

## L'opera in breve

di Emilio Sala

Inquadrare storicamente e culturalmente un'opera come *Cyrano de Bergerac* di Franco Alfano non è davvero cosa facile. Giocoforza incominciare dunque mettendo in luce alcune contraddizioni che stanno alla base del suo concepimento e della sua realizzazione. Innanzitutto, in un contesto generale, la stessa posizione storica di Alfano (1875-1954), divisa fra tradizione italiana e modernità internazionale, tra il verismo di *Resurrezione* (1904) e il simbolismo d'impronta chiaramente francese, cui guarda la sua opera più bella: *La leggenda di Sakùntala* (1921). Negli anni del fascismo, cui Alfano aderì in modo assai convinto, emersero sempre più chiaramente da una parte le istanze nazionalistiche e "autarchiche", dall'altra la reazione ai languori del simbolismo e del decadentismo che sfociò nel neoclassicismo di compositori quali Casella e Malipiero. Su entrambi i fronti Alfano sembra muoversi con una certa difficoltà. Se fosse vero, come spesso si legge, che nella seconda metà degli anni Venti egli adottò la nuova semplicità dello stile neoclassico, tipico della musica italiana del periodo fascista, allora non si spiegherebbe la scelta di puntare tutto su un'operazione come quella del *Cyrano*. Sì, perché Alfano crede profondamente nel suo lavoro che, come scrisse – con una certa imp(r)udenza – in una lettera del 7 ottobre 1933, «dovrà segnare un'epoca nella mia e forse nella italica produzione operistica». Quello a cui probabilmente egli pensa è una sintesi esemplare fra tradizione e innovazione che possa aprire una nuova strada all'o-

pera italiana contemporanea. Ma, a parte le scarse *chances* di riuscita di un'impresa del genere, anche in questo quadro, più particolare, emergono alcune interessanti contraddizioni. Il 13 gennaio 1936, Alfano invia una copia del suo spartito a Mussolini, un gesto obbligato, d'accordo, ma anche significativo del marchio di italianità che il compositore, spesso accusato di essere troppo francofilo, intendeva dare all'operazione. Ma allora perché comporre un'opera così platealmente modellata sulla lingua e prosodia francesi? Già, perché la "prima" italiana (Teatro dell'Opera di Roma, 22 gennaio 1936) venne anteposta alla *première* parigina (Opéra-Comique, 29 maggio dello stesso anno) solo per motivi politici. Il libretto in francese di Henri Cain è il testo originale messo in musica da Alfano.

Ma c'è di più. Se il ricorso alla «commedia eroica» di Edmond Rostand (1897) si spiega facilmente con l'afflato neoromantico-romanzesco che accomuna il drammaturgo francese e il compositore italiano, il soggetto prescelto da Alfano, a guardarlo bene, mal si presta al lavoro di sintesi e di compromesso cui si diceva. Non solo la lingua francese, ma tutto l'impianto drammaturgico sembra smentire quell'italianizzazione che pure Alfano si pone come obiettivo da raggiungere. Può un soggetto libertineggiante che celebra la fine di ogni ideale di eroismo, che combatte il conformismo e le convenzioni sociali («Le mensonge! Les compromis! Les préjugés!»), andare incontro ai *desiderata* del regime fascista degli anni Trenta? (Si

pensi che dello stesso 1936 è un'opera come *Giulio Cesare* di Malipiero...) Insomma, la sintesi esemplare e la vagheggiata nuova via per l'italica produzione operistica si rivelarono ben presto delle chimere, ma le contraddizioni e le ambivalenze di cui il *Cyrano* di Alfano è colmo fanno di quest'opera problematica un caso avvincente di "operazione impossibile", che porta tutti i segni (o le stimmate) del suo tempo e in cui conta più il progetto della sua realizzazione. Così vi troviamo un po' di tutto (senza sintesi, appunto): il metateatro (nel primo atto, ma non solo), più sotto il segno di *Pagliacci* che di Pirandello; la nuova comicità novecentesca, nella *lignée* di *Falstaff* (1893) e di *Gianni Schicchi* (1918); la vocalità sanguigna di matrice verista, soprattutto per il ruolo di Cyrano; un po' di *couleur locale*, ad esempio nel *Larghetto* arcaizzante e grottesco che accompagna il *jeu de scène* dell'attore Montfleury; l'effusione lirica, nel finale notturno del secondo atto, sotto il balcone, con l'unisono conclusivo e l'acuto di Roxane, Christian e Cyrano; l'evocazione orchestrale, assai suggestiva, quando alla fine del primo atto si aprono le porte del palazzo di Borgogna e si vede apparire in lontananza Parigi immersa nella luce lunare...

Alfano e il suo librettista seguono i cinque atti di Rostand raggruppandoli in

quattro (il secondo atto di Alfano comprende due quadri, e cioè il secondo e terzo atto di Rostand), ma riscrivono abbondantemente il testo originale, allontanandosi decisamente dal modello della *Literaturoper* che prevede l'intonazione della fonte letteraria senza adattamento librettistico (solo i tagli sono ammessi), come in *Pelléas et Mélisande* di Maeterlinck e Debussy. Evidentemente il testo di Rostand mal si presta a questo tipo di approccio e non sono così molti i versi della *pièce* che sopravvivono nell'opera di Alfano. D'altronde anche i personaggi subiscono delle trasformazioni notevoli. In una lettera del 27 giugno 1936, lo stesso compositore si vanta di aver fatto «del personaggio di Rossana, [...] di questa specie di grazioso fantoccio, [...] una creatura umana, calda, innamorata, eroica fino al sacrificio». Quanto a Cyrano, si è sottolineato (non del tutto a torto) come egli sia più una maschera che un personaggio. Ma questo è forse ciò che lo rende più interessante ai nostri occhi; Alfano aveva sperato in un primo tempo di affidarlo al grande tenore Giacomo Lauri Volpi e in effetti resta in questo ruolo qualcosa di metateatrale, anzi di "metavocale": come la celebrazione e nello stesso tempo la parodia di un tipo, quello del tenore eroico, che apparteneva ormai irrimediabilmente al passato.