologicamente l'originale (che prevede che Jack Wallace entri con "la faccia per metà dipinta di nero"¹²), essa derivi dalla volontà di incorporare un ulteriore elemento di colore locale, attraverso il riferimento a una questione così problematica negli Stati Uniti dell'epoca, in pieno regime di segregazione razziale, o ancora che fosse un riferimento al vaudeville stesso come genere popolare negli Stati Uniti dell'epoca. A questo elemento problematico bisogna aggiungere la genesi del motivo dell'aria cantata da Wallace, sul quale tanto è stato scritto nel corso degli anni. Nonostante il riferimento del testo di Belasco a *Old Dog Tray*, una canzone della Guerra civile allora assai nota,¹³ si è rivelata veritiera l'ipotesi avanzata all'epoca dal musicologo Arthur George Farwell e ripresa molti anni dopo da Allan W. Atlas: Puccini utilizza, per esprimere la nostalgia di Wallace per le terre lontane, una melodia dei nativi americani Zuni, che doveva essergli nota attraverso la raccolta e trascrizione per pianoforte realizzata da Carlos Troyer nel 1893.¹⁴ Questa decisione è tanto più sorprendente non solo per la

sua totale incongruità con la scena stessa e con l'identità del protagonista, quanto perché, nel momento in cui una vera nativa americana compare sulla scena, le scelte musicali di Puccini sono completamente diverse. Wowkle, domestica di Minnie e unica altra donna tra i personaggi dell'opera, appare all'inizio del secondo atto mentre culla il suo bambino di pochi mesi e conversa con il suo compagno Billy. Innanzitutto è evidente la volontà del testo di evidenziare la vistosa differenza tra le due in termini di morale: mentre Minnie, infatti, è, come chiosa il libretto del 1910, un "tipo strano, dolce ed energico, un misto di selvaggio e di civilizzato, fieramente verginale, forte di muscoli e di spirito",¹⁵ e difatti nel corso della storia difende ripetutamente la propria virtù, Wowkle è al contrario "dolce, piena, floscia, sensuale".¹⁶ Soprattutto, Wowkle ha un bambino pur non essendo sposata, e solo in questo episodio riceve l'offerta di matrimonio da un Billy che, come lei, si esprime nell'italiano stentato che all'epoca (e non solo) veniva usato per rendere la parlata di chiunque non fosse bianco ("Wowkle non sapere ... cosa dare tuo padre per nozze?" e così via¹⁷). A essere davvero sorprendente, tuttavia, è la melodia che sorregge questa conversazione, assolutamente piatta e monotona, "ai limiti del barbarico",¹⁸ e priva di qualsiasi elaborazione in termini di armonia o di orchestrazione. Pur consapevole della ricchezza del patrimonio artistico e musicale dei nativi americani, quindi, tanto da utilizzarne una melodia per costruire l'aria di Jack Wallace, quando mette in scena i nativi americani Puccini asseconda i più convenzionali stereotipi che li vogliono primitivi e naturalmente privi non solo delle più basilari regole morali, ma pure di ogni sensibilità estetica.

Le scelte musicali dell'opera, quindi, qui limitate a pochi ma significativi esempi, rivelano la volontà di rendere sul palcoscenico il caleidoscopio americano così come era possibile immaginarselo all'epoca, in un miscuglio di stili, citazioni più o meno velate, e armonie esotiche per le quali Puccini attinge alla sperimentazione dei linguaggi musicali di primo Novecento,¹⁹ proiettate su un West altrimenti difficile da codificare in termini sonori. Le scelte sceniche sono tuttavia non meno interessanti, tanto che la *Fanciulla* è stata ritenuta, tra le opere pucciniane, quella che ha la più forte caratterizzazione in termini visivi, uno dei pochi lavori che si collocano "alla fine di una breve stagione dell'opera italiana durante la quale un'opera poteva ragionevolmente essere pensata come strutturata su tre piani testuali del tutto equivalenti: parole, musica, resa scenica".²⁰ Subendo senz'altro l'influenza che, all'epoca, dovevano esercitare le emergenti arti della fotografia e del cinema (tant'è che abbiamo a disposizione presso l'Archivio storico Ricordi "una vasta collezione di fotografie che contribuirono a modellare il dramma e la musica di *Fanciulla* non meno del copione della *Girl*"²¹), la *Fanciulla* restituisce agli spettatori l'immagine di un West epico ed eroico, seppure a codici invertiti per quanto riguarda il ruolo dei personaggi (come dirò in seguito), superando in questo senso perfino il testo di Belasco. Un confronto tra la conclusione delle due opere può essere, a questo proposito, di grande interesse. In entrambi i testi, la protagonista salva il bandito Ramerrez dalla condanna a morte. Non è tanto l'episodio in sé a essere notevole (anzi, come ricorda Michele Girardi, si tratta di un tema già esplorato dalla cinematografia nel corto *The Girl from Montana*, diretto da Gilbert M. Anderson e uscito nel 1907²²), quanto la modalità con cui viene narrato e poi

messo in scena. Il terzo atto di *The Girl from the Golden West* è infatti ambientato in un interno, “l’interno di una tipica sala da ballo di un campo di minatori dell’epoca”,²³ mentre il terzo atto della *Fanciulla* si apre con una descrizione imponente e quasi fotografica, assai ricca di dettagli, del paesaggio della “grande Selva Californiana”,²⁴ che farà da sfondo all’intera vicenda:

