

La genesi dell'opera

Johannes Streicher*

Nata tra l'autunno 1874 (il libretto) e il 1876 (la musica: tra gennaio 1875 e febbraio 1876), *La Gioconda* si colloca in un punto di confluenza di tendenze diverse. Venne rappresentata per la prima volta l'8 aprile 1876 al Teatro alla Scala, a pochi mesi dalla prima assoluta dell'*Anello del Nibelungo* di Wagner. Lo sguardo degli autori, Arrigo Boito *alias* Tobia Gorrio (1842-1918) e Amilcare Ponchielli (1834-1886), era rivolto alla spettacolarità da *grand opéra* e al melodismo del melodramma tradizionale. Folco Portinari ha parlato di “un vuoto ideologico e drammaturgico” in cui il libretto si ridurrebbe a “pretesto per romanze, feste e danze”. Si sfiorerà anche il *Grand Guignol*, ma è innegabile che ci siano spunti che rimandano a qualcosa di stilisticamente indipendente, anche se spesso vituperato, quale il verismo: per esempio la frase dell'orchestra alla lettera G (I Tempo) alla chiusa del Finale terzo, che probabilmente nessuno dei contemporanei di Ponchielli avrebbe scritto in quella maniera “mascagnana”, oltre a “qualche stimolo scapigliato e bei colori *liberty*: come nella scena prima dell'Atto terzo, col monologo teterrimo di Alvisè Badoèro, il concitato duetto con Laura e l'esibizione della bara” (Aldo Nicastro). Il sacrificio di Gioconda viene accettato dagli amanti senza colpo ferire: “Alla prospettiva tragica si sostituisce la prospettiva cinica. L'uomo dannunziano è già nato e non ha avuto bisogno che Nietzsche abbia fatto la parte della mamma” (Luigi Baldacci).

Nietzsche, D'Annunzio e Hofmannsthal costituiscono il triumvirato veneziano a cui *La Gioconda* inequivocabilmente rimanda. Barnaba, il cattivo assoluto, già da Portinari è stato identificato quale superuomo. “Là il Doge, un vecchio scheletro / coll'acidaro in testa; / sovr'esso, il Gran Consiglio, / la Signoria funesta; / sopra la Signoria, / più possente di tutti, un re; la spia” (*La Gioconda*, I, 8). E dove, se non a Venezia, poteva essere ambientata l'azione funesta che egli scatena? “La vedi, la città, laggiù distesa? / Avvolta nei vapori e nel tramonto / d'oro, in un roseo giallo e un chiaro grigio, / ai suoi piedi l'azzurro di ombre cupe, / seducente beltà, tersa purezza? / Ma in quei vapori covano sospetti, / s'annidan la bruttura e la bassezza, con le bestie ci vivono i perversi”, fa osservare Hugo von Hofmannsthal al suo Desiderio, allievo di quel Tiziano veneziano che riassume l'ideale di bellezza rinascimentale, isola felice per un mondo in perdizione. *La morte di Tiziano* è un frammento drammatico scritto da Hofmannsthal nel 1892, rappresentato a Monaco di Baviera quale commemorazione funebre per Arnold Böcklin. Hofmannsthal era affascinato da Venezia e vi ha ambientato molte sue opere, ricorrendo, oltre che all'epoca rinascimentale, al Settecento a lui congeniale. Nel *bric-à-brac* stilistico di Ponchielli il riferimento al Settecento (il “Moderato assai a guisa di Minuetto”, in 4/4 (*sic!*), dell'ingresso dei cavalieri nell'Atto terzo) suona invece un po' curioso. L'epoca della *Gioconda* è un generico “secolo XVII”, si suppone il primo Seicento, propaggine degli splendori della Venezia rinascimentale, se il modello, *Angelo, tyran de Padoue* (1835) di Victor Hugo, si svolgeva nel 1549. Il libretto secondo Gino Damerini “aveva i suoi predecessori più illustri nella tradizione romantica che contava al suo passivo (*sic!*) l'*Otello* di Rossini, il *Marin Faliero* di Donizetti esaltato da Mazzini, *I due Foscari* di Verdi: per citare gli esempi più famosi. Il che non toglie che quando *La Gioconda* compare a Venezia per il giudizio in appello, in edizione tosto riveduta e modificata dall'autore nell'anno stesso in cui era stata acclamata alla Scala, i fedeli del passato della Serenissima si adontassero, pigliandosela con Boito per il clima addensato intorno alla “signoria

funesta”, alle sue spie, ai misfatti degli Inquisitori. Ma neppure i veneziani possono confutare quanto nel 1907 aveva acutamente osservato Georg Simmel:

Venezia è artificio. Qui, dove tutte le cose più luminose e chiare, più leggere e libere servono un oscuro, potente, irreversibile impulso verso l'apparenza, la facciata – qui la decadenza ha risparmiato soltanto l'immagine di una scena senz'anima, dell'ingannevole bellezza della maschera. Tutti gli uomini a Venezia vivono come sulla scena; è questo il suo elemento tragico. [...] Il fatto che essa sia stata e rimanga la classica città dell'avventura è solo l'espressione sensibile del più profondo destino di tutta la sua immagine: non poter essere patria per la nostra anima, ma avventura soltanto.

Il classico sfondo per l'intrigo, dunque, anche nel rinascimento, “nell'epoca dei paggi e dei pugnali” (Lea Ritter Santini). Nella *Gioconda* il comportamento di “Barnaba, il vero protagonista” andrà interpretato appunto alla luce d'“un gusto per l'intrigo torbido e spietato, quasi d'ascendenza gotico-inglese” (Portinari). Anche nella *Morte di Tiziano* ricorre un paggio che contempla il “ritratto dell'Infante” che “è morto presto... [...] snudo il pugnale e guardo sorridendo cupamente, poiché così è dipinto: con un triste sorriso ed un pugnale”. Come non pensare ai pugnali maneggiati da Gioconda (già nell'Atto secondo, oltre che naturalmente nel momento del suicidio) e da Enzo (nell'Atto quarto), spia della natura da “masochista rinunciataria” (Baldacci) di Gioconda (“Oh gioia! M'uccide!”), nonché quello citato da Alvise (nell'Atto terzo). La parola ricorre ben sette volte nel libretto, a tacere di un “traffito” in bocca della Cieca.

Venezia, dove tutto è apparenza, tutto teatro e tutto spettacolo, vive per e nelle sue maschere, immancabile ingrediente di qualunque opera colà ambientata che si rispetti. Le maschere sono anche un richiamo al teatro, a quella sfera a cui apparteneva Tisbe, la protagonista di *Angelo, tyran de Padoue*. Mutata da Boito in una cantante, fa parte comunque di una “categoria a rischio” costituita da attrici, artisti in genere, prostitute (gli attori notoriamente un tempo avevano un rango infimo nella scala sociale). Come dicevamo in apertura, nella *Gioconda* confluiscono tendenze diverse: qui si aggiunge quella della tradizione della *courtisane vertueuse* o *rachetée*, la cortigiana redenta attraverso un amore puro, disinteressato, un sacrificio. L'esempio più famoso è naturalmente quello della *Dame aux camélias* (1848) di Alexandre Dumas fils e poi di Verdi, ovvero *La traviata* (1853), ma nemmeno questo filone pare abbia potuto fare a meno dello sfondo di Venezia, visto che a esso si riferisce, tra molti altri, *Le bal de Venise* di François-Thomas-Marie de Baculard d'Arnaud (1751). Lo stesso Ponchielli, un decennio dopo *La Gioconda*, sarebbe tornato a essa (e a Hugo!) con la sua ultima opera *Marion Delorme* (1885).

* Johannes Streicher (1966) è docente di Storia della musica al Conservatorio “Claudio Monteverdi” di Bolzano. Si è occupato di Fanny Mendelssohn-Hensel, Verdi, Boito, Leoncavallo, Mascagni, Wolf-Ferrari e di libretti d'opera (Illica, Hofmannsthal, la ricezione musicale di Dante, Goldoni e Schiller). Ha curato i volumi *Ultimi splendori. Cilea, Giordano, Alfano* (Istituto nazionale per lo sviluppo musicale nel Mezzogiorno, Roma 1999) e *Scapigliatura & fin de siècle. Libretti d'opera italiani dall'Unità al primo Novecento. Scritti per Mario Morini* (Roma 2007). Critico musicale, ha collaborato con “Piano Time”, la “Rivista Italiana di Musicologia”, il “Corriere dell'Alto Adige” (distribuito con il “Corriere della Sera”), “Classic Voice”, “il giornale della musica” e la “Österreichische Musikzeitschrift”. Dal 2006 cura i programmi di sala dell'Orchestra Haydn di Bolzano e Trento.