

Libretos italianos en los orígenes de la ópera argentina

Paola Mildonian

Fuente: Mundoclasico.com <http://www.mundoclasico.com/ed/documentos/doc-ver.aspx?id=0013428> [Consulta: Noviembre 2014]

El 11 de Enero del 2002 se celebró en el Teatro Colón el 125 aniversario de la primera representación, en el Teatro Principal o de la Victoria de Buenos Aires, de la ópera cómica en un acto a partir del texto italiano La Gatta Bianca de Francisco A. Hargreaves (Buenos Aires, 31.12.1849-30.12. 1900). Esta ópera, cuya partitura se ha perdido, es considerada la ópera fundadora del teatro lírico argentino [Nota 1]. Sabemos que estas primacías obedecen a razones complejas y nunca confirmadas por la cronología. La Gatta Bianca no es una excepción; de hecho, fue precedida por algunas óperas compuestas y representadas en los años cincuenta y sesenta del siglo XIX a partir de libretos en portugués y en español [Nota 2]. ¿Contribuiría el libreto italiano a su primacía? Es probable.

La ópera, y en particular la ópera italiana, comenzando por las tantas veces citada representación del *Barbiere di Siviglia* del 1825, no abandonó nunca las escenas argentinas, y salvo una interrupción entre el 1830 y el 1848, fue representada de forma regular. Los estudios de Cetrangolo [Nota 3] demuestran que Hargreaves no era una excepción ni en Argentina (donde se le pueden acostar por lo menos los nombres de Arturo Berruti y de Pasquale de Rogatis) ni en América Latina. Entre los siglos XIX y XX los compositores de mayor fama, tanto en Perú como en Venezuela, no sólo utilizaban la libretística italiana sino que en muchos casos se podían enorgullecer de tener una formación musical perfeccionada en los principales conservatorios italianos. Resulta aún más fácil imaginar que la primacía de La Gatta Bianca hubiese estado determinada por su éxito y por el hecho de estar inspirada en una obra maestra de la época: la fábula musical *La chatte métamorphosée en femme* de Offenbach, representada en el Théâtre Aux Bouffes-Parisiens el 19 de Abril de 1858. El libreto de Eugène Scribe, Anne Honoré y Joseph Duveyrier (Mélesville) proponía un vaudeville de Scribe y Mélesville representado en el Théâtre du Gymnase de París el 3 de Marzo de 1827. El célebre comediógrafo lo había elaborado sobre la base de fábulas del siglo XVII (desde La Fontaine a Marie-Catherine Aulnoy, personaje este último de excepcional interés por su connivencia con la magia hermética), textos que, a su vez, interpretaban en modo fantástico el tema de una fábula de Esopo (conocida

comúnmente con el título *La gata y Venus*). La trama y los personajes, Guido, Minette (la gata), Dig-Dig (el Malabarista Indù) y Marianne (la governanta) estaban destinados a una discreta fortuna en la literatura y en el teatro. En esta tradición parece inspirarse (después de nombres ilustres de la cuentística y de la literatura de consumo, desde Collodi [Nota 4] a Delly) la reciente novela policiaca para jóvenes *Il mistero di Gatta Bianca* de Bianca Garavelli [Nota 5]. Incluso antes de la ópera de Offenbach, la fábula de la Gata Maravillosa había producido, gracias, en parte, a la moda del orientalismo, a la persistencia del gusto de lo maravilloso, ballets (entre los más famosos el de Coralli de 1837), óperas cómicas (como la de Albert Grisar), pantomimas y féeries inspiradas, sobre todo, en el cuento de hadas de Madame d'Aulnoy.

La breve crónica de la representación (y del éxito) de una féerie de este título en el Théâtre du Châtelet de París aparece en el número de Agosto de 1887 de *Il Teatro Illustrato* de Milán [Nota 6]. La acompaña una preciosa tabla ilustrada a toda página que el articulista comenta. Están representadas las escenas principales: en el centro, la de la fuente encantada donde va a beber el Dragón que caerá bajo los golpes de Blanchette, trasformada en Príncipe Fidèle; en

alto y en torno a la página, los principales personajes: la princesa Blanchette, el príncipe Pimpondor, el feroz rey Migonnet, el rey y la reina Matapa, la terrible hada Violente, la piadosa hada de las Bruyeres "tan bondadosa con los amantes perseguidos" y por último, Pierette y Pititpatapon (amantes cómicos) cuyos amores dan lugar a "escenas divertidísimas".

Este paisaje de presencias maravillosas se convierte - desde Scribe a Offenbach - en el divertissement de una metamorfosis moderna que hace posible el encuentro y la síntesis con lo extraño, con lo ajeno que avanza con semblanzas y movimientos felinos en el interior y el exterior de los espacios de identidad del individuo occidental: la sociedad, la familia, la nación, la humanidad y, de nuevo, ricos vs pobres, jóvenes vs viejos, hombres vs mujeres, padrones vs siervos, europeos vs orientales, seres humanos vs animales. El argumento de *La Gatta Bianca* de Hargreaves, al menos tal y como nos ha sido transmitido, subraya, como muchos textos de su tiempo, las etapas de una elaboración (perlaboración / restitución / Verwindung) [Nota 7] de la categoría de lo maravilloso en una modalidad sobre la cual volveremos, lo fantástico, que, a diferencia de lo maravilloso, se presenta, con niveles diversos de preñez significativa, en el tejido narrativo de la "realidad cotidiana" proponiendo cada vez su des-realización. Esta elaboración/remisión perfectamente intuida por Nietzsche, señala una época en la que, indudablemente, no se ha definido todavía lo siniestro freudiano (das Unheimliche), pero en la que las ciencias humanas y las experiencias estéticas ya han reflexionado en torno a su dinámica. Gracias también a experiencias extraordinarias como la de la novela gótica, la de una cierta novela histórica, la del cuento fantástico (desde Hoffmann a Poe), y gracias a la reflexión moderna sobre las pasiones - que desde Descartes se prolonga a lo largo de todo el siglo XVIII -, el imaginario literario se concibe ya como espacio dedicado a las formaciones de compromiso y al regreso de lo reprimido. De hecho, la ópera de Hargreaves se puede leer en un contexto en el que el amor del joven protagonista por su gata se connota de caracteres psicológicos y sociales ausentes en sus fuentes y que hacen referencia -una referencia sin duda benévola, jocosa, ligera, pero bien perceptible- a una extraña neurosis del joven protagonista y a sus dificultades para enfrentarse a la vida sexual y familiar. Una novedad respecto a la tradición de *La Fontaine*, *Aulnoy*, *Scribe*, es, de hecho, la aparición del personaje de la madre del protagonista. La señora Pollini o Pollinini (mezzosoprano, en el estreno, Letizia Zacconi) se desespera por el hecho de que el hijo Luigi (tenor, Fernando Ambrosi) ame en un modo desproporcionado a su gata y no muestre ningún interés por las chicas. Se dirige, entonces, al señor Pigliapolli (bajo, Carlo Trivero), a medias entre el amigo de familia y el asesor matrimonial, que confiará la tarea de la, por lo demás fácil, conversión de Luigi a su propia hija Oliva (soprano, Rosina Terzano), disfrazada procazmente de gatita y excepcionalmente experta en mimos y maullidos gatunos. Inútil decir que la fabula así estructurada al igual que la onomástica avícola de los personajes (Pollini, Pigliapolli) traen a la memoria un celebre cuento, posterior en el tiempo, de Umberto Saba: *La gallina*. Por supuesto, la interpretación de Saba es trágica. Sin concesiones, sin jóvenes mozas procaces y sin final feliz, escenifica sólo un inconfesado, durísimo conflicto arrastrado durante años entre madre e hijo.