Uno spiazzo circondato dai tronchi enormi, dritti e nudi delle conifere secolari, che formano intorno come un colonnato gigantesco. Nel fondo, dove la selva s’infoltisce sempre più, s’apre un sentiero che s’interna tra i tronchi: qual e là appaiono picchi nevosi altissimi di montagne. Per lo spiazzo, che è come un bivacco dei minatori, sono stesi dei grandi tronchi abbattuti, che servono da sedile; accanto ad uno di questi arde un fuoco alimentato da grossi rami. Nella luce incerta della prim’alba la grandiosa fuga dei tronchi rossigni muore in un velo folto di nebbia. Da un lato, nell’ampio tronco di un albero colossale, è scavato un ripostiglio di arnesi da minatore – da un altro lato, tra felci ed arbusti, legato ad un ramo, un cavallo sellato.²⁵

Non sono solo gli alberi colossali, tra i quali quello a cui dovrebbe essere impiccato Ramerrez, a rendere il suggestivo, per quanto convenzionale, paesaggio western che si apre davanti al nostro sguardo, secondo un codice espressivo molto più vicino a quello del cinema che del teatro. Il quadretto sarà infatti completato, nel giro di poche scene, dal grandioso ingresso a cavallo di Minnie, il cui assoluto e perfettamente organico legame con il paesaggio che la circonda sarebbe stato impensabile in qualsiasi altra opera:²⁶ “Minnie arriva in scena a cavallo, discinta, i capelli al vento, stringendo fra i denti una pistola [...] d’un balzo si pone dinanzi a Johnson spianando la pistola”.²⁷ Il linguaggio visivo accompagna e approfondisce la sperimentazione musicale, e la trasformazione di uno scorcio della California della *gold rush* nello sfondo della scena di un film western pare, nell’ultimo atto della *Fanciulla*, del tutto compiuta.

Va in scena l’Italia

Ma è davvero all’America che Puccini pensa quando compone *La Fanciulla del West*? A leggere la puntigliosa “Nota introduttiva” al libretto pubblicato nel 1910, sembrerebbe di sì: a conclusione dell’esposizione delle vicende dei cercatori d’oro subito dopo la “scoperta fatta dal minatore Marshall, del primo pezzo d’oro, a Coloma, nel gennaio 1848”, l’opera è infatti definita “un episodio di questo originale periodo della storia americana”.²⁸ Tuttavia, un aneddoto riportato dal *Musical Leader* il 15 dicembre 1910 suggerisce che, nonostante l’ambientazione californiana della storia di Minnie, Ramerrez e i minatori, Puccini ne rivendicasse la piena appartenenza alla tradizione dell’opera lirica italiana:

Come avrebbe potuto Puccini scrivere un’opera americana? Come avrebbe potuto riprodurre il tipo americano? Che cosa ne sapeva dei campi di minatori dell’ovest? ... innanzitutto, Puccini non ha mai scritto un’opera americana, e nessuno ha respinto

questa idea con maggior forza di quanto lui stesso abbia fatto, quando vide per la prima volta i cartelloni all'ingresso del Metropolitan che presentavano "The Girl of the Golden West" come un'opera americana. "Opera americana!", gridò inorridito. "Qui non c'è nessuna opera americana; questa è pura opera italiana," e i cartelloni furono cambiati.²⁹

Nel ribadire la natura tutta italiana, Puccini stesso colloca la *Fanciulla* a pieno titolo nella produzione della letteratura e della cultura dell'Italia dell'epoca. E difatti, non diversamente da altri lavori, di destinazione prevalentemente popolare o al massimo pedagogica, prodotti dalla cultura di massa del tempo, *La Fanciulla del West* riesce a fare luce, più e meglio di quanto facesse la cosiddetta letteratura "alta", su questioni e aspetti salienti della società dell'Italia di primo Novecento, a cominciare da quello dell'emigrazione.³⁰ È di nuovo sull'episodio di Jack Wallace che intona "Che faranno i vecchi miei" che voglio soffermarmi. Sulla genesi della melodia si è detto in precedenza; qui mi interessa invece mettere a confronto il brano contenuto nel libretto con quello corrispondente nel dramma di Belasco, nel quale Wallace canta "Old Dog Tray". Le parole di questo brano, infatti, ben poco hanno a che vedere con "Che faranno i vecchi miei", nonostante Allan Atlas, in quello che tuttora è lo studio più approfondito sull'argomento, minimizzi le differenze, parlando semplicemente di una "una traduzione non letterale", che tuttavia "preserva l'immaginario e il carattere sentimentale di Belasco".³¹ Le differenze mi pare invece che siano davvero notevoli, poiché il testo di Belasco è senz'altro nostalgico e appassionato, ma lontano dai picchi di sentimentalismo patetico che troviamo nell'opera di Puccini. Da una parte, infatti, abbiamo:

How often do I picture
Them folks down to home;
And often wonder if they think of me! [...]
Would angel mother know me!
If back there I did roam?
Would old dog Tray remember me?³²

Nella *Fanciulla*, al contrario, questi versi diventano qualcosa di assai differente:

Che faranno i vecchi miei là lontano,
là lontano, che faran laggiù?
Tristi e soli i vecchi miei
piangeranno, penseranno che non torni più!³³

Come è evidente, siamo su registri completamente diversi, come del tutto antitetici sono le due linee melodiche, tranquilla, serena e perfino distesa quella su cui tradizionalmente è cantata "Old Dog Tray" (e che possiamo ipotizzare fosse quella nota a Belasco), struggente e malinconica quella della partitura pucciniana. Un sentimentalismo così marcato sembrerebbe senz'altro consona alla tradizio-

ne del melodramma (per quanto, come prima ricordato, il tono prevalente della *Fanciulla* è tutt'altro che patetico e lacrimevole), ma non proprio adatto all'ambientazione western e meno che mai a rispecchiare il carattere dei protagonisti o perfino del pubblico americano, come ha sottolineato John Louis Digaetani, che contrappone in maniera forse troppo rigida pubblico americano e pubblico italiano, sottolineando che gli spettatori americani "trovano spesso arduo identificarsi con i minatori di Puccini, specialmente quando ricordano tra le lacrime le proprie madri lontane. Gli spettatori anglosassoni percepiscono che non si tratta davvero di uomini del West, ma di femminucce italiane in abito western".³⁴ La mia ipotesi è che la narrazione delle vicende dei minatori che hanno lasciato le proprie case per cercare fortuna in California dovesse risuonare nell'immaginario italiano, da cui scaturiva e a cui era, si può immaginare, primariamente rivolta, come evocativa dell'esperienza dell'emigrazione in America. Per quanto fosse all'epoca un fenomeno molto sentito da buona parte della popolazione nazionale, quello dell'emigrazione è un tema scarsamente presente nella letteratura italiana di quegli anni, come più volte è stato ricordato. Innanzitutto Antonio Gramsci, commentando uno scritto del 1930 di Ugo Ojetti che lamentava l'assenza dalle pagine della letteratura italiana di italiani emigrati, attribuiva questo disinteresse alla natura elitaria e borghese della cultura italiana:

Che i letterati non si occupino dell'emigrato all'estero dovrebbe far meno meraviglia del fatto che non si occupano di lui prima che emigri, delle condizioni che lo costringono a emigrare ecc.; che non si occupino cioè delle lacrime e del sangue che in Italia, prima ancora che all'estero, ha voluto dire l'emigrazione di massa.³⁵

Un discorso simile, in tempi più recenti, è stato fatto da Alberto Asor Rosa, il quale ricorda che "di fronte all'entità di tale fenomeno [l'emigrazione italiana di massa a cavallo dei due secoli], l'attenzione della cultura e della letteratura contemporanea fu pressoché irrilevante".³⁶ A occuparsi degli italiani che espatriavano in cerca di fortuna c'era una certa pubblicistica di propaganda, come il discorso "La grande proletaria si è mossa" di Giovanni Pascoli del 1911, che con toni roboanti utilizzava il motivo della migrazione come pretesto per il riscatto delle masse proletarie italiane attraverso l'impresa coloniale in Libia.³⁷ Sempre a Pascoli si devono poi componimenti poetici come "L'inno degli emigrati italiani a Dante" oppure ancora "Italy", in cui l'emigrazione e la forzata ibridazione linguistica di una famiglia italiana negli Stati Uniti diventa spunto per funambolismi verbali forse non felicissimi ("Poor Molly! Qui non trovi il pai con fleva!"³⁸). A raccontare storie di emigrati, tuttavia, provvedevano soprattutto le numerose canzoni, popolari o d'autore, ispirate al tema, e poi una letteratura più "bassa", non rivolta primariamente a un pubblico colto, ma di maggiore impatto popolare. Mi limito a menzionare la storia narrata in "Dagli Appennini alle Ande", celebre racconto mensile contenuto in *Cuore* di De Amicis, senz'altro uno dei testi più noti dell'epoca ad affrontare il tema dell'emigrazione italiana in America. È ancora De Amicis che, dopo *Cuore* (1886), avrebbe dato alle stampe *Sull'oceano* (1889), interamente dedicato al tema, confermando così che ad avere a cuore l'argomento era sostanzialmente la cultura

popolare, di cui pure l'opera lirica era espressione. Non fosse che per ragioni di ricezione e di consumo, quindi, l'ipotesi che nella *Fanciulla del West* si parli anche di emigrazione non sembrerebbe del tutto avventata: mi pare tutt'altro che improbabile che quanti avessero assistito alla rappresentazione dell'opera non leggessero, nella comunità di minatori lontani dalle loro case e circondati da un ambiente sordido e ostile, che tuttavia non intacca la loro sensibilità e il loro legame con la terra natia, una rappresentazione degli italiani costretti a partire per l'America.

