

Ioana Mia IUGA
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

**Reverberațiile *commediei del' arte*
în opera veristă italiană –
*Gianni Schicchi***

Abstract: (*The Reverberations of Commedia dell' Arte in The Italian Veristic Opera – Gianni Schicchi by G. Puccini*) Inspired by Dante's *Divina Commedia*, Puccini's opera *Gianni Schicchi* is a real *dramma giocoso* presenting a range of emotions dominated – da capo al fine – by the satirizing spirit of the ever young *commedia dell' arte*. *Gianni Schicchi* completes Puccini's Triptych, bringing in the musical ambiance dissonant harmonies, familiar with Puccini's style combined with lyrical passages which represent reminiscences of a Rossinian *bel canto* style. Within its pages one can find a genuine waste of inventiveness and imagination. Having an extremely fast movement pulsation, its structures have a simple melodic compared with the other two works in the Triptych. (*Il Tabaro and Suor Angelica*). As far as the scenic exposure is concerned, one can undoubtedly notice the gene of the famous *commedia dell' arte* due to the extremely refreshing atmosphere and robust humour that is established from the very beginning of the opera. What Puccini manages to create brilliantly is the marriage between the theatrical elements taken from the *commedia dell' arte* and the music specific to the 20th century. The juxtaposition of the comic with the solemn is the dominant note of the entire work. Puccini succeeds in creating a new profile of the *giocoso drama* drafted on the musical architecture of the comic work of the 20th century.

Keywords: *Commedia dell' arte, comic opera, libretto, music score, veristic*

Rezumat: Inspirată din *Divina Comedie* a lui Dante, opera *Gianni Schicchi* a lui G. Puccini este o veritabilă *dramma giocoso* care prezintă o paletă emoțională dominată – da capo al fine – de spiritul satirizant izvorât din mereu tânăra *commedia dell' arte*. *Gianni Schicchi* completează tripticul puccinian aducând în ambientul muzical scenic armonii disonante, familiare stilului târziu puccinian combinat cu pasaje lirice care se constituie ca reminescente a unui stil de *bel canto* rossinian, iar în paginile sale găsim o adevărată risipă de inventivitate și imaginație. Având o pulsație de mișcare extrem de rapidă, structurile sale au o melodică simplă în comparație cu celelalte două lucrări ale tripticului (*Il Tabaro și Suor Angelica*). În ceea ce privește expunerea scenică se observă neîndoios gena celebrei *commedia dell' arte* datorită atmosferei extrem de stenică și a umorului robust care se instalează încă de la debutul operii. Ceea ce realizează magistral Puccini este mariajul dintre elementele teatrale izvorâte din *commedia dell' arte* și muzica specifică secolului XX. Juxtapunerea comicului cu solemnul reprezintă nota dominantă a întregii opere. Puccini reușește performanța de a crea un nou profil al *dramei giocoso* proiectat pe arhitectura muzicală a operii comice a secolului XX.

Cuvinte-cheie: *Commedia dell' arte, opera comică, libret, partitură, stil verist*

O *dramma giocoso* în stil verist – opera *Gianni Schicchi* de G. Puccini

Operă comică într-un act pe un libret de Giovacchino Forzano, compusă între anii 1917-1918 de Giacomo Puccini. Libretul se bazează pe un moment epic menționat în *Divina comedie* a lui Dante. Opera reprezintă partea a III-a și implicit finalul unui triptic format din 3 opere într-un act cu teme contrastante ce au fost proiectate ca să fie reprezentate în această formulă de triadă lirică. Totuși de-a lungul timpului, *Gianni Schicchi* a fost prezentată în tandem cu una sau două din operele

tripticului, iar în ultimul timp o întâlnim din ce în ce mai des pusă în scenă ca piesă de sine stătătoare sau în combinație cu opere scurte aparținând altor compozitori.

Proiectul de a prezenta un set de opere într-un act, într-o singură seară a fost menținut de Puccini mult timp în arealul preocupărilor sale componistice. Pus în fața unei situații de lipsă de subiecte și o opoziție fermă a editorului său față de această idee, el a fost obligat să pună proiectul deoparte.

Totuși, în 1916 el termină tragedia lirică într-un act *Il Tabarro (Mantaua)* și după parcurgerea mai multor opțiuni tematice el se oprește la unul solemn, religios care să fie redat muzical numai de voci feminine și astfel se naște viitoarea operă *Suor Angelica (Sora Angelica)*. *Gianni Schicchi* vine cu o complet altă paletă emoțională dominată – da capo al fine – de spiritul satirizant izvorât din mereu tânăra *commedia dell'arte*.

Gianni Schicchi completează tripticul aducând în ambientul muzical scenic armonii disonante, familiare stilului târziu puccinian combinat cu pasaje lirice care se constituie ca reminescente a unui stil de *bel canto* rossinian, iar în paginile sale găsim o adevărată risipă de inventivitate și imaginație. După premiera tripticului pe scena Operei Metropolitan din New York, în decembrie 1918, *Gianni Schicchi* devine imediat o operă șlagăr, timp în care celelalte două opere sunt primite cu reticență. Varianta new-yorkeză a fost foarte curând repetată pe scenele operelor din Roma și Londra și datorită rațiunilor de ordin comercial au fost abandonate elementele care au avut mai puțin succes, celelalte două opere.