Saba, que como Montale fue un apasionado de la ópera, en una ciudad como Trieste, donde siempre ha habido una gran tradición de opereta, conocía sin duda la ópera de Offenbach: menos fácil, si bien no imposible, que conociera la ópera de Hargreaves, o quizás de partes de ella a través de conciertos de bel canto. No olvidemos que desde la primera representación se había subrayado el éxito obtenido por los cantantes en la interpretación de algunos fragmentos [Nota 8].

Sin duda, la experiencia operística de los grandes escritores del siglo XX europeo y americano (entre los cuales se enumeran muchísimos apasionados melómanos) es un terreno de investigación muy profícuo y no muy explorado, como revela el reciente libro de Gilberto Lonardi dedicado a Montale [Nota 9]. Estudios de este tipo ponen de relieve la contribución que, a diferentes niveles, han aportado los textos musicales y, en particular, los textos operísticos en la constitución del imaginario literario moderno. El volumen que Adriana

Guarnieri Corazzol ha dedicado a Musica e Letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento [Nota 10], evoca con sutileza varios recorridos. Algunos capítulos de este óptimo estudio nos introducen en problemáticas de la literatura y de la ópera en los años posteriores a la unificación que quisiéramos hoy afrontar desde una perspectiva afín, proyectando nuestro objetivo sobre materiales diferentes y, al mismo tiempo, complementarios:

- La relación entre compositor y libretista, entre texto destinado a la escucha y texto destinado a la lectura.

- La compleja definición de la ópera en música realista frente al realismo literario.

- La llegada de las modalidades fantásticas tras la fortuna secular de lo maravilloso en el teatro musical.

- La nueva lectura que recibe la historia en la escena operística, gracias al caso Wagner y al interés literario y musical suscitado por un nuevo tipo de dramaturgia. Es la historia entendida como prosecución de una mitología originaria, o bien como recipiente de mitos, ya sometidos al estudio de la filología, de la arqueología, de la etnografía, en una visión que ha perdido toda verticalidad y en la que las tragedias humanas confían sus indecibles contradicciones a la estructura sin recomposición del discurso artístico.

Partimos de una premisa obvia y quizás, por obvia, poco visitada. A partir de los últimos decenios del siglo XIX, es continua la presencia y el intercambio a ambos lados del océano de compositores, directores, músicos, cantantes, artistas americanos y europeos, favorecidos, además, por la obvia posibilidad de realizar dos saisons invernales; fenómeno de prioritaria importancia por las repercusiones literarias y musicales que tendrá no sólo en America, sino también en Europa, donde favorece, sin duda, el crecimiento internacional de quien era invitado a producir, a ejecutar, o bien, a recibir en calidad de espectador de la ópera. Y todo esto se desarrollaba en una época particularmente importante para la ópera, dominada por la idea de la crisis y caracterizada, efectivamente, por renovaciones radicales [Nota 11].

Héctor Panizza

Al identificar una figura ejemplar y poco explorada que ha marcado esta estación, la elección cae fácilmente sobre Héctor (en Italia Ettore) Panizza (Buenos Aires 12.08.1875 Milán 27.11.1967), compositor pero, sobre todo, director de orquesta de fama internacional durante más de cincuenta años en las dos Américas y en Europa. La experiencia vital de Panizza dispone de un documento, hoy bastante raro [Nota 12], y de gran significado para el estudio de la difusión musical entre Europa y América. Se trata de la autobiografía que a la edad de 76 años Panizza dictó a su esposa y que fue publicada al año siguiente en Buenos Aires por Ricordi Americana [Nota 13]. Libro fascinante escrito por un hombre que tuvo el mérito de no presentarse nunca como una star, aunque gozase de la máxima consideración por parte del público (su nombre a veces poco noto a los músicos y a los musicólogos es, por el contrario, conocidísimo todavía hoy entre los melómanos) y aunque hubiese sido objeto de la estima más profunda por parte de los más grandes compositores y directores de su tiempo -es conocida la colaboración profesional y humana con Toscanini que durará para ambos toda la vida; colaboración iniciada mucho antes y que se prolongará mucho más allá del decenio común en la Scala [Nota 14].

Nacido en una familia italiana, Panizza inició los estudios musicales en la infancia bajo la guía del padre Giovanni Grazioso Panizza, violonchelista y compositor [Nota 15]. Los continuó en el conservatorio de Milán, donde se había trasladado parte de la familia para que el hijo pudiese seguir sus estudios musicales bajo la guía de Giuseppe Frugatta (piano), Amintore Galli (armonía), Michele Saladino (contrapunto), Vincenzo Ferroni (composición). Tras haberse diplomado con el premio en composición, inició una excepcional carrera de director. Fue indudablemente el primer director de ópera argentino que alcanzó fama internacional. Durante largas estaciones estuvo en el Covent Garden (1907-1914), en la Scala (1916-17 e 1921-32), donde compartió el podio con Toscanini (1921-29), en el Metropolitan donde sucedió a Tullio Serafin (1934-42). Versátil ejecutor de la ópera del XVIII-XIX así como de la contemporánea- el

programa de un concierto sinfónico suyo, celebrado en la Fenice de Venecia el 2 de Junio de 1928, comprendía, junto a la sinfonía de Tancredi y la Séptima de Beethoven, el Preludio y fuga de Pick-Mangiagalli, Une tabatière à musique de Liadov, la Marcha del Amor de las tres narajas de Prokof'ev, los Fuegos de artificio de Stravinsky y los Pini di Roma de Respighi. Panizza fue un apreciado intérprete sobre todo de la ópera italiana, de los dramas wagnerianos (que ejecutaba, incluso, en Alemania y en Austria) y de las óperas de Richard Strauss. Tras sus ejecuciones de Butterfly (en noviembre de 1905 en el Politeama de Génova y en 1906 en el San Carlo), mereció la entusiasta aprobación de Giacomo Puccini y en 1932, después de la ejecución de Elektra, la conmovida gratitud de Richard Strauss [Nota 16]. Testimonio de la estima de Puccini [Nota 17] son, además de las cartas escritas en ocasión de las ejecuciones de sus óperas (Butterfly, Manon), dos cartas de 1910 que parecen particularmente importantes para comprender el juicio del gran compositor sobre la contribución que aquel joven director italo-argentino podía dar a la configuración moderna de la dirección musical. La primera, del 10 de Enero, es una carta de recomendación o, si así lo preferimos, de sugerencia [Nota 18], dirigida a un destinatario muy importante: el musicólogo y violonchelista belga Maurice Kufferath, director, junto con Guillaume Guidé, de la Monnaie de Bruxelles, internacionalmente famoso por sus estudios sobre la "guía musical" y por haber fundado, junto con Eugène Auguste Ysaïe, la Société Symphonique des Concerts (1895) y la revista Guide Musicale (1890-1914). La segunda del 25 de Julio del mismo año pone de manifiesto la estrecha colaboración entre el compositor y "su" director en la preparación de la Fanciulla del West, así como la amistad que los une ("¿Has comenzado el trabajo del segundo acto? Yo estoy al final del tercero. No tengo que hacer la escena final. Espero terminar en Agosto. La Habanera te gustó. Escríbeme. Dale recuerdo a Tosti, Campaini y pregunta a Destinn si la podré ver antes de que parta para America") [Nota 19].

