

MARIA IDA BIGGI

GIUSEPPE PALANTI,  
SCENOGRFO PER ZANDONAI

La messa in scena della prima di *Conchita*

Nei primi anni del Novecento la realizzazione scenica delle nuove opere musicali costituisce un interessante terreno di sperimentazioni in cui i musicisti e gli scenografi si trovano accumulati nella ricerca della creazione di un'opera d'arte totale, dove musica, testo e scena si possano fondere unitariamente. L'opera giovanile di Riccardo Zandonai<sup>1</sup> *Conchita*<sup>2</sup> ne è un esempio perfetto, infatti combina la ricerca di musiche nuove e soggetti fuori del consueto del compositore trentino, con la possibilità di realizzare figurativamente sul palcoscenico le idee innovative dello scenografo Giuseppe Palanti. Fra queste due figure, fino allo scoppio della Prima Guerra Mondiale, si situa con ruolo di mediatore e realizzatore la casa di produzione; nel caso di *Conchita*, la parte strettamente collegata alla realizzazione scenica dell'opere è interamente ge-

---

<sup>1</sup> La bibliografia su Riccardo Zandonai è molto ampia e pertanto si citano qui di seguito soltanto i titoli che sono stati consultati: BRUNO CAGNOLI, *Riccardo Zandonai*, Trento, Società di Studi Trentini di Scienze Storiche, 1978; RENATO CHIESA (a cura di), *Riccardo Zandonai - Atti del convegno sulla figura e l'opera di Riccardo Zandonai*, Milano, Unicopli, 1984; BRUNO CAGNOLI (a cura di), *Zandonai Immagini*, Rovereto, Longo, 1983; *Quaderni Zandonaiani* n. 2, 1989, Padova, Zanibon, 1990; DIEGO CESCOTTI (a cura di), *Il fondo Riccardo Zandonai*, Annali Roveretani, Serie Strumenti, n. 1, Rovereto, Biblioteca Civica 'Girolamo Tartarotti', 2001; DIEGO CESCOTTI-ANGELA ROMAGNOLI (a cura di), *Zandonai nella cultura del XX secolo*, Lavis, Alcione, 2009.

<sup>2</sup> B. CAGNOLI, *Riccardo Zandonai*, pp. 28-53; R. CHIESA, *Riccardo Zandonai...*, pp. 23-25; DIEGO CESCOTTI, *Riccardo Zandonai - Catalogo tematico*, Lucca, LIM, 1999, pp. 47-82; ID. (a cura di), *Di donne, burattini, armi ed amori*, atti del convegno *L'enigma - Conchita indagato da letteratura, teatro, musica cinema e arti visive*, Lavis, Alcione, 2009.

stata dalla Casa Musicale Ricordi<sup>3</sup> che la produce. Si può anzi affermare che la parte scenografica e costumistica delle nuove opere è generalmente appannaggio della ditta produttrice dello spettacolo e al musicista compositore resta poco spazio di manovra.

Qualche eccezione si incontra con autori del calibro di Giacomo Puccini che, come dimostrano le sue numerose lettere, ha opinioni ben precise in materia di messa in scena, pittura scenica e ruolo e funzione del costume di scena. Ma non solo Puccini comprende che l'aspetto scenico e teatrale delle sue opere è essenziale, anche Zandonai, pur ancora molto giovane, ne è convinto e possiede idee chiare e precisi punti di vista in merito.

Nella preparazione dell'allestimento di *Conchita*, opera realizzata su libretto di Maurice Vaucaire e Carlo Zangarini, tratto dal romanzo *La femme et le pantin* di Pierre Louÿs pubblicato nel 1898, il ruolo che Giulio e Tito Ricordi<sup>4</sup> svolgono è sostanziale e indispensabile: infatti tutto quanto riguarda l'aspetto visivo dei nuovi allestimenti è stato attentamente vagliato dai Ricordi e dai loro collaboratori all'interno della casa editrice e produttrice: la scelta dell'artista che dovrà creare la scenografia e i costumi e la decisione di quale grafico disegnerà il manifesto, la copertina dello spartito e curerà quella che oggi si chiama la veste grafica e l'immagine pubblicitaria del prodotto. Gli artisti impiegati spesso sono gli stessi perché corrispondono da un lato alle esigenze di visibilità della Ditta e dall'altro soddisfano il bisogno di serialità, trasportabilità ed efficienza della produzione industriale di Ricordi.