Non è solo nel richiamo al tema dell'emigrazione che si riesce a scorgere la realtà italiana di fine Ottocento dietro l'ambientazione americana dell'opera. È difficile non cogliere, infatti, tracce della retorica e della mitografia risorgimentale in alcune delle situazioni o dei personaggi tratteggiati nella *Fanciulla*. Se è per esempio del tutto plausibile, come suggeriva stizzito Kobbé, che "il minatore con la camicia rossa potrebbe essere un garibaldino", d'altro canto Ramerrez, "capo della banda spagnuola e messicana che ha sparso l'allarme per la contrada",³⁹ potrebbe evocare l'immagine di un brigante dell'Italia meridionale. La natura controversa del brigantaggio, fenomeno collaterale alla conquista sabauda del Regno delle Due Sicilie, si riflette nell'ambiguità dello stesso Ramerrez, costretto al crimine in seguito alla morte del padre ma da sempre desideroso di redenzione.⁴⁰ Non mi sembra infine peregrino intravedere nell'entrata in scena di Minnie a cavallo, prima ricordata, un omaggio alla figura, già perfettamente integrata e celebrata tra le icone del Risorgimento, di Anita Garibaldi.

Al di là della sua caratterizzazione eroica, tuttavia, il personaggio di Minnie rappresenta un ulteriore punto di contatto tra la *Fanciulla* e la letteratura minore italiana tra Otto e Novecento. Quella che per Belasco è, infatti, semplicemente "the girl", ed è chiamata per nome pochissime volte nel corso del dramma, nel libretto di Civinini e Zangarini viene immediatamente identificata con il suo nome, Minnie. Solo questo dettaglio basterebbe a evidenziare quanto gli snodi ideologici più importanti della *Fanciulla* poco o niente abbiano in comune con la sua fonte. Voglio ora concentrarmi sul terzo atto, e in particolare sulla scena della liberazione di Ramerrez: mentre la *girl* di Belasco ha un atteggiamento quasi supplice nei confronti delle autorità che stanno per condannare a morte l'amato, Minnie rivendica perentoria il proprio diritto di avanzare richieste esplicite alla comunità nella quale ha finora vissuto, e pretendere che queste richieste siano accolte. Nelle pagine di Belasco è uno dei minatori, Sonora, che si rende conto di quanto forte sia l'attaccamento e la dedizione della protagonista per Ramerrez ("Ragazza – forse né gli altri né io abbiamo mai capito che cosa fosse Johnson per te"), inducendo l'intera comunità di minatori a implorare per la sua liberazione: alla richiesta della protagonista (porta "con grande angoscia", annota l'autore) "Non gli tenderete la corda al collo, vero?", lo sceriffo infatti replica rivolgendosi agli altri uomini, e non a lei, per ricevere l'autorizzazione a liberarlo.⁴¹ Nella *Fanciulla* la scena è del tutto diversa, e non solo per ragioni di ambientazione, come prima ricordavo, ma soprattutto perché Minnie non pensa affatto di impietosire la comunità, ma rivendica con forza ciò che le spetta di diritto:

non vi fu mai chi disse
'Basta!'. Quando per voi
davo i miei giovani anni...
Quando, perduta fra bestemmie e risse,
dividevo gli affanni
e i disagi con voi... Nessuno ha detto allora 'Basta!'
Ora quest'uomo è mio
com'è di Dio.⁴²

La differenza tra le due opere, quindi, rispecchia i due mondi ai quali ciascuna di esse fa riferimento. *The Girl of the Golden West*, infatti, rispetta appieno i cliché di una mitografia spicciola del West così come la tradizione ottocentesca americana della frontiera lo aveva raccontato: un mondo esclusivamente maschile, nel quale si combatte una dura lotta per la sopravvivenza e per la conquista di nuove terre, e dal quale la dimensione domestica è interamente bandita. Quello delle donne è un ruolo secondario e del tutto complementare rispetto ai protagonisti maschili, relegato sullo sfondo a testimonianza di una dimensione, quella dell'emotività e dei sentimenti, che nella frontiera non ha diritto di cittadinanza. Il ruolo della protagonista è senz'altro funzionale allo svolgimento dell'azione, ma in questa azione la *girl* non ha nessuna parte attiva, ridotta com'è a muta testimonianza dei valori della femminilità nazionale, e quindi casta (a differenza di Nina Micheltoarena e di Wowkle, esattamente come nella *Fanciulla*) e remissiva. La Minnie di Puccini è del tutto diversa: non solo per il ruolo attivo che ha nel riscattare Ramerrez dalla forca, ma pure per la sua funzione determinante di guida della comunità dei minatori.⁴³ Il ruolo di Minnie, infatti, è essenzialmente quello dell'educatrice, ed è questo ruolo che le ha conquistato la stima e l'affetto della comunità, come si vede con assoluta chiarezza in uno degli episodi iniziali, nel quale, con rigore pedagogico, illustra al gruppo di uomini che si sono radunati nella Polka il significato del Salmo 51 di Davide. Nulla del genere si trova nel dramma di Belasco, in cui l'unico riferimento alle letture di Minnie riguarda Dante, tuttavia conosciuto per i soli motivi dell'amore cortese, per giunta banalizzati e quasi fraintesi da una Minnie palesemente ignorante (tanto che di Dante neppure sa dire correttamente il nome), a differenza della più colta e avveduta omologa pucciniana:

Lui ama una donna. E questo mi ha fatto pensare a quello che avevate detto al saloon, sul vivere senza curarsi di quello che succederà. Bene, lui aveva capito – questo Dant – Dante – che un'ora di felicità con lei valesse tutto quanto – (*correggendosi*) tutto il resto della vita.⁴⁴

Il testo biblico menzionato nella *Fanciulla* ruota intorno al tema del riscatto morale dalle colpe commesse e al concetto "che non v'è, / al mondo, peccatore / cui non s'apra una via di redenzione",⁴⁵ in quella che è una chiara anticipazione della scena finale, nella quale Minnie riscatta Ramerrez riportandolo sulla buona strada dopo essersi assicurata che non abbia mai commesso alcun omicidio. Riccardo Pecci,

riprendendo una tesi in passato accennata da John Louis Digaetani,⁴⁶ legge l'intero episodio addirittura come un richiamo intertestuale alla saga nibelungica wagneriana, alla quale sarebbe legato dal tema dell'oro e dalla forte caratterizzazione della protagonista, una "Brünhilde che ha le fattezze di una padrona di bar del *Far West*".⁴⁷ Per quanto suggestivo, il paragone tuttavia mi pare piuttosto ardito. Al contrario, l'episodio di Minnie che pazientemente spiega la Bibbia ai minatori potrebbe rafforzare l'ipotesi di una relazione implicita tra la *Fanciulla* e una certa letteratura popolare o pedagogica. Proprio perché, come prima ricordavo, di Minnie si mette in luce innanzitutto la funzione di educatrice di una comunità, è di nuovo il confronto con De Amicis che mi pare calzante. È ancora *Cuore*, infatti, a ricordarci che, nella piccola borghesia italiana dell'epoca (almeno in determinate aree del paese), l'unica figura femminile economicamente autonoma, non solo in grado di badare a sé stessa, ma pure di avere un ruolo attivo nella sfera pubblica, fosse proprio quella della maestra. Sono tante, non a caso, le maestre che affollano le pagine del romanzo, ciascuna ben individuata per i propri meriti professionali e non per il semplice legame affettivo con i piccoli allievi,⁴⁸ a conferma indiretta dell'idea che il lavoro di concetto fosse un prezioso strumento per l'emancipazione femminile.

È noto il disinteresse sostanziale di Puccini per la politica e la sua diffidenza nei confronti del socialismo e della democrazia in generale, che lo portò, a due anni dalla morte, ad aderire al Fascismo, non si sa con quanta convinzione.⁴⁹ Tuttavia mi pare possibile sostenere che *La Fanciulla del West* sia in grado di evocare alcuni aspetti e protagonisti della società italiana dell'epoca che erano ignorati o trascurati dalla cultura alta forse proprio in quanto espressione di un populismo sentimentale e non privo di tratti qualunquisti. Proprio questa prerogativa, al contrario, ne favoriva la forte presenza all'interno di una produzione "minore" della letteratura e della cultura italiana, di carattere popolare e/o pedagogico e caratterizzata, come nel caso di *Cuore*, da riferimenti vaghi a un socialismo genericamente concepito come umanitario invece che scientifico. Parlare di maestre o di emigrati poteva essere congeniale a De Amicis più che a qualche suo più illustre collega coevo; dal canto suo, Puccini riprende nella *Fanciulla* questi stessi temi trapiantandoli nel paesaggio più esotico e seducente del West americano, ma lasciando scoperte, e a tratti quasi vistose, le potenzialità evocative del testo e i suoi referenti più remoti. Se Minnie poteva diventare una maestra dalla penna rossa sottratta dalle scuole municipali di Torino e spedita nel profondo West, e se i minatori con i quali condivide l'esperienza della caccia all'oro potevano essere migranti italiani in cerca di fortuna, allora diventa del tutto plausibile una relazione, se non di filiazione diretta, almeno di rimando lontano tra la *Fanciulla* e la letteratura cosiddetta minore dell'Italia umbertina e dei primi del secolo.

NOTE

* Fiorenzo Iuliano insegna Letteratura angloamericana all'Università di Cagliari. Si è occupato di letteratura americana contemporanea, di letteratura e cultura del Nord Ovest degli Stati Uniti, di letteratura modernista e di teoria critica. Fa parte della redazione di *Ácoma*.