Si finalmente tenemos en cuenta el hecho de que el Trittico, rechazado por Toscanini, será dirigido en la Scala por Ettore Panizza [Nota 20] sin herir, ni siquiera mínimamente, la amistad entre los dos directores, es inevitable preguntarse por el papel de intermediario de este gran músico que trabajó durante más de cincuenta años en los principales teatros de Europa y de América (así como en los grandes teatros italianos, en la Staatsoper di Vienna, en Berlín, en Chicago, en España y obviamente en el Colón durante más de 20 estaciones operísticas entre 1921 y 1950). Fue uno de los máximos promotores de la música wagneriana en Italia, dejó una edición italiana revisada y acompañada por importantes apéndices del *Traité d'instrumentation* de Berlioz (reeditada recientemente por Ricordi [Nota 21]), y fue también, desde su primera adolescencia, un estimado compositor de música sinfónica [Nota 22], de música de cámara [Nota 23] instrumental y vocal (sobre versos de célebres poetas, Victor Hugo y, sobre todo, Paul Verlaine [Nota 24]), y de algunas óperas líricas que fueron llevadas a la escena por los más grandes directores de su tiempo, empezando por su ópera prima *Il fidanzato del mare* [Nota 25], con libreto de Romeo Carugati, cuya primera representación en el Teatro de la Ópera de Buenos Aires, el 15 de Agosto de 1897, fue dirigida por el maestro Mascheroni. Le siguió *Medio Evo Latino* que, tras haber sido presentada en el Politeama Genovés el 17 de Noviembre de 1900 con la dirección de Edoardo Vitale, el año sucesivo fue dirigida por Toscanini. Su ópera más famosa *Aurora* (todavía representada y presente en las grabaciones de los más grandes cantantes sudamericanos [Nota 26]) fue presentada, en cambio, en el Teatro Colón el 5 de Septiembre de 1908, en la estación inaugural de este teatro, con la dirección del mismo Panizza. La última ópera de Panizza, *Bisanzio* [Bisancio], representada en el Colón el 25 de Julio de 1939, fue el fruto de una larga y sufrida gestación, como nos cuenta el propio compositor [Nota 27]. El tema se lo había sugerido el padre inmediatamente después del éxito de *Medio Evo Latino* y se inspiraba en la novela histórica *Byzance* de Auguste Bailly. El libreto fue encargado a Gustavo Macchi, que arrastró el trabajo durante muchos años. Y cuando finalmente Panizza tuvo el libreto y compuso la ópera, no le convenció el tercer acto y el trabajo se detuvo. Mientras tanto, Panizza componía en 1907 *Aurora* y en 1916 resultaba

premiado en el concurso Certani de Bologna por su obra sinfónica Tema con variazioni. Bisanzio será retomada en 1937, el tercer acto será escrito de nuevo tanto por el libretista como por el compositor y, en el clima de restricciones de la guerra inminente, será editado inmediatamente por Suvini y Zerboni y, por expresa voluntad del autor, sólo después del éxito de público y de crítica obtenido en las cuatro primeras representaciones en el Colón (a Ricordi, pese a haber publicado casi todas las óperas del maestro, le resultaba imposible por motivos económicos).

Los libretos y sus autores

Dados los objetivos que nos hemos propuesto, en este primer estudio nuestro interés se dirigirá sobre todo a las primeras tres óperas de Panizza, las que mejor definen la interpretación del clima cultural del fin de siècle por parte de un joven músico que provenía del otro lado del océano, que, sin embargo, se había formado y vivía en la Milán de aquellos mismos años y que había instaurado relaciones de amistad con poetas que todavía pertenecían a la bohème de la Scapigliatura, como Macchi y Carugati, con la casa Ricordi (la figura paterna del scior Giùli) y con el más estimado libretista de Casa Ricordi, Luigi Illica.

Illica fue, sin duda, el más grande de su tiempo, al menos, en la consideración de músicos y editores. En 1960, Gianandrea Gavazzeni en la introducción a la monografía de Morini [Nota 28] notaba que "cuando por fin se empezara a mirar en la libretística con empeño filológico nos daríamos cuenta del valor, de la complejidad literaria de Illica". "Claro: - añadía - cada elemento, cada material, debe ser estudiado en relación con una particular exigencia lingüística: la del "libreto", con la heterogeneidad de sus niveles, las mixturas, los ritmos, los pesos verbales inherentes a la música, al músico al que el texto se dirige. Y en Illica, es ahí donde están las diferencias, los saltos calculadísimos, precisamente en el lenguaje, dentro de las raíces culturales" [Nota 29].

El debate sobre el realismo musical y sobre el realismo literario, así como sobre la posible prioridad de uno sobre otro [Nota 30] es hoy mucho más claro en sus términos gracias a la atención que muchos estudiosos han dedicado en los últimos treinta años a la libretística, y en particular, a Luigi Illica. Estos estudios, inaugurados por Luigi Baldacci, Folco Portinari, Fabrizio Della Seta [Nota 31], desarrollados a través de una política editorial que por primera vez publica colecciones consistentes de libretos con prefacios a veces extraordinarios - cito una sola, pero ejemplar: la de Giovanna Gronda y Paolo Fabbri [Nota 32] para la antología mondadoriana- son recibidos con un interés cada vez más vivo y cualificado en estudios del último decenio, como los de Rein Zondergeld [Nota 33], J. Maehder [Nota 34], Luca Zoppelli [Nota 35] y Virgilio Bernardoni [Nota 36], que tienen el mérito de subrayar la contribución de la libretística desde Illica a d'Annunzio en la evolución musical de la Giovane Scuola. Recorren las etapas de un realismo no tanto temático como lingüístico y formal, que infringe las normas métricas y lingüísticas tradicionales, adopta el lenguaje cotidiano y, sin anular en la mayor parte de los casos la versificación, la somete a ritmos antitradicionales, compuestos o, al contrario, fragmentados, con alternancias frecuentemente inesperadas: por otro lado, no duda en recurrir a las formas más usuales y regulares cada vez que el compositor intenta introducir un registro paródico, y sobre todo, cuando intenta compaginar estas exigencias con la verdiana parola scenica, manteniendo expresiva y musicalmente tensas las formas más contenidas del canto y de los recitativos.

La colaboración con Romeo Carugati

El texto que Romeo Carugati escribe para la ópera prima de Panizza, Il fidanzato del mare [Nota 37], y con la que el joven músico gana el premio de composición en el ensayo final del Conservatorio de Milán, traduce en las formas del cuento lírico una materia indudablemente realista y que no puede no evocar las numerosas sagas de pescadores y marineros, a comenzar por los verguianos Malavoglia. Realista es también la composición general del texto poético. Il fidanzato del mare está estructurado sobre la alternancia de un preludio en versos que podría ser asumido por una voz narrativa (fuera de la escena) y que está destinado a

proseguir con otras intervenciones del mismo tipo intercaladas entre las partes corales (un coro de mujeres y de marineros) y las partes solistas equitativamente repartidas entre los dos protagonistas, tenor (Vito) y soprano (María). El preludeo y las partes sostenidas por la voz narrativa están en endecasílabos sueltos con frecuentes enjambements. Tienen una apariencia mucho más culta que las partes corales y, sobre todo, que los duetos.