Nel caso delle prime opere di Riccardo Zandonai, il grafico e cartellonista è Leopoldo Metlicovitz<sup>5</sup>, già da tempo collaboratore della ditta Ricordi, che aveva disegnato il manifesto per *Il Grillo del focolare* nel 1908 e creerà quello per *Conchita* nel 1911. Mentre l'artefice vero e completo della componente visiva della prima rappresentazione di *Conchita* sarà il giovane Giuseppe Palanti<sup>6</sup>, scenografo e costumista dello

<sup>3</sup> CLAUDIO SARTORI, *Casa Ricordi*, Milano, Ricordi, 1958; STEFANO BAIA CURIONI, *Mercanti all'opera, storie di Casa Ricordi*, Milano, il Saggiatore, 2011, pp. 190-206.

<sup>4</sup> Tito Ricordi (1865-1933), figlio di Giulio Ricordi (1840-1912) era amico di Zandonai e si è occupato in prima persona della messa in scena di *Conchita*.

<sup>5</sup> Leopoldo Metlicovitz (1868-1944). Cfr. GIOVANNA GINEX (a cura di), *Metlicovitz Dudovich grandi cartellonisti triestini*, Milano, Skira, 2001; VITTORIA CRESPI MORBIO (a cura di), *Metlicovitz*, Milano, edizione fuori commercio curata dalla Direzione Comunicazione della Ras, 2005. Leopoldo Metlicovitz disegna i manifesti per *Il Grillo del focolare* nel 1908 e per *Conchita* nel 1911.

<sup>6</sup> Giuseppe Palanti (Milano 1881-1946) pittore, illustratore, grafico, scenografo, costumista e insegnante di disegno all'Accademia di Belle Arti di Brera. Cfr. MINO

spettacolo allestito al teatro Dal Verme, nella serata milanese, del 14 ottobre 1911.

Palanti nasce e vive, in anni di profonde trasformazioni sociali e artistiche, a Milano, città ricca di fermenti, «dove si coagulano alcuni dei più vigorosi e fecondi sommovimenti culturali del nostro secolo»<sup>7</sup>, un luogo in cui si mescolano potere e industria, in cui i naturali committenti dell'opera d'arte sono i detentori del potere economico. Questa città è stata la patria della Scapigliatura, i cui epigoni continuano produrre arte e ad essere apprezzati e stimati, pur essendo qui ben presenti anche le nuove esperienze internazionali. In questo panorama, Palanti rappresenta un esponente significativo del carattere della produzione artistica milanese di questi anni, in cui, assieme ad una ricerca verso nuovi mezzi espressivi, appare alquanto evidente l'eredità dei pittori ottocenteschi come Tranquillo Cremona, Daniele Ranzoni, Giovanni Carnavali detto il Piccio, fino a Emilio Gola e soprattutto al grandissimo Gaetano Previati<sup>8</sup>. Inoltre, negli ultimi anni del secolo, si assiste all'affermazione a livello internazionale dello stile *Art Nouveau* che in Italia è chiamato *Liberty* e, tra i maggiori centri in cui questo complesso e ricco linguaggio artistico prende piede vi è senza dubbio la città di Milano, che applica questo nuovo stile nel tentativo di mantenersi aggiornata in senso europeo. Il contesto e il gusto artistico, in questo periodo, si estende dal mondo dell'artigianato all'arte applicata e alla produzio-

---

GIACOMO BORGHI, *Incontri ideali: Giuseppe Palanti e gli allievi di