Cu toate că din motive artistice Puccini s-a opus reprezentării separate a celor trei opere ale tripticului său, totuși, în 1920 el este nevoit să-și dea consimțământul pentru prezentarea lor separată. *Gianni Schicchi* a fost fără îndoială cea mai frecvent reprezentată parte a tripticului fiind catalogată drept una din operele cu cele mai multe variante audio.

Cum s-a născut *Gianni Schicchi*

Personajul *Gianni Schicchi* este întâlnit în *Infernul* lui Dante, cântul XXX. În acest cânt, Dante vizitează cercul proprietarilor și vede un om care este atacat sălbatic de un altul. Dante îl numește pe atacator Schicchi și îl prezintă ca fiind damnat sau deferit iadului pentru că a falsificat testamentul lui Buoso Donati.

Intriga acestei opere derivă dintr-o ediție revizuită a *Divinei Comedii* din 1866 realizată de filologul italian Pietro Fanfani care conține un apendice cu comentarii la opera lui Dante, aparținând unui anonim florentin din secolul XIV. Conform acestei versiuni, Buoso dorește să întocmească un testament dar este amânat în realizarea lui de fiul său Simone. Înainte de a fi prea târziu, lui Simone fiindu-i teamă că Buoso datorită bolii sale să nu fi făcut un testament nefavorabil lui, îl cheamă pe Schicchi să-i ceară sfatul. Acesta îi sugerează să fie de acord ca el să îl întruchieze pe Buoso, să-l înlocuiască în demersul său de a redacta un nou testament.

Simone promite lui Schicchi că va fi generos recompensat pentru acest lucru. Dar Schicchi nu are nici o șansă, lăsând să plece o sumă considerabilă și face precizarea ca moștenirea lăsată lui Simone să fie condiționată de distribuirea ei în 15 zile, altfel totul va fi transformat într-o donație caritabilă.

Atât Schicchi, cât și Buoso Donati sunt personaje istorice. Atât versurile lui Dante, cât și opera pucciniană se bazează pe o întâmplare care a avut loc în Florența secolului XIII (1299). Dante a avut foarte multe motive să-l trateze cu duritate pe Schicchi, prin profilul pe care i l-a creionat. Soția lui Dante provine din familia Donati, iar poetul însuși este un descendent al unei familii florentine. Îi disprețuiește pe membrii clasei țărănești din care face parte și Gianni Schicchi. De altfel, prejudecățile lui Dante cu privire la diferența dintre clasele sociale este prezentă în mai multe episoade din *Infernul*. De pildă, în unul dintre acestea trei nobile florentine, care au decedat și au coborât în *Infern*, îi cer lui Dante să le transmită vești despre orașul lor natal. Dezgustat, Dante le răspunde că acel oraș este dominat de „Nouveau riche” (clasa parvenită).

Conform celor relatate de Burton Fisher, Puccini și Forzano au „împrumutat” mai mult decât generos din tradiția *commediei dell’arte* în *Gianni Schicchi*. Astfel, Schicchi însuși ne amintește de pișicherul *Harlequin*, în timp ce fiica lui, Lauretta, a cărei poveste de dragoste este cât pe ce să fie distrusă de rudele lui Buoso, aduce în mod indubitabil cu *Columbina*. Simone, în schimb, se trage din celebrul *Pantalone*, în timp ce Betto, înfățișat sărac lipit pământului, aduce cu amuzantul valet *Zainy*. Doctorul Spinelloccio amintește de clasicul doctor din *commedia dell’arte* și de *Balauzone* din cauza originilor sale bologneze. Negustorul Buoso Donati, a cărui moarte subită le sperie pe rudele sale, îl reprezintă pe căpitanul său (*il capitano*). Toate sunt, vedem, personaje preluate din *commedia dell’arte*.

Detalii privind istoricul operei

După anii 1890, ideea de operă într-un act a câștigat în popularitate în Italia, în special după succesul repurtat de *Cavaleria rustică* a lui P. Masagni la concursul sponsorizat de editorul Eduardo Sonzogno.

După terminarea în noiembrie 1899 a operei *Tosca*, Puccini era în căutarea unui nou proiect. Printre subiectele pe care le avea la îndemână erau și trei piese de Alphonse Daudet, pe care se gândea să le transpună într-o trilogie de opere într-un act.

După premiera operei *Madamma Butterfly*, în 1904, el încă avea dificultăți în găsirea unui nou subiect; stăruia încă asupra compunerii a trei opere scurte care să fie reprezentate în aceeași seară sub forma unui ciclu liric. A găsit însă o fermă rezistență din partea editorului său, Giulio Ricordi, care găsea acest proiect extrem de costisitor din punctul de vedere al distribuției și producției artistice efective. Între timp, compozitorul mai avea în plan o altă lucrare la a cărui text se gândea libretistul Giuseppe Giacosa, inspirat de personalitatea reginei Marie Antoinette. Din păcate, acest proiect a fost întrerupt de gravele probleme de sănătate ale libretistului. Compozitorul îi scrie acestuia în 1905: „Ne vom întoarce la proiectul nostru? Dacă aș găsi trei lucrări într-un act, mi-ar conveni și atunci aș renunța la proiectul Marie Antoinette.” (Phillips-Matz 2002, 148).