El coro de marineros, que retoma formas de canto popular en dos rispetti tomados de los Canti popolari toscani, alterna el decasílabo (5+5) con el eneasílabo rimados en versos alternos (ABAB). El dueto tenor-soprano (Vito y María, los dos prometidos, quedan aislados en un canto de la escena) es, en cambio, un diálogo realista que adopta, si bien en impecables endecasílabos rimados, formas del hablar cotidiano popular. Cuando el diálogo se hace más rápido e insistente bajo el estímulo de los sentimientos y de las pasiones, los versos se abrevian en hexasílabos y heptasílabos, las frases asumen un ritmo más decidido, para pasar finalmente al repetitivo y afanoso ritmo de los tetrasílabos:

Vito: Come ti voglio, bene anima mia. / E tu me ne vuoi tanto, tanto, tanto?

Maria: Vito, lo sai...t'amo alla frenesia / Non vivo più se non mi stai accanto. Vito: Ridammi un bacio ...Hanno il sapore del miele.

Maria: Si fa peccato...Non siamo sposati.

Vito: Vorresti forse farmi la crudele, / Non ti ricordi più di quelli dati? / Lo san tutti che t'amo / Che ci dobbiam sposar / E quel bacio che bramo / Non può scandalizzar. / Fammi gustare la tua bocca fragrante / Bellezza, vita, stella, dolce amante. / Quando io penso / A quel momento / Benedetto, / Sento in petto / Di contento / Un dolce senso / E un grato ardor.

Maria: Quando io penso / A quel momento / Benedetto / Sento in petto / Di sgomento / Un vago senso / E di dolor. [Nota 38]

El elemento siniestro, perturbador, unheimlich, es introducido por las últimas palabras de María, que a la alegría y a la dulzura de la pasión expresada por Vito, responden con el desfallecimiento y el dolor. Que no se trata únicamente de una preocupación virginal (la interpretación más fácil y típica de mucha literatura contemporánea de consumo), ni sólo del justo temor de quien ve embarcar al prometido, se comprende en breve cuando ella intenta en vano retener al esposo y Vito le revela con una cierta desenvoltura un secreto que connota de un modo bien distinto la duda angustiada de la chica:

Maria: Senti! non partir oggi, il mar mi fa paura.

Vito: Nol vedi come è bello! Non una increspatura! / Eppoi, il mare io l'amo...certo meno di te, / Ma un giorno, ancor fanciullo, gli avea giurata fè. / Lì sulla spiaggia, al sole, mi sono fidanzato / Coll'onda, promettendo, non avrei mai disiato / Donna nel mondo: ma ti vidi, ti parlai, / E il giuramento sciocco fatto all'onda, scordai [Nota 39].

En efecto, con la lógica de muchas ondinas y sirenas de las mitologías nórdicas y eslavas, acogidas con gran éxito por la ópera y por el ballet entre los siglos XIX y XX [Nota 40], con la lógica de la estatua de bronce venida del mar en la Venus d'Ille de Mérimée [Nota 41], o del muerto ultrajado en la leyenda originaria de donde procede la figura del convidado de piedra de Don Giovanni [Nota 42], el mar reclamará a su prometido, pero - y en esto radica la novedad - sin jamás intervenir de forma maravillosa en la narración. La turbación es una intuición del peligro que une en el mismo miedo a los dos amantes y, gracias a su analogía con otras historias, con otros relatos de la literatura, de la música y del folclore, también al público. La turbación es, pues, suscitada por el relato, no por los hechos, aun cuando sea importante la función del acto de palabra, puesto que no se debe olvidar que la palabra dada, la promesa es una acto lingüístico en el sentido austiniano del término, capaz de modificar la realidad. La naturaleza es al principio serena y serena vuelve a ser al final; del mar en borrasca regresan todas las naves, todos los marineros. Vito es el único que no regresa, como si la tempestad se hubiese desencadenado solamente para él. Tan sólo María y con ella el lector, o mejor, el oyente, debe prolongar para siempre su espera [Nota 43].

¿Pero no es ésta la función de la música: perdurar "trágicamente", "dramáticamente" incluso cuando cae el silencio, suscitar una interrogación para la cual no se da respuesta en el orden del relato o de la palabra, y gracias a la cual el relato dura más allá de su audición?

Lo fantástico como duda, espera, presagio, según las definiciones de Todorov, Vax, Caillois, I. Bessière [Nota 44], no encuentra, por tanto, solución en el orden de la naturaleza, sino en el orden del cuento lírico, en la suspensión suscitada por el relato musical que multiplica la duda de misteriosas correspondencias. Una duda irrenunciable y, al mismo tiempo, irresoluble que también la poesía, gracias a Baudelaire, ha descubierto recientemente.

La colaboración con Luigi Illica

Es interesante observar cómo esta misma dimensión de lo fantástico es también asumida con frecuencia en la reelaboración realista, decadente y al mismo tiempo estetizante, del drama musical de tema histórico, a veces sólo en función descriptiva y de décor, pero frecuentemente a través de un revestimiento alegórico (cultural, ideológico) de personajes y situaciones. Como si la Historia, para cumplir su propósito de máxima adhesión a la verdad de los hechos, tuviese que extenderse en una dimensión desconocida a sus documentos usuales, y pedir ayuda a las huellas conservadas que el pasado ha confiado a aquellos silencios cuyo mensaje sólo la poesía sabe interpretar.

La concreción de estas ideas en el guión de los libretos illiquianos experimenta una evolución que merecería ser estudiada. Trabajo no fácil ante una producción de más de ochenta individuos, obra de un hombre extremadamente versátil. Pero no imposible. Los dos libretos que Illica escribe para Panizza -Medio Evo Latino y Aurora- se colocan en un momento particularmente interesante de su gigantesca producción. Medio Evo Latino tiene detrás de sí las reconstrucciones históricas de Cristoforo Colombo (1892) y Nozze istriane (1895), pero también de Iris (1898) de Tosca (1900) y de Antón (1900). Aurora remite, en la dinámica escénica, al bellissimo libretto de Germania (1902) de Franchetti (recuérdese, por ejemplo, la escena inicial que juega sobre el doble-triple papel de los protagonistas seminaristas-revolucionarios en Aurora, estudiantes-molineros-revolucionarios en Germania) y, al mismo tiempo, se inspira de un modo evidente en temáticas de Andrea Chénier. Las palabras del dueto final de la ópera de Giordano:

Chénier: Ella vien col sole!

Magdalena: Ella vien col mattino!

Chénier: Ah viene come l'Aurora!...

Magdalena: Col sole che la indora! [Nota 45]

han inspirado, sin duda, las palabras finales de Aurora moribunda [Nota 46] y la triple valencia sobre la que se desarrolla el Grundthema de la ópera:

Aurora es el nombre de una chica que, gracias al amor, se despierta a la aurora de la vida adulta, asume su destino y muere; es la alegoría, personificada en el papel femenino, de la historia de la revolución de 1810 entendida como aurora histórica, vivencia inaugural de la historia contemporánea de la nación argentina; es, por último, un símbolo finalmente adquirido: el del sol naciente de la libertad. Pero de entre todas estas interpretaciones Panizza y Illica han dado prevalencia a la primera. Illica ha trazado con muy distinta fineza psicológica y dramática la evolución de la protagonista femenina, no sólo respecto al personaje de Ricke in Germania, sino, sobre todo, respecto a la tríada mujer-amante-heroína, bastante convencional entre realismo y decadentismo, presente, por ejemplo, en Liberia (1903) de Giordano.