- 1 Dedico questo saggio a Gonaria Floris, che per prima mi ha incoraggiato a scriverlo.
- 2 Giannotto Bastianelli, "La Fanciulla del West di Giacomo Puccini", *Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici*, XXVIII, 8 (1972), pp. 152-55, qui p. 153.
- 3 Paolo Patrizi, "Le polveri del western ovvero il viaggio americano di Puccini", in *La Fanciulla del West*, Teatro Lirico di Cagliari-Fondazione, Cagliari 2017, pp. 23-9, qui p. 27.
- 4 Uno sfondo americano compariva pure nel quarto atto di *Manon Lescaut* (1893), per quanto limitato alla semplice menzione della "landa sterminata", del "terreno brullo e ondulato; orizzonte vastissimo; cielo annuvolato" della Louisiana, alle porte di New Orleans (*Manon Lescaut*, Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, Venezia 2000, p. 47).
- 5 La bibliografia sul West e sulla sua consacrazione a elemento portante per la definizione della cultura e dell'identità americana è naturalmente sterminata. Mi limito qui a un riferimento al volume di Bruno Cartosio, *Verso Ovest. Storia e mitologia del Far West* (Feltrinelli, Milano 2018), specie al secondo e all'undicesimo capitolo per quanto attiene, rispettivamente, al testo di Turner, alla sua fortuna (e ai suoi colpevoli limiti) e alla ricezione del West nella cultura di massa.
- 6 Sylvester Rawling, "Girl of the Golden West Given a Rousing Reception", *The Evening World*, 12 dicembre 1910, citato in Annie J. Randall e Rosalind Gray Davis, *Puccini and The Girl: History and Reception of The Girl of the Golden West*, The University of Chicago Press, Chicago-London 2005, p. 134 (dove non indicato diversamente, le traduzioni sono mie). Rimando a questo volume, al capitolo "The Italian composer as internationalist" nel volume di Alexandra Wilson, *The Puccini Problem. Opera, Nationalism and Modernity* (Cambridge University Press, Cambridge 2007), e al recentissimo volume di Kathryn M. Fenton, *Puccini's La fanciulla del West and American Musical Identity* (Routledge, New York 2020; specie il capitolo introduttivo), per una storia più dettagliata della ricezione dell'opera e la sua fortuna, che mi è qui impossibile anche solo riassumere.
- 7 Gustav Kobbé, "An Italian Opera on an American Story; Not an American Opera", *The Lotus Magazine*, II, 1 (1911), pp. 7-17, qui 11-7.
- 8 Arnold Schönberg ricorda che l'utilizzo della scala esatonica, in cui tutte le note si succedono a distanza di un tono, è stato utilizzato da alcuni musicisti europei (a esclusione, come chiosa non senza civetteria, di se stesso) "sotto l'influsso dell'esotismo" (Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Universal Edition, Vienna 1911, 1922; *Trattato di armonia*, trad. it. G. Viviani, Il Saggiatore, Milano 2014, p. 485), o, come afferma Michele Girardi, "anche allo scopo di evocare atmosfere desuete" (Michele Girardi, *Esotismo e dramma in Iris e Madama Butterfly, Puccini e Mascagni, Quaderni della Fondazione Festival pucciniano*, 2 (1996), pp. 37-54; qui in <http://www-5.unipv.it/girardi/saggi/iris.pdf>, p. 7). Pur affermando, a proposito di Liszt e poi dei musicisti russi, di quelli francesi e in particolare di Claude Debussy, che "non credo nemmeno che i russi o i francesi abbiano sfruttato la loro relazione con i giapponesi [...] per importare questi prodotti grezzi senza pagare dazio" (Schönberg, *Trattato*, cit., pp. 485-86), Schönberg di fatto ribadisce la coloritura esotica di questo espediente armonico.
- 9 Tra le scelte più interessanti operate da Puccini, quella dell'uso del leitmotiv (notoriamente introdotto nell'opera lirica da Richard Wagner) è una delle più importanti. Esso contribuisce infatti a destrutturare l'opera e a privarla della sua articolazione formale tradizionale, così da renderla un flusso quasi continuo di azione, parole e musica, nel quale grande importanza riveste la componente drammatica e quella puramente scenica. A questo scopo, l'utilizzo dei leitmotiv è prezioso, e il Preludio funziona, anche per questo motivo, come una mappa tematica e concettuale dell'intera opera.
- 10 Allan Atlas ribadisce l'importanza delle "ricerche di Puccini sul folklore americano" (Allan W. Atlas, "'Old Dog Tray' and the Zuni Indians", *The Musical Quarterly*, LXXV (1991), pp. 362-98, qui p. 368) a proposito della controversa genesi della romanza "Che faranno i vecchi miei", di cui si dirà in seguito. Nulla viene detto invece in merito all'uso delle configurazioni ritmiche del cakewalk.
- 11 È quanto sostiene Giannotto Bastianelli ("La Fanciulla del West", cit., p. 152). È stato tuttavia anche notato che i colori orchestrali della *Fanciulla* sono ben lontani dall'eguagliare, per esempio, gli effetti di *Pélleas et Mélisande*. Si veda in merito Gustav Kobbé, "What Puccini Has Accomplished in His Score", *The Lotus Magazine*, II, 1 (1911), pp. 25-30, qui p. 28.
- 12 David Belasco, *The Girl of the Golden West*, in Walter J. Meserve, a cura di, *On Stage*,

America! A Selection of Distinctly American Plays, Feedback Theatrebooks & Prospero Press, New York 1996, p. 496.