Giacosa moare în septembrie 1906. În martie 1907 Puccini îi scrie lui Carlo Clausetti, reprezentantul editurii Ricordi la Napoli, propunându-i trei opere într-un act bazate pe scene inspirate de povestirile lui Maxim Gorki. Însă din nou abandonează această idee și începe să se ocupe cu entuziasm de o altă lucrare, care va fi o nouă operă de succes: *La fanciulla dell West* (Phillips-Matz 2002, 163-165).

Totuși el nu renunță la ideea de ciclu liric (Phillips-Matz 2002, 176). Deja are definitivat conceptul la două opere contrastante, una tragică și cealaltă comică, dar curând adaugă o a treia cu caracter mistico-religios. Prima operă într-un act va fi terminată în noiembrie 1916 și se va intitula *Il tabarro (Mantaua)* (Budden 2002, 372). Lipsindu-i celelalte două piese, inițial compozitorul s-a gândit să combine această operă cu alta, deja existentă din perioada timpurie de creație – *Le Villi* – sau cu alte două opere într-un act care să completeze ciclul liric (Budden 2002, 373-375).

În sfârșit, libretistul Gioacchino Forzano îi propune lui Puccini două lucrări ce mai târziu vor deveni în varianta muzicală a marelui compozitor binecunoscutele opere într-un act *Suor Angelica* și *Gianni Schicchi*.

Pentru Puccini propunerea de a scrie o operă comică era temerară, deoarece această dimensiune a personalității sale creatoare nu a fost suficient exersată, având numai scurte episoade comice în opera *La Boheme*, care de fapt au menirea să contureze tot ideea de dramă, reprezentând doar niște ingrediente contrastante efemere. Până la *Gianni Schicchi* Puccini nu scrisese niciodată o operă comică autentică (Girardi 2000, 365). Forzano îi scrie lui Tito Ricordi, fiul lui Giulio, la 3 martie 1917: „I-am trimis libretul pentru *Suor Angelica* maestrului Puccini acum câteva zile. El s-a autodeclarat foarte satisfăcut de acesta... De asemeni i-am trimis și o schiță a unui subiect inspirat de personajul *Gianni Schicchi*. Cred că știi opinia maestrului despre acesta, care este bogat în posibilitățile de a fi dramatizat muzical, și a cărui natură comică este ieșită din comun.” (Budden 2002, 405).

De fapt, Puccini, la început a fost mai puțin entuziasmat de ideea conceperii unei opere comice ca și de cea a plasării intrigii dramatice în Florența, ca loc de desfășurare, părându-i-se că publicul nu va fi interesat de această temă. Totuși el se apucă de lucru, chiar în momentele în care concepea *Suor Angelica*. Această operă de factură mistico-religioasă a fost terminată în septembrie 1917. După terminarea ei, Puccini își îndreaptă toată atenția asupra conturării personalității polivalente a lui *Gianni Schicchi*, cu toate că în acel an, 1918, își pierde o soră din cauza unei viroze pandemice care îl marchează profund. Prima versiune a acestei opere a fost încheiată la 20 aprilie 1918 (Budden 2002, 375).

După terminarea tripticului, Puccini trebuia să decidă data și locul premierei. În ultimul an al primului război mondial, 1918, călătoriile erau periculoase, iar lui Puccini i se oferise posibilitatea premierei tripticului pe scena operi din Buenos Aires. Maestrul o refuză, însă, nedorind ca premiera acestei opere să aibă loc peste ocean, în absența sa.

Totuși, acceptă oferta operi *Metropolitan* din New York, chiar dacă reprezentarea avea loc în absența sa. Trimite instrucțiuni dirijorului asupra interpretării, indicații care privesc problemele muzical-regizorale ale operelor ce alcătuiesc tripticul (Phillips-Matz 2002, 250). Facem mențiunea că *Gianni Schicchi* este ultima operă concepută intergral de Puccini (Budden 2002, 376).

Istoricul reprezentației cu opera *Gianni Schicchi*

Opera *Gianni Schicchi* a fost pentru prima dată reprezentată pe scena Operei *Metropolitan* – New York în 14 decembrie 1918, avându-l la pupitru pe dirijorul Roberto Moranzoni, ca parte integrantă finală a tripticului (Girardi 2000, 414; Wilson

2007, 178). Cu toate că spectacolul a avut loc cu casa închisă, spre deosebire de *Il Tabaro* și *Suor Angelica*, *Gianni Schicchi* a fost conform ziarului *New York Tribune* o adevărată sărbătoare, fiind primit cu entuziasm zgomotos. În *Evening Sun*, W. J. Henderson a numit-o una dintre cele mai delicioase comedii care au fost vreodată montate pe scena de la Met.

Perla serii a fost fără îndoială, spunea el, aria Laurettei, care în ciuda interdicției de a se bisa, a fost totuși repetată la cererea publicului. Singura cântăreață prezentă în toate cele trei opere a fost Marie Tiffany, care a interpretat una din amante ale operei *Il Tabaro*, o soră mireasă din *Suor Angelica*, și Nella în *Gianni Schicchi*.¹ Tripticul a mai fost programat cu aceeași distribuție pe scena operei din Philadelphia la 17 decembrie 1918, înainte de întoarcerea de la New York, pentru alte cinci reprezentații în stagiunea 1918-1919.