No se excluye que estos resultados particularmente felices fuesen también debidos al hecho de que Panizza sugería el argumento y, a veces, incluso la fuente, como en Bisanzio, pero después dejaba libertad al libretista. Sólo en el caso de Bisanzio sintió la necesidad de retocar el libretto y, sin embargo, hecho significativo, en dicha circunstancia reescribió también la música. Illica debió de sentirse felizmente libre en su creación (eran los años gloriosos pero atormentados de la colaboración con Giacosa y de los "un mi piase!", [no me gusta] en dialecto toscano, de Puccini [Nota 47], y después de la muerte de Giacosa, de la ruptura con el

maestro que pretendía que Illica encontrase un nuevo colaborador). Giulio Ricordi, gran industrial de la cultura musical, como también lo definió Giovanni Morelli, sentía por Illica una gran estima, quizás más grande que por Giacosa [Nota 48]. Le confió el joven músico, que le parecía una grandísima promesa. Illica dio lo mejor de sí y fue mérito de Panizza el comprender los infinitos recursos de dramaturgia musical que se concentraban en aquellos libretos. En el caso de Aurora, en la complejidad de los valores concentrados en torno a la protagonista femenina. No obstante la "Canción a la Bandera" que ha hecho famoso el papel del tenor, Aurora se caracteriza, en mi modesta opinión, por la compleja, espléndida cualidad vocal de las figuras femeninas que acompañan a la voz del soprano y definen, no sólo su valor emblemático sino también las sutiles valencias psicológicas presentes desde el primer acto y definidas al inicio del segundo en el dueto con Conchita, con una riqueza de formas que debería ser estudiada en relación con la importancia dada por Panizza a las variedades ofrecidas por la instrumentación moderna [Nota 49]. La amplitud narrativa que la música de Panizza concede a esta ópera se debe al hecho de que la historia de la pasión y de la evolución interior de los personajes no se sobrepone a la peripecia histórico-política, según un esquema decimonónico conocido - piénsese en los Puritani -. Se trata, en cambio, de la historia políticosocial de una época: la del paso de la monarquía a la república, y, al mismo tiempo, stendhalianamente, de la difícil afirmación de los ideales juveniles -la patria, el amor- en una sociedad dominada por la voluntad restauradora y reaccionaria que querría, precisamente, prohibir espacio a los jóvenes. Romántica patología más que dialéctica clásica de un conflicto trágico es, de hecho, lo que se agita en el corazón de Don Ignacio De la Puente, hombre sometido a la tiranía monárquica. Consciente, como todo padre, de las expectativas juveniles de la hija, no sabe que su intervención hará que esta juventud se cumpla y se queme en el espacio de pocas horas repartidas en un puñado de días. Aurora pasa, musicalmente hablando, (pienso en la obertura y en toda la primera parte del segundo acto) del juvenil estupor amoroso a la dolorosa certeza de un destino señalado por Eros y Thanatos: muere trágicamente y cumple gloriosamente su destino histórico, convirtiéndose ella misma con su muerte en la aurora de un nuevo día. Y, sin embargo, es Medio Evo Latino la ópera que hoy, si fuese retomada, suscitaría probablemente mayor interés. Antes de nada, por la variedad y la modernidad de su libreto, y por el experimentalismo musical que la acompaña. Se trata, efectivamente, de unos de los textos más complejos, más estructurados y, al mismo tiempo, más ricos de sugerencias culturales de Illica. Y si es cierto que la operación delata en más de un caso los pastiches que el medievo revisitado permitía en las artes, en la literatura y en la música de fin de siglo, se trata de un pastiche culturalmente refinado y siempre sostenido con lucidez y atentísima información histórica y literaria.

En su amplia acotación introductiva Illica ofrecía la clave de lectura del texto:

Reunir toda una época -el Medievo- en sus tres momentos más característicos, - hacer tres dramas histórica y humanamente verdaderos, -circunscribir personajes, episodios, ambientes al mundo latino, -éste es el concepto. De ahí el título Medievo Latino- y la forma de Trilogía para sus tres partes bien distintas:

Las Cruzadas, Italia;

Las Cortes de Amor, - Francia;

La Inquisición, - España.

Empezar con las Cruzadas para llegar a la Inquisición, la suprema degeneración de la fe, y seguir con la Caballería, razón gloriosa de la época, atravesando sus transformaciones históricas de grandeza, cortesía, ferocidad en relación con todo el transformarse, en torno a ella, de seres, cosas, ideas, necesidades, costumbres en los tres momentos históricos:

el misticismo de las Cruzadas, la poesía provenzal de las Cortes de Amor, la ferocidad de los procesos religiosos, desde el Sire de la Cruzada que consagra la espada asesina a Dios, al Señor que, a merced de la Inquisición, entrega a Torquemada la muchacha deseada; - desde la

Dama del Sacrificio que por la Fe ama y perdona, a la Señora que, vuelta beata, odia y desnaturaliza la innata prerrogativa femenina - ¡la piedad!

¡La Poesía es la única que no cede a la Fatalidad del tiempo! Ascende siempre y constantemente, ¡conciencia de las gentes! Y allí donde para todo y todos es razón de decadencia, para ella es fuerza y causa de gloria, no esencia humana sino divina, ¡grande, buena, justa voz de Dios! De ahí el tipo del Poeta en sus transformaciones históricas dentro de la

Trilogía, tocando la cúspide de la grandeza humana, pasando de Bardo y Juglar a Poeta Civil, cuando la decadencia todo lo envilece. Ésta es la idea, audaz tal vez, no extraña, y por virtud de su audacia (¿complace confesarlo?) intentada.

Se trata de un Medievo bastante lejano de otras interpretaciones coetáneas, incluso de las de Giacosa, proclives al descriptivismo pictoresco y a la contemplación legendaria regional [Nota 50]. El Medievo de este tríptico es un excepcional concentrado de signos y de alegorías que representan valores fundadores para nuestra civilización; signos sobrevivientes que, por supuesto, pueden ser todavía interrogados, si bien, como en todas las alegorías de la historia, con el sentimiento de una pérdida irremediable; representan un modelo mitológico horizontal, como el wagneriano, pero de valores ya extraños, porque han sido pasados, superados y, en consecuencia, justamente contemplados.

Al igual que en Cristoforo Colombo los eventos que conducen a la edad moderna llevan ya el signo de la decadencia, de la degeneración.