13 *Ibidem*.

14 Atlas, "'Old Dog Tray'", cit., pp. 378-82.

15 Giacomo Puccini, *La Fanciulla del West*, opera in tre atti di Guelfo Civinini e Carlo Zangarini, Ricordi, Milano 1910, p. 7.

16 Ivi, p. 8.

17 Ivi, p. 45. Il tema della virtù femminile è declinato in termini etnici anche in riferimento alla presunta rivale di Minnie, Nina Micheltoarena, "una finta spagnuola / nativa di Cachuca, una sirena / che fa molto consumo / di nerofumo / per farsi l'occhio languido... / Chiedetene ai ragazzi!" (Ivi, p. 27), acutamente definita "una cugina americana della Carmen di Bizet" (Randall, *Puccini and the Girl*, cit., p. 137). L'appartenenza alla comunità bianca – o, da una prospettiva americana, anglosassone e protestante – è l'unico baluardo contro l'assenza di leggi morali tipica non solo dei "selvaggi", ma pure delle popolazioni latine, tradizionalmente rappresentate come lascive e schiave degli istinti. Un discorso più approfondito sulla questione etnica e sulla California come terra di contatto con le popolazioni native e messicane si potrebbe fare per Ramerrez; rimando in merito alle pp. 16-7 del saggio di Katarzyna Nowak, "The Girl of the Golden West: European and American Fictions of California after the U.S. Conquest", *Polish Journal for American Studies*, VI (2012), pp. 13-24.

18 Atlas, "'Old Dog Tray'", cit., p. 384.

19 Del resto è stato ribadito che, come in generale tutta la produzione tarda di Puccini, anche *La Fanciulla* "attinge a piene mani dal primo espressionismo e da altre tendenze del teatro europeo di fine secolo – come emerge con chiarezza dal profondo dei suoi testi, dal realismo dei suoi personaggi, e dalla capacità di questi ultimi di esprimere uno spettro insolitamente vasto di passioni e ossessioni umane" (Andrew Davis, *Il Trittico, Turandot, and Puccini's Late Style*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis 2010, p. 20).

20 Ellen Lockhart, "Photo-Opera: *La fanciulla del West* and the Staging Souvenir", *Cambridge Opera Journal*, XXIII, 3 (2011), pp. 145-66, qui p. 149.

21 Riccardo Pecci, "'Tu vuo' fa l'americano': gli equivoci di *Fanciulla*", in *La Fanciulla del West*, Teatro Lirico di Cagliari-Fondazione, Cagliari 2017, pp. 7-19, qui p. 11.

22 Michele Girardi, "Wagner en travesti: *La fanciulla del West*", in *La fanciulla del West*, Edizioni del Teatro alla Scala, Milano 2015-16, pp. 79-89, qui p. 79.

23 Belasco, *The Girl*, cit., p. 545. Come ho ricordato in precedenza, il brevissimo quarto atto di Belasco, che invece si svolge nella cornice delle "sterminate praterie del West" (Ivi, p. 562), ha la mera funzione di epilogo, dal momento che l'azione si è conclusa nell'atto precedente e qui vediamo semplicemente i due protagonisti durante il loro viaggio verso Est. È senz'altro curioso il ribaltamento del motivo ottocentesco dell'avanzata verso Ovest collegata al mito della frontiera, di cui prima si è detto; l'inversione di rotta dei due protagonisti è segnata dall'abbandono della California, nella ricerca di "la terra promessa che si apre sempre innanzi" (Ivi, p. 563).

24 Puccini, *La Fanciulla*, cit., p. 71.

25 *Ibidem*.

26 Come efficacemente si sostiene nel già citato *Puccini and The Girl* (p. 172).

27 Ivi, p. 84.

28 Puccini, *La Fanciulla*, cit., pp. 5-6.

29 Citato in Randall, *Puccini and the Girl*, cit., p. 133.

30 Mi pare perfino superfluo ricordare qui la nota teoria gramsciana che vedeva nel melodramma, in quanto "romanzo popolare musicato", una delle forme più significative e rappresentative della cultura popolare italiana (Antonio Gramsci, "Problemi della cultura nazionale italiana", in *Quaderni del carcere*, III, Einaudi, Torino 2007, pp. 2105-135, qui p. 2109).

31 Atlas, "'Old Dog Tray'", cit., p. 368.

32 "Quante volte mi immagino / i miei cari lontani; e quante volte mi chiedo se loro pensano a me! [...] Mi riconoscerebbe quell'angelo di mia madre / se dovessi mai ritornare da loro? / si ricorderebbe di me il mio vecchio cane Tray?" (Belasco, *The Girl*, cit., p. 496).