În același timp cu premiera newyorkeză a fost programat pentru repetiții și premieră la *Teatro Constanze* din Roma. Vorbind despre tempo-ul repetițiilor la premiera italiană de la Roma, Puccini aprecia într-o scrisoare către Tito Ricordi că repetițiile avansează cu dificultate, dar că orchestra sună bine, în special în *Gianni Schicchi*. Premiera italiană, care era mult mai importantă decât cea newyorkeză pentru Puccini, a avut loc în 11 ianuarie 1919 la Roma. *Gianni Schicchi* a avut un ecou mult mai favorabil decât celelalte două opere ale tripticului (Phillips-Matz 2002, 253).

Mai mult decât atât, remarcăm dezamăgirea marelui dirijor Arturo Toscanini după premiera italiană a tripticului de la Roma, de altfel dezgustat de verismul din *Il Tabaro*, el părăsește sala după primul tablou. Această atitudine a dirijorului italian a provocat o breșă în relația sa cu Puccini, fapt ce l-a determinat pe compozitor să nu permită „acestui dumnezeu al baghetei” să dirijeze premiera londoneză, deși după doi ani de la producerea incidentului, cei doi sau reconciliat (Budden 2002, 377 – 378; 437). La premiera italiană de la Roma rolul lui Rinuccio a fost interpretat de tenorul canadian Edward Johnson, viitorul director general al operei din Metropolitan.

În 1919 Puccini vizitează Londra pentru a discuta o posibilă premieră a tripticului la Covent Garden. Premiera a avut loc la 18 iunie în prezența regelui George al V-lea și a reginei Mary, care l-a invitat pe compozitor în loja lor pentru a-i adresa felicitări. În condițiile în care Toscanini a fost scos de pe lista opțiunilor dirijorale de către maestru, totuși Puccini a sperat că Sir Thomas Beecham va dirija premiera, dar el a refuzat. În acest context a fost nevoit să-l accepte pe Gaetano Bavagnoli. Și de această dată *Gianni Schicchi* a fost primit cu entuziasm.

Alte premiere timpuri includ și producția germană a tripticului care a avut loc pe scena Operei de Stat din Viena în octombrie 1920. În anii următori premierei, Puccini a făcut modificări semnificative în conținutul operelor tripticului, dar opera *Gianni Schicchi* a suferit cele mai puține revizui. Principala intervenție a fost în cazul arioso-ului lui Rinuccio: „Avete torto...” care a fost transpus într-o tonalitate mai înaltă pentru a pune în evidență strălucirea timbrului vocal de tenor.

După 1920, Puccini a trebuit să facă față unor sistematice presiuni din partea impresarilor, dar și a casei Ricordi să permită dizolvarea tripticului și prezentarea separată a celor trei lucrări.

¹ "Metropolitan Opera Broadcast: Il trittico". Opera News (New York City: Metropolitan Opera Guild) 74 (6). December 2007. Preluat 4 Decembrie 2010.

Inițial, teatrele de operă au vrut să omită din trilogie opera *Suor Angelica* pentru că s-a dovedit a fi cea mai puțin populară dintre cele trei, dar altele au dorit să omită și *Il Tabaro* în egală măsură.

Puccini a părăsit Londra cu convingerea că va câștiga un loc binemeritat în repertoriul operei Covent Garden, dar curând a realizat că directorul acestei instituții muzicale prestigioase, Heanry J. Higgins a înlăturat *Suor Angelica* din conținutul tripticului pe baza convingerii că publicul o respinge și nu a mai pus-o în scenă niciodată. În ciuda protestelor ferme a compozitorului și a prietenului său londonez de o viață, Sybil Seligman, Higgins decide să înlătore apoi și *Il Tabaro* din conținutul tripticului, astfel el programează și pune în scenă opera *Gianni Schicchi* în tandem cu un spectacol al baletului rus. „Aceasta este o adevărată trădare” afirma Puccini, dar în cele din urmă își dă consimțământul pentru această formulă spectaculară.

Deși Puccini a fost partizanul reprezentării tripticului așa cum a fost creat inițial, au fost și alte încercări de dezmembrare ale acestuia, de exemplu cea a operei Metropolitan care nu le-a mai prezentat împreună până în 1975 (Budden 2002, 377-421; Phillips-Matz 2002, 253).

Reprezentări ale lui Gianni Schicchi în secolul XX- XXI

Opera *Gianni Schicchi* s-a întors la Met în 1926 după moartea lui Puccini, desprinsă de celelalte două opere ale tripticului, dar în schimb prezentată în combinație cu celebra operă *Pagliacci* a lui Ruggero Leoncavallo.

Producția din 1926 aparține lui Wilhelm von Wymetal, iar decorurile lui Joseph Novak. În următorii ani, *Gianni Schicchi* rezistă pe scena Metropolitanului în combinație și cu alte lucrări: *Hänsel und Gretel* de E. Humperdinck, cu *L'amore dei tre re* de Italo Montemezzi și chiar într-o formulă incestuoasă cu *La Boheme* de Puccini.