Si es cierto -como dice Baldacci- que el teatro posverdiano se ha caracterizado por el hecho de que la pietas "se desvanece junto a los conceptos de perdón y de redención" [Nota 51], este tríptico es la representación de esta pérdida en las diversas etapas de su historia. En consecuencia, el artista no es el que intuye el sentido íntimo de la naturaleza y de la vida, sino el que lee estos mundos pasados reducidos a pura cifra, en la certeza de que, tal vez, de la historia sólo pueden sobrevivir estos alfabetos cuyo secreto -como dice una de las primeras intervenciones de la dama del amor en el segundo cuadro-, nosotros no podremos nunca desvelar. Estas alegorías, lejos de ofrecer una red de interpretaciones, están destinadas a confundirse con los fantasmas de lo siniestro. No por casualidad los personajes cuya peripecia se cuenta, a pesar de que, devueltos a su tiempo, habían recobrado la vida de improvisado y por el breve tiempo del primer y del segundo cuadro, se transforman en estatuas en el tercer cuadro: el que se@Vala el paso de la leyenda a la historia ("Tres estatuas de hombres y dos estatuas de mujeres, situadas visible y simétricamente, representan al Cruzado, al caballero -la dama del Voto y la dama de la Corte del Amor" [Nota 52]). Así se había desarrollado la historia del Sire al que la conciencia del mal cumplido atormenta con los fantasmas de la locura justo en el momento en el que cree que puede realizar aquel sueño de amor por el que ha cometido los peores delitos; y más adelante, en la segunda parte, la historia del caballero que traiciona el pacto de amor con su dama por el amor de otra mujer, una belle dame sans merci, y después encara el castigo del Faïdi; el Faïdi, en su negra hermética armadura, silencioso como el Comendador en Don Giovanni, aparece como un emblema absoluto, un icono que se coloca en el secreto misterio de un orden fantasmagórico: a esta dimensión absoluta, no diversamente de Don Giovanni, el Caballero, si bien reconociendo las propias culpas, no querrá rendirse. Y precisamente para hacer un último homenaje a los ideales de la caballería.

En contrapartida, el final del tercer cuadro y de la entera obra se desarrolla sin piedad, sin ideales y sin redención: a pocos meses de distancia de la primera representación de Tosca, la escena del intento de violencia del Señor a la mora Aydée nos coloca frente a un personaje que no tiene la ambigua personalidad de Scarpia, defensor severo e incorruptible de la ley y, al mismo tiempo, "corrupto beato atormentado de la concupiscencia" [Nota 54]. Aquí únicamente tenemos la más brutal concupiscencia insatisfecha y la venganza vil en nombre, no ya de una ley, sino de un moralismo casi burgués.

Mientras en las dos primeras partes la fuerza de la poesía y de la palabra sirve para retomar lo que se había apagado, haciendo revivir los valores colectivos de la fe y del amor, este mismo empeño aparece lleno de dificultades en el preciso momento en que el poeta civil lo asume al final de la ópera. Su soledad y su aislamiento se marcan escénica y musicalmente. El cuadro final no se cierra como la primera parte con los largos concertados en los cuales todos los personajes, junto con el Coro, en sus varios órdenes, anuncian, con la partida del Cruzado, el restablecimiento del orden ético en una sociedad cohesionada en sus varios estratos, la nobleza, el pueblo, las mujeres, los muchachos, el clero, oradores, laboratores, bellatores según la tríada duméziliana.

Porque lo que turba al individuo moderno, lo que lo hace mezquino es una ley de la fuerza que no se deja herir por ningún mensaje externo. Europa construye su propia identidad cazando y destruyendo lo que considera extraño a sus propios valores: éste es el significado de la caza de los Moros en el tercer cuadro. Pero, obrando así, caza también al extraño dentro de sí que hacía posible agitar las conciencias, practicar la duda. Tan sólo en el tercer cuadro del tríptico está totalmente ausente la cifra cómica, aquella risa liberadora tan bien representada en las primeras dos partes por el papel de la mezzosoprano (el Enano, Tescheretta).

Queremos, pues, concluir citando la romanza del Enano que, en la primera parte, se desarrolla en paralelo con la llegada, fuera de la escena, del Peregrino-bardo, evento este último central en el desarrollo de la ópera y de la máxima solemnidad. La romanza del Enano se encuentra al lado de esta historia de profundo significado ético y religioso, una pequeña y preciosa mise en abîme burlesca del objetivo principal de la obra, el que persigue la poesía, la palabra del poeta, como tema de fondo e ideología que sustenta la entera trilogía. En esta escena extraordinaria, el gusto popular por la poesía cómica, carnavalesca, incluso un poco obscena, de una sana obscenidad de la palabra, no teme servir de marco a la poesía de la fe, al tiempo que proclama la reducción del hombre a palabra y se enfrenta al reto de su miniaturización sobre la escena de la modernidad:

Voci: Evviva il nano!... Attenti!... attenti!...

Il Nano: Eppur per poco vittima / non fui della bugia / che per sesso ha la gonna / e per destino è donna.

Le Dame: Nano maligno! ...

I Cavalieri: Udiam! Coraggio il nano!

Il Nano: Un giorno (udite storia!) / d'una pulzella al vischio / che fò?...Mentre essa prega / salgo tra piega e piega, / avanzo, passo, ed agile / pel foro d'un bottone / penetro nel corsetto / e là discreto aspetto! Le Dame: Pulce beffarda!

I cavalieri: Nano intraprendente!

Il Nano: Quand'ecco, a un tratto, soffoco / ad una violenta / forte, balda, pressione /che tronca

l'orazione.

Le Dame: Nano indiscreto!...

Il Cavaliere: Strana situazione!

Il Nano: Paggio o scudiero abbraccia / la pulzella piissima / e con tanto.... Fervore / che ancora n'ho dolzore! / Or, se per buon esempio / nano non fossi stato / non morivo stacciato / fra una prece ed un peccato?) I Cavalieri [ridendo]: Or la morale!

Le Dame [con grida di protesta]: Morale immorale!

Il Nano: Fuori si contendevano / frattanto a lancia ed azza / della pulzella fieri / il cor due cavalieri!

De nuevo resulta verdaderamente difícil establecer cuándo termina la experiencia de lo moderno, cuándo se anuncia por primera vez la aventura de lo posmoderno.

Notas

Quisiera dar las gracias al sector musicológico del departamento de Artes y espectáculo de la Universidad Estatal de Milano y, en particular, al prof. Degrada, a los investigadores del

Conservatorio Giuseppe Verdi, a los bibliotecarios de la Fondazione Levi, y al colega prof. Alessandro Scarsella por haberme ayudado en la búsqueda de los materiales. Quisiera expresar un agradecimiento particularmente vivo al maestro Ezio Lazzarini por su indispensable ayuda en la lectura al piano de Medio Evo Latino.

1 Cfr. Gustavo Otero, 'La gatta bianca: nace la ópera argentina' en Mundoclasico.com. (11.02.2002)

2 Como O primo de California de Demetrio Rivero (Buenos Aires 1822 - Río de Janeiro 1889), representada el 12 de Abril de 1854. Esta ópera, obra de un autor que, pese a haber nacido en Argentina, vivía en Brasil, no fue nunca considerada producto del milieu argentino. Del mismo modo, ninguna prioridad se ha concedido nunca a otras dos óperas representadas en aquel mismo año 1854, la Aurelia de Inocente Bernardino Cárcano, puesta en escena en el Colegio de Monserrat de Córdoba (y cantada por los alumnos del Instituto), y El 14 de julio de Prosper Fleuriet (pese a que hacía referencia a un episodio de las guerras civiles); por último, Wenceslao Fumi en 1862 llevó a la escena La Indígena inspirada en una novela muy de moda, la Atala de Chateaubriand (cfr. Otero, art.cit.).

3 Annibale Cetrangolo, "I paesi latino-americani nell'età moderna e contemporanea", en Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale, dirigida por Alberto Basso, Volumen III: L'opera negli altri paesi europei nelle Americhe e in Australia, Torino: UTET, 1996.