33 Puccini, *La Fanciulla*, cit., p. 15.

34 John Louis Digaetani, "Comedy and Redemption in *La fanciulla del West*", *The Opera Quarterly*, II, 2 (1984), pp. 88-95, qui p. 91. Che questa rigida contrapposizione tra i due tipi di uditorio sia tutto sommato sbrigativa può essere dedotto dal fatto che ai primi del secolo, in alcune realtà urbane della East Coast, e più di tutte a New York, il pubblico che assisteva all'opera lirica includeva anche emigrati italiani, che, soprattutto per quanto riguarda gli strati più abbienti, individuavano nell'opera uno dei luoghi che davano accesso alla rispettabilità borghese. D'altra parte, che gli immigrati italiani rappresentassero all'epoca una parte del pubblico dell'opera non mancò di suscitare interesse e anche, come ricorda Kathryn Fenton proprio in relazione alla *Fanciulla*, reazioni sorprese e commenti ironici (Fenton, *Puccini's*, cit., p. 31).

35 Antonio Gramsci, "Il sentimento 'attivo' nazionale degli scrittori", in *Quaderni del carcere*, III, Einaudi, Torino 2007, pp. 2253-254, qui p. 2254.

36 Alberto Asor Rosa, *Storia europea della letteratura italiana: la letteratura della Nazione*, Einaudi, Torino 2009, p. 128.

37 Testo di grande interesse non solo perché evidenzia le lacerazioni sociali dell'Italia dell'epoca, pure se con gli insopportabili toni della propaganda nazionalistica, ma anche perché, in apertura, menziona proprio gli Stati Uniti e gli afroamericani per meglio illustrare le condizioni degli emigrati italiani: "Il mondo li aveva presi a opra, i lavoratori d'Italia; e più ne aveva bisogno, meno mostrava di averne, e li pagava poco e li trattava male e li stranomava. Diceva *Carcamos! Gringos! Cincali! Degos!* Erano diventati un po' come i negri, in America, questi connazionali di colui che la scopri; e come i negri ogni tanto erano messi fuori della legge e della umanità, e si linciavano" ("La Grande Proletaria si è mossa...", in *La guerra lirica. Il dibattito dei letterati italiani sull'impresa di Libia (1911-1912)*, a cura di Antonio Schiavulli, Pozzi, Ravenna 2009, pp. 43-54, qui p. 43).

38 Giovanni Pascoli, "Italy" (contenuto nella raccolta *Primi poemetti* del 1904), in *Tutte le poesie*, a cura di Arnaldo Colasanti, Newton Compton, Roma 2006, p. 173.

39 Puccini, *La Fanciulla*, cit., p. 7.

40 Ivi, p. 62. Tra l'altro, proprio nelle pagine in cui parla del melodramma come espressione della cultura popolare italiana, Gramsci ricorda che quello del brigantaggio fosse uno dei pochi temi (insieme all'anticlericalismo) presenti all'interno del "romanzo popolare di produzione nazionale" (Gramsci, "Problemi", cit., p. 2109).

41 Belasco, *The Girl*, cit., p. 562.

42 Puccini, *La Fanciulla*, cit., pp. 85-6.

43 Il riscatto dell'uomo amato, tra l'altro, nel corpus pucciniano trova un precedente in *Tosca* (1900): anche in questo caso, infatti, pur di liberare l'amato Cavaradossi, l'eroina cede al ricatto sessuale di Scarpia, ma al momento di concedersi a quest'ultimo lo pugnala.

44 Belasco, *The Girl*, cit., p. 527. Senza considerare, come sottolinea Walter Zidaric, che la scena è quanto meno inverosimile: "O che c'è di più inverosimile di una maestra di scuola improvvisata che gestisce un saloon, e che, verso la metà dell'Ottocento e nel profondo delle montagne della California, possiede un'opera di Dante, senza dubbio la *Vita nuova*, e che per giunta la legge a un gruppo di minatori visibilmente duri di comprendonio?" ("De David Belasco à Giacomo Puccini : *La Fanciulla del West*, premier opéra «américain»", *Revue LISA/LISA e- journal*, IV, 2 (2006), <http://journals.openedition.org/lisa/2106>).

45 Puccini, *La Fanciulla*, cit., p. 25.

46 Digaetani, *Comedy and Redemption*, cit., pp. 90-1.

47 Pecci, "'Tu vuo' fa l'americano'", cit., p. 17. Non si tratta degli unici casi di ricerca di paragoni tra *La Fanciulla* e altri testi, non solo operistici: il già citato studio di Katarzyna Nowak mette addirittura *La Fanciulla* a confronto con il mito di Orfeo ed Euridice, forse in maniera piuttosto forzata ("The Girl of the Golden West", cit., pp. 18-9).

48 Il tema della disabilità, anch'esso diffusamente trattato in *Cuore*, mette in luce per esempio le competenze e le capacità professionali delle educatrici, tutt'altro che figure materne vicarie (si pensi per esempio al capitolo sui bambini rachitici).

49 Il rapporto tra Puccini e la politica è affrontato nel saggio di Giuseppe Pennisi, "Perché Puccini indossò la camicia nera", *Nuova Antologia*, CXLIX, 2272 (2014), pp. 238-54.