În 1952, viziunea scenică a lui Novak este revizuită de W. Von Wymetal în cadrul unei noi producții care va rămâne valabilă până în 1958. Printre soliștii care s-au remarcat în diferitele distribuții ale acestei opere un loc proeminent îl ocupă baritonul Tito Gobbi, care își adjudecă rolul principal al operei vreme de un deceniu (1950-1960), cântând pentru prima dată rolul Schicchi la Roma, într-o producție realizată în 1951. În anii următori apare în teatrele din Roma și Bologna și la teatrul *La Scala* din Milano, unde o are ca parteneră pe Renata Scotto în rolul lui Lauretta, producția fiind semnată de Carlo Maestrini. De asemenea, Gobbi a regizat și interpretat rolul titular din Gianni Schicchi într-o producție din 1969 a teatrului Comunal din Florența, și un an mai târziu regizează aceeași versiune și este prezent cu același rol la Festivalul de la Edinburg în august 1969.

În 1974 Metropolitan Opera prezintă o nouă versiune a acestui spectacol după premiera din 1926. Producția a fost semnată de Fabrizio Melano și prezentată în tandem cu opera *Castelul lui Barbă-Albastră* a lui Bela Bartok. Un an mai târziu, în 1975, Metropolitan Opera se decide să reconstituie tripticul în forma sa originală, combinând producția lui Melano din 1974 cu două noi producții ale celorlalte două opere: *Il Tabaro* și *Suor Angelica*, semnate de același Fabrizio Melano.

Renata Scotto va fi distribuită în Laetia ca și în producția din 1974, și în alte două personaje ale tripticului. De asemenea, ea va reedita această performanță și în versiunea din 1981 a tripticului pe scena de la Met.

O evoluție interesantă o are și Tereza Stratas în cadrul unei montări realizate în anul 1989 de la Metropolitan. Glyndebourne Festival Opera montează în 2004 *Gianni Schicchi* în combinație cu opera lui Rachmaninov *Cavalerul zgârcit*, decorul celor două opere fiind semnat de Vicki Mortimer și cele două opere sunt montate pe o scenă turnată rotativă (Conrad 2004).

În 2007, Opera din Los Angeles anunță o nouă punere în scenă a tripticului în stagiunea 2008-2009, ce poartă semnătura renumitului regizor de film și actor Woody Allen, care își face cu acest prilej debutul ca regizor de operă cu lucrarea *Gianni Schicchi*. Din distribuție au făcut parte: Sir Thomas Allen, soprana Laura Tăulescu și tenorul Saimir Pirgu.

În 2007 Royal Opera House (Londra) include o producție semnată de Richard Jones care reactualizează acțiunea, clasând-o în Italia anilor 1940, într-un ambient sordid plin de plafoane umede și pereți tapetați cu modele florale stridente, în care Bryn Terfel, în rolul principal, realizează „o capodoperă de o monstroasă vulgaritate.” (Westphal 2007).

Printre ultimele variante scenice cunoscute ale operei *Gianni Schicchi*, rolul este interpretat magistral de Thomas Allen, în timp ce în rolul *Simone* se remarcă Gwynne Hwell, care își celebrează cu acest prilej 40 de ani de activitate la Royal Opera House.

Aprecieri muzicologice asupra lucrării *Gianni Schicchi* de Giacomo Puccini

Referindu-se la muzica de operă a lui G. Puccini, G. Verdi afirma în ultimii săi ani de viață că aceasta este dominată de elementul simfonic (Greenfield 1958, 122). Și în cadrul tripticului *Gianni Schicchi* a fost comparat în ultimele comentarii muzicologice, fiind „asimilat unui *Presto* final a unei simfonii în trei părți.”¹ Având o pulsație de mișcare extrem de rapidă, structurile sale au o melodică simplă în comparație cu celelalte două lucrări ale tripticului (*Il Tabaro* și *Suor Angelica*). În ceea ce privește expunerea scenică, se observă neîndoios gena celebrei *commedia dell'arte* datorită atmosferei extrem de stenice și umorului robust care se instalează încă de la debutul operei. Ceea ce realizează magistral Puccini este mariajul dintre elementele teatrale izvorâte din *commedia dell'arte* și muzica specifică secolului XX. Muzicologul Edward Greenfield o apreciază ca fiind de o „modernitate disonantă” (Greenfield 2001) datorită suprapunerilor de acorduri disonante ce sugerează ideea că Puccini începuse să gândească deja în termeni bitonali (Greenfield 1958, 184-185).

Partitura pucciniană este construită în jurul unor serii de motive care traversează întreaga operă, reprezentând în general: personaje, situații, stări, deși uneori acestea nu au o asocieră specifică. Etalarea motivelor este de fapt asemenea unui act de autocombustie a unei muzici prin excelență dominate de ritm și pe care Greenfield o descrie ca având aproape acuitatea stravinskiană (Greenfield 1978), care

¹ Michele Girardi. *Giacomo (Antonio Domenico Michele Secondo Maria) Puccini*, Oxford Music Online (ultima accesare în 10 mai 2019).

se transformă amețitor de rapid într-o bațjocură solemnă ce ilustrează durerea ipocrită a rudelor lui Donati (Osborne 1990, 237-240). Juxtapunerea comicului cu solemnul reprezintă nota dominantă a întregii opere. Puccini reușește performanța de a crea un nou profil al *drammei giocoso*, proiectat pe arhitectura muzicală a operei comice a secolului XX. Criticul Ernest Newman sugerează că această operă „ne menține perpetuu suspendați între comic și tragic.” (Newman 1945, 42). Alte motive principale includ teme legate de iubirea sinceră dintre Rinuccio și Lauretta, așa cum se poate observa în primul moment solo: „*Salvati! Salvati!*”, ca și un scurt eșantion motivic al instrumentelor de lemn ce reprezintă testamentul lui Donati.