4 Carlo Collodi, La gatta bianca (1875), Milán, ed. Paoline 1988; el relato de Collodi se inspira en una fábula de Aulnoy (1698), cabeza de las numerosas féeries y de los ballets.

6 Roma, Laterza, 1999 (Narrativa per la scuola). Este relato se inspira, más bien, en Scribe.

7 Il Teatro Illustrato, a. VII, n. 80, pp. 114 s. e 120.

8 Usamos el término en la acepción propuesta por Gianni Vattimo, La fine della modernità, Milán, Garzanti, 1998 (segunda edición), sobre todo allí donde esta noción heideggeriana presenta las etapas de la des-realización del mundo de la edad post-metafísica y la tendencia a vivir la des-realización en términos de re-apropiación. La verdad se propone, ya desde el final del siglo XIX, no como objeto que se conquista y que se trasmite, sino como horizonte y fondo dentro del cual, discretamente, nos movemos. Se acepta el sentido de la historia en la medida en que ésta no tiene ya una perentoriedad ni metafísica ni teológica, y todo se mueve desde la rigidez de lo imaginario a la movilidad de lo simbólico. También para Sartre el sentido de la historia debe "disolverse en los hombres concretos que, juntos, la construyen", pero ya en Nietzsche esta disolución era entendida en sentido mucho más literal, como una llamada a la despedida.

9 La Tribuna di Buenos Aires del 13 de Enero de 1877 habla del éxito obtenido por un rondó cantado por el mezzosoprano y por un andantino del tenor, cfr. Otero, art.cit.

10 Gilberto Lonardi, Il fiore dell' addio, Boloña: Il Mulino, 2003.'

11 Florencia: Sansoni, 2000.

11 Cfr. Paolo Pinamonti, "Krise", "Crisis", "Crisi": di alcune declinazioni dell'idea di "crisi dell'opera" nella letteratura novecentesca, en Le parole della musica II. Studi sul lessico della letteratura critica del teatro musicale in onore di Gianfranco Folena, Florencia, Leo S. Olschki, 1995, pp. 255-273.

12 La biblioteca del departamento de Musicología de la Università Statale de Milán parece ser en Italia la única colección pública italiana que posee una copia.

13 Héctor Panizza, Medio siglo de vida musical (Ensayo autobiográfico), Buenos Aires: Ricordi Americana, 1952.

14 Véase la conmovida evocación de los años milaneses y de los ideales comunes en Héctor Panizza, "Arturo Toscanini, una evocación en su centenario", Polifonia, vol 22, 1967, pp. 1214, 20.

15 Giovanni Grazioso Panizza fue autor de la ópera Clara. 16 Cfr. Panizza, Medio siglo, cit., p.125-26 e ibidem, p. 139, el autógrafo de la carta de R. Strauss del 17.7.32, después de "la

magnifique Elektra de Milan", en la cual pide que, en el caso de que el Teatro Colón decida representar su ópera, sea Panizza el que la dirija.

17 Cfr. la carta que el compositor envió a Panizza el 29 de Enero de 1906 (Carteggi pucciniani, a cargo de Eugenio Gara, Milán, Ricordi, 1958, n. 463, p.317; esta colección se cita, de ahora en adelante, con la sigla CP) después de la ejecución en el San Carlo de Nápoles (con Maria Farnetti) pero, sobre todo, rara curiosidad, los versos que escribió el 20 de noviembre de 1905 durante la ejecución del III acto de la segunda representación de la ópera en el Politeama genovés: "Già siamo sul finire / della seconda sera / di Butterfly sincera / e il pubblico sta attento, plaudendo non a stento / mi sembra si diverta / restando sempre all'erta. / L'esecuzione è buona / non manca mai una croma, / non mi vien mai la stizza / perché ci abbiám Panizza. / La donna agisce bene, / e canta forte e bene / la messa in scena è bella / ci son lucciole e la stella, / insomma son contento, / davvero non mi pento / d'essere venuto a Genova / e grazie al grande Yeova / io parto lieto e pago / pel mio Torre del Lago" (Panizza, Medio siglo, cit., p.56 s. con reproducción del autógrafo. La intérprete a quien se alude era Salomea Krucenisky).

18 "Sé que en Bruselas en mayo, para la exposición, en la Monnaie habrá también ópera italiana. Y sé también que buscáis un director de orquesta. Yo os aconsejo el maestro Ettore Panizza que dirige en el Covent Garden. Es artista de mérito y de práctica no común" (CP, n.557, p. 374).

19 CP, n.565, p. 378.

20 CP, p. 510.

21 H. Berlioz, Grande Trattato di strumentazione e d'orchestra, transcripción de Héctor Panizza, reedición, Milán: Ricordi 1990.

22 Entre las óperas sinfónicas se recuerdan el Notturmo in si bemolle: per orchestra; Il re e la foresta, poema sinfonico per orchestra, solisti e coro, poema di F. Salvadori; Tema con variazioni del 1916.

23 Como el Quartetto in do minore per 2 violini, viola e violoncello, la Rêverie, per violino e pianoforte, la Sonata in la minore, per violino e pianoforte. Todas las obras de Panizza eran publicadas por Suvini y Zerboni, o bien, por Ricordi Americana.

24 Las nueve romanzas a partir de versos de Paul Verlaine fueron escritas durante la primera estancia milanesa. Panizza recuerda que fueron los hermanos David y Guido Campari los que suscitaron en él la pasión por la literatura francesa y, sobre todo, por la poesía de Verlaine (Panizza, Medio siglo, cit., p. 27).

25 Il fidanzato del mare, Novella lirica di R. Carugati, musicata da Héctor Panizza (Scuola del Prof. Cav. Vincenzo Ferron) [Cuento lírico de R. Carugati, con música de Héctor Panizza (Escuela del Prof. Cav. Vincenzo Ferron)], Milán: Officine G. Ricordi & C. s.d., p.

26 Uno de los últimos CD de José Cura se titula Aurora y se abre con la famosa "Canción a la Bandera".

27 Panizza, Medio siglo, cit., pp. 158-161.

28 Mario Morini, Luigi Illica, con una página del Diario musicale de Gianandrea Gavazzeni, Piacenza: Ente provinciale per il turismo di Piacenza, 1961.

29 Ibidem, pp. 5-6.

30 Luigi Baldacci, Libretti d'opera e altri saggi, Florencia, Vallecchi, 1974, p. 231 s., es el primero que afronta el problema superando definiciones tradicionalmente todavía en voga al inicio de los años setenta, como la adoptada por Bragaglia. (Leonardo Bragaglia, Storia del libretto, nel teatro in musica come testo o pretesto drammatico, Roma: Trevi editore, 1970).

31 Fabrizio Della Seta, "Il librettista", en Storia dell'opera italiana, a cargo de Lorenzo Bianconi y Giorgio Pestelli, Parte II. I sistema, vol. 4. Il sistema productivo, Turín, EDT Musica; Folco Portinari, Pari Siamo! Io la lingua egli ha il pugnale. Storia del melodramma ottocentesco attraverso i suoi libretti, Turín: EDT Musica, 1981.