Rinuccio invocă numele lui Gianni Schicchi pe un motiv vesel de patru note care se va metamorfoza rapid în leitmotivul personajului principal al operei (Osborne 1990, 237-240) și va fi auzit iarăși în momentul în care Schicchi bate din nou la ușă înaintea primei sale apariții în scenă. Una dintre temele foarte cunoscute ale operei asociate cu profilul diafan al Laurettei este prevăzută în a doua parte a ariei lui Rinuccio: „*Avete torto...*” Julian Budden respinge ideea că introducerea Laurettei la mijlocul operei reprezintă de fapt un compromis făcut cu intenția de a veni în întâmpinarea așteptărilor marelui public, ci consideră că ea pune în evidență mai degrabă poziția compozitorului în legătură cu plasarea acesteia la un punct culminant al acțiunii, mizând tocmai pe necesitatea apariției unui binevenit moment de „respiro” liric (Budden). În cartea sa *Despre stilul târziu al lui Puccini* Andrew Davis constată că aria Laurettei, precum și momentul „*Adio speranza bella...*” (din duetul Rinuccio-Lauretta) – la fel ca dizertația lui Schicchi asupra importanței voinței în existența umană – constituie intruziuni ale stilului romantic în fluxul de muzică non-romantică.

O altă intruziune dramatic-muzicală notabilă este apariția doctorului Spinelloccio. Armoniile disonante care conturează profilul acestui personaj constrastează puternic cu monologul lui Schicchi și marchează totodată rolul său ca o prezență neutră și insolită, singulară în contextul acțiunii dramatice al operei.

Referindu-se la latura comică a operei lui Puccini, criticul Donald Gay Grout o caracterizează ca fiind de o remarcabilă spontaneitate, incluzând toate caracteristicile limbajului armonic al ultimei sale perioade de creație.

La rândul său, Greenfield remarcă la această partitură o inventivitate debordantă, precum și o imaginație și o sincronizare ideatico-muzicală nemaîntâlnite (Greenfield 1979). O seamă de critici observă o multitudine de similitudini atât de destin, cât și de structură și de limbaj muzical între *Gianni Schicchi* și opera *Falstaff* de Verdi, amândouă lucrările fiind capodopere ale genului comic, realizate de compozitorii care s-au impus în arealele tragediei lirice. Amândoi compozitorii au privit cu foarte multă seriozitate genul operei comice, alegând o voce de bariton pentru rolul principal, introducând cuplul de îndrăgostiți tenor-sopran cu istoria lor de dragoste, ce contravine în mod radical opțiunilor familiilor lor și construiesc astfel o adevărată farsă care permite un *happy-end*.

Charles Osborne se referă în mod particular la momentul de trio feminin: „*Spogliati Bambolino...*” ca fiind similar oricărui alt moment din *Falstaff* care prin armoniile sale neobișnuite pot fi asimilate într-un mod reverberativ cu cel al *Fecioarelor Rinului* din tetralogia wagneriană, iar prin accesibilitatea melodică poate fi asimilat unei reminescente rossiniene.

Partitura și ariile muzicale ale operii *Gianni Schicchi*

Deși este scrisă sub forma unei micro-opere fluviu, totuși se pot decupa în cadrul structurii generale câteva numere muzicale distincte cum ar fi:

- momente solo, destinate celor trei personaje principale: Gianni Schicchi, Rinuccio și Lauretta : „*Prima un' avvertimento*”, „*Avete torto*” – Rinuccio, „*O mio bambino caro*” – Lauretta

- un trio feminin: Nella, La Ciesea și Zita : „*Spogliati, Bambolino!*”

- și un scurt duet de dragoste: Rinuccio-Lauretta: „*Ah, che zucchini!*”, „*Si corre dall'notaio*”

- duetul din finalul operii : „*Lauretta mia, stareno sempre qui.*” – Rinuccio – Lauretta.

Dintre toate numerele muzicale enumerate numai aria Laurettei „*O mio bambino caro*” care este și cel mai cunoscut din momentele de solo ale operii, va fi separată din context și interpretată ca piesă de sine stătătoare în formulă de concert.

Interesant este de audiat diversele variante ale acestei arii în diferitele și numeroasele interpretări care au dat viață personajului *Lauretta* atât în secolul XX căruia îi aparține, cât și cele ale începutului de secol XXI în care ne aflăm. Dacă vom face un astfel de exercițiu vom constata că fiecare interpretare are ceva asemănător și totuși diferă...ca tempo, ca nuanțare atât a intensităților sonore, dar mai ales din punct de vedere al coloritului timbral folosit de către vocile marilor soprane care au inclus această „bijuterie muzicală” în repertoriul personal.

În calitate de pedagog și de interpret, în timp ce încercam să fac o selecție și o analiză comparată a diferitelor interpretări, mi s-a născut o întrebare: „De ce unele arii le cântăm și le reluăm cu atâta plăcere pe când altele nu?” Răspunsul l-am regăsit parțial în următorul citat aparținând unei cunoscute soprane românce contemporane Silvia Sorina Munteanu:

Ar fi interesant de urmărit dezvoltarea ideii <De ce cântăm?> Ce fire nevăzute îi atrag pe artiști pe drumul devenirii lor? Care e demonul ce se hrănește cu sufletele noastre ani de-a rândul, storcându-ne, în demersul devenirii noastre tehnice, zdrobindu-ni-le în contorsiunile creației interpretării, ca să ni le ofere mereu mai proaspete, mereu copilăroase, mereu batrâne și mereu mai înțelepte, odată cu sfârșitul fiecărui recital, concert sau spectacol. (Munteanu 2015, 8).

Gianni Schicchi de Giacomo Puccini – receptarea în presă

După premiera newyorkeză a operii *Gianni Schicchi*, critica a fost deosebit de generoasă, multe dintre revistele de specialitate găsind-o ca fiind cea mai reușită lucrare dintre cele trei ale tripticului. Prin vocea autorizată a criticului Henry Crehbiel, *New York Herald Tribune* o descrie ca fiind „Deosebit de savuroasă... plină de viață, umor și trucuri ingenioase.” (Budden 2002, 377). În *The New York Times* James Gibbons Huneker consideră opera a fi „amețitoare, un scherzo nebunesc plutind printre pozne vesele și ultima dintre acestea putând fi cea dintâi.” (Osborne 1990, 216). De asemenea, Huneker îl apreciază pe baritonul Giuseppe De Luca, interpretul rolului Gianni Schicchi, ca fiind „Cel mai simpatic ticălos care și-ar asigura o mică nișă în galeria personajelor lui Moliere.” (*ibidem*).

La rândul ei, critica din Roma a primit în general cu entuziasm premiera italiană a tripticului, apreciind opera *Gianni Schicchi* ca fiind cea mai reușită dintre cele trei. Alberto Gasco în *La Tribuna* notează: „Din punct de vedere al concepției armonice, *Il tabaro* și *Gianni Schicchi* etalează elemente novatoare certe. Nimic din ceea ce s-a creat nou în arta modernă nu a scăpat acuității compozitorului Giacomo Puccini.” (Girardi 2000, 369-370). Gasco remarcă faptul că „foarte mulți critici au așteptat cele două opere *Mantaua* și *Gianni Schicchi* cu pumnii strânși, dar *Gianni Schicchi* i-a dezarmat pe acești asasinii cu o singură lovitură.” (Conrad 2004). Un cronicar anonim amintește în *L'idea nazionale* faptul că cele trei lucrări reprezintă într-adevăr un întreg, dar remarcă faptul că Puccini a devenit mai puțin inventiv ca altădată (Girardi 2000, 370). *L'idea nazionale*, ziar naționalist, îl gratulează pe Puccini pentru întoarcerea la subiectele țării de origine: „după foarte multe inutile digresiuni: japoneze, americane și pariziene.” (Wilson 2007, 181).

Și producțiile moderne ale secolelor XX-XXI au fost în general bine primite. Referindu-se la montarea lui *Gianni Schicchi* în 2004 la Festivalul de la Glyndebourne (Anglia) prezentată în asociere cu opera lui Rahmaninov (*Cavalerul Zgârcit*), cronicarul Edward Seckerson apreciază în *The Independent* producția ca „un triumf al înscenării și interpretării... care s-a dovedit a fi ușor de descifrat, strălucitoare, eficientă și nostimă, iar cele două spectacole care au constituit tandemul liric al seriei au fost apreciate drept „... două fețe ale aceleași monede.” (Seckerson 2004). Renumita publicație *The New York Times* acordă o notă foarte bună viziunii scenice ce poartă semnătura regizorului de film Woody Allen, care plasează acțiunea în timpurile moderne, într-un ambient aglomerat, sufocant, în care se remarcă numai profilul băiețelului Gherardino care practică aruncarea cuțitului. Totuși criticul îi cere regizorului american să explice motivele pentru care a intervenit în libret modificând finalul; potrivit rescrierii lui Allen, Schicchi este înjunghiat de Zita în momentul în care se adresează publicului. În *Los Angeles Times*, criticul Mark Swed clasează producția lui Allen printre primele zece evenimente muzicale ale anului 2008 și îl elogiază pentru valorizarea sarcasmului de calitate, cât și a unui puneri în scenă extrem de eclatante subliniind prin mijloace regizorale savoarea muzicală a partiturii. Există și o critică defavorabilă producției lui Woody Allen, în revista *Variety*, unde Allen Rich amendează ideea montării în deschiderea spectacolului a unor clișee din filme vechi, în care include trimiteri ironice la unele nume italiene.¹

Perspectivă concluzivă asupra operii *Gianni Schicchi*

Urmărind tradiția wagneriană, Puccini aplică aceste principii de artă componistică nu doar în operele dramatice ale creației sale, ci și în ultima sa capodoperă, aparținând genului comic, *Gianni Schicchi*. Ea poate fi apreciată și ca una din cele mai prestigioase variante ale genului *dramma giocoso* a începutului de secol XX.