- 32 Giovanna Gronda, "Il libretto d'opera fra letteratura e teatro", en Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento, Milán: Mondadori, 1997, pp. IX-LIV; Paolo Fabbri, "La musica è sorella di quella poesia che vuole assorellarsi seco", ibidem, pp. LV-LXXX.
- 33 Rein Zondergeld, "Ornament und Emphase: Illica, d'Annunzio und der Symbolismus", en J.M. Fischer (Hrsg.), Oper und Operntext, Heidelberg: Winter, 1985.
- 34 Jürgen Maehder, "Szenische Imagination und Stoffwahl in der italienischen Oper des Fin de siècle", in Jürgen Maehder u. Jürg Stenzl (Hrsg.), Zwischen Opera buffa und melodramma: italienische Oper im 18. und 19. Jahrhundert, Frankfurt a.M., Berlin, Bern, New York, Paris, Wien: Lang, 1994, 187-248.
- 35 Luca Zoppelli, "The twilight of the true gods: Cristoforo Colombo, I Medici and the construction of Italian history", Cambridge Opera Journal, 8, 3, 1996, 251-269.
- 36 Virgilio Bernardoni, "Il femminile secondo Illica: osservazioni in margine ai libretti per Mascagni", in Studi Musicali, vol. 23, 1994, 203-229.
- 37 Op. cit. Se trataba de una cantata para el ensayo final del Conservatorio. Romeo Carugati participó con frecuencia en estas iniciativas; suyos son otros "cuentos de hadas" o "leyendas" musicales ejecutados en los ensayos del R. Conservatorio de Milán, como La Bella Durmiente, con música de Giovanni Cipolla, ejecutada el 18 de Julio de 1889. Ponen de manifiesto el interés de los Scapigliati por mucha literatura de los orígenes y del folclore recuperada por las nuevas ciencias filológicas, la medievalística y las tradiciones populares. El que mejor realizará después este intento será Giacosa en sus dramas medievales y en sus Novelle e paesi valdostani (1886) y Castelli valdostani (1898); Cfr. Pasquale Corsi, "Il Medioevo a teatro con Giuseppe Giacosa" Quaderni medievali 38 (dic. 1994).
- 38 Il fidanzato del mare, op. cit., p. 7 s.
- 39 Ibidem, pp. 9.
- 40 Desde Le Villi de Puccini a Rusalka de Dvorák, por citar sólo dos ejemplos.
- 41 La Vénus d'Ille (1837), en Prosper Mérimée, Romans et nouvelles, París: Éditions Garnier, 1967, pp. 87-118.
- 42 Para las fuentes legendarias y folclóricas de la invitación al muerto, remito a los cuentos tomados de P. Sébillot, L. Petzoldt y R. Menéndez Pidal y comentados por Jean Rousset en Le mythe de Don Juan, París: A. Colin, 1978, pp. 107-116.
- 43 Cfr. Il fidanzato del mare, p.14 la conclusión de la voz narrativa: "La tempesta è cessata: ride il sole / E la natura brilla a nuova luce. / Stesa sulla riva cogli occhi sbarrati, / In una visione orrida e tetra / Maria singhiozza interrogando il mare/ Perché gli renda almen la spoglia amata".
- 44 Tzvetan Todorov, Introduction à la littérature fantastique, París, Seuil 1970; L. Vax, L'art et la littérature fantastique, París, PUF 1960; Roger Caillois, Au cœur du fantastique, París, Gallimard 1965; Irène Bessière, Le Récit fantastique: la poétique de l'incertain, París, Larousse, 1974.
- 45 Andrea Chénier, dramma di ambiente storico in quattro quadri di Luigi Illica - musica di Umberto Giordano (drama de ambiente histórico en cuatro cuadros de Luigi Illica - música de Umberto Giordano), Milán: Casa Musicale Sonzogno, 1896, pp. 69 s.
- 46 Aurora: "Fin da quando m'ebbi/ per nome al fonte il nome di "Aurora"/ fu fissa la mia sorte! Ed il tuo voto/ ha la Madonna sciolto col mio nome! / Vedetela! È l'Aurora! Iddio la scrive/ in ciel col Sole e in terra col mio sangue. / Tutte le Aurore ò intorno a me: Aurora/ è pur la morte! "Ora amo eternamente." / Di ciel è Aurora! Ed è Aurora di Patria" (Aurora, racconto drammatico in quattro capitoli di Héctor Quesada e Luigi Illica musicato da Héctor Panizza, [relato dramático en cuatro capítulos de Héctor Quesada y Luigi Illica con música de Héctor Panizza] Milán: Edizione G. Ricordi & C., 1908, p.65).
- 47 Cfr. carta de Illica a Giulio Ricordi, Milán, Enero, 1983, CP n. 80, p. 78.
- 48 Las cartas de Giacosa a Giulio Ricordi expresan casi siempre un descontento a veces, incluso, justificado (cfr. las de Enero 1904, CP, nn. 336-37, pp. 250 s.); todas revelan la

preocupación del poeta por sus verso, raramente consideran el hecho musical como prioritario. Todas las cartas de Illica tanto a Puccini como a su editor expresan, en cambio, una constante preocupación por la música y la realización teatral de la ópera. Incluso las cartas más "borrascosas", porque ése era el carácter del gran libretista. Recordemos las afirmaciones de la carta dirigida a Giulio Ricordi desde Castell'Arquato en Octubre de 1907 (CP n. 528, p. 357-9): "Así que sigo siendo de la misma opinión: ¡la forma de un libreto la hace la música, sólo la música y nada más que la música! ¡Ella sola, Puccini, es la forma! Un libreto no es sino la huella.

Y dice bien Méry cuando sentencia: "Los versos en las obras en música están hechos sólo para comodidad de los sordos". Por ello, yo en el libreto seguiré dando valor únicamente al modo de trazar los caracteres y al corte de las escenas y a la verosimilitud del diálogo, en su naturaleza, de las pasiones y de las situaciones. [...]

El verso en el libreto no es sino una costumbre difusa, una moda que ha pasado al repertorio como la de llamar "poetas" a los que escriben libretos. Lo que en el libreto tiene verdadero valor es la palabra. ¡Que las palabras se correspondan con la verdad del momento (la situación) y de la pasión (el personaje)! Eso es todo, el resto es blague. Hoy, en cambio, el decadentismo y el dannunzianismo, corrompiendo la simplicidad y la naturaleza del lenguaje, amenazan (en teatro) la verdad y la lógica (que son los dos ángeles custodios que se te ponen al lado cuando escribes música) sobre todo en el momento en que el dannunzianismo y el decadentismo desnaturalizan la palabra, intentando imponer su rienda en el escenario. [...]

Se quiera o no, Giacosa a mi colaboración llevaba la así llamada "tregua de Dios" entre el habitual coro que graznaba en contra de mí - porque Giacosa era uno de ellos - y yo. Y esto no se lo he escondido nunca a Puccini. Ahora Giacosa ya no está, y no se puede fabricar uno".

49 Cfr. Panizza, los tres apéndices a las tres Partes del Trattato de H. Berlioz .

50 Medio Evo Latino, Trilogia di Luigi Illica. Musica di Ettore Panizza, Milán: Edizioni Ricordi, 1900, p. 3s.

51 Cfr. Pasquale Corsi, art.cit.

52 Baldacci, op.cit., p. 231.

53 Panizza, Medio Evo Latino, cit, p.73

54 Claudio Casini, "Introduzione a Puccini", in Il melodramma italiano dell'Ottocento, Studi e ricerche per Massimo Mila, Turín: Einaudi, 1977, p. 517.26.09.2003