Pornind de la pretextul literar oferit de *Infernul* lui Dante, cuplul Puccini-Forzano oferă o nouă perspectivă a acestui gen liric, în care, spre deosebire de modelele haydniene și mozartiene ale sec. XVIII, comicul amar și satira nemiloasă

¹ "High notes for Woody Allen's opera debut". In *Asia One News*. 9 September 2008 (ultima accesare 7 decembrie 2019).

îmbracă forma unui recitativ continuu într-un cadru oferit de noua formulă a operei într-un act, în perioada veristă. Măiestria creatorilor constă în justa gradație a evenimentelor conflictului dramatico-muzical și a mijloacelor mai puțin uzitate până aici de forțare a limitelor expresiei vocale. Totul se pune în slujba adevărului artistic-scenic și a jocului între realitate și ficțiune din cadrul spectacular. Este vorba de susținerea unei veridicități în reproiectarea marilor probleme ale umanității și găsirea unor soluții morale la acestea cu mijloacele dramaturgiei muzicale. Spre deosebire de înaintași, compozitorii veriști, și în special Puccini, pornind de la însuși dezideratul curentului muzical de la sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX, căruia îi este devotat, abordează o nouă tipologie de personaje și rescrie practic ierarhia acestora în cadrul economiei spectacolului. Mijloacele la care apelează în acest demers estetic-stilistic sunt complet diferite de cele cunoscute în opera de tradiție italiană și germană.

În cazul operei *Gianni Schicchi* însuși pretextul literar, și implicit intriga libretului, îl obligă pe compozitor să exploreze tărâmurii noi în ceea ce privește vocalitatea, exploatarea resurselor timbral-orchestrare și a detaliilor extrem de sugestive ale dramaturgiei muzicale. Spre deosebire de *dramma giocoso* a secolului XVIII, acestea oferă o reformare a limbajului tonal-funcțional și a alcătuirii arhitecturii de ansamblu a lucrării.

Este simplu și dificil, în același timp, să abordezi un rol puccinian. Poate fi simplu dacă reușești să citești corect și să respecti *ad litteram* indicațiile muzicale și regizorale ale compozitorului sau poți să te rătăcești foarte ușor în universul său liric în încercarea de a eluda și recrea limbajul puccinian preexistent, provocând o adevărată entropie interpretativă.

Gianni Schicchi, ca de altfel și celelalte opusuri pucciniene, este un agregat complex, pe care riști să-l distrugi, dacă îi defectezi o componentă. Într-o interpretare nefericită, opera pucciniană ar deveni de nerecunoscut, pierzându-și propria identitate. De aceea, interpretul liric trebuie să conlucreze cu regizorul și dirijorul pentru găsirea unor formule de expresie artistică plauzibilă, în sensul acordării ei cu realitatea partiturii.

Referințe bibliografice

- Budden, Julian, "*Gianni Schicchi*". Grove Music Online.
Budden, Julian. 2002. *Puccini: His Life and Works* (paperback ed.). Oxford: Oxford University Press.
Conrad, Peter. 23 August 2004. "Double Trouble". *New Statesman*.
Girardi, Michele. 2000. *Puccini: His International Art*. Chicago: Chicago University Press.
Girardi, Michele, *Giacomo (Antonio Domenico Michele Secondo Maria) Puccini*, Oxford Music Online.
Greenfield, Edward. May 1979. "Review, Puccini: *Gianni Schicchi*". *Gramophone*: 83.
Greenfield, Edward. 1958. *Puccini: Keeper of the Seal*. London: Arrow Books.
Greenfield, Edward. February 2001. *Review, Puccini: "Gianni Schicchi"*. *Gramophone*: 101.
Greenfield, Edward. August 1978. *Review, Puccini: "Gianni Schicchi"*. *Gramophone*: 91.
Munteanu, Sorina Silvia. 2015. *Confluente ale demersului interpretativ în duo-ul voce-pian*, în „Revista de teoria și critica artei REVART”, ediția 23 2/2015, p. 4-9.
Newman, Ernest. 1945. *Opera Nights*. London: Putnam.
Osborne, Charles. 1990. *The Complete Operas of Puccini*. London: Victor Gollancz.
Phillips-Matz, Mary Jane. 2002. *Puccini: A Biography*. Boston: Northeastern University Press.
Seckerson, Edward (6 July 2004). "The Miserly Knight, Gianni Schicchi, Glyndebourne". *The Independent*.

- Westphal, Matthew. 22 June 2007. *Woody Allen to Direct His First Opera – Puccini's "Gianni Schicchi" in Los Angeles. Playbill.*
- Wilson, Alexandra. 2007. *The Puccini Problem*. Cambridge: Cambridge University Press.
- *** "High notes for Woody Allen's opera debut". *Asia One News*. 9 September 2008.
- *** "Metropolitan Opera Broadcast: *Il trittico*". *Opera News* (New York City: Metropolitan Opera Guild). 74 (6). December 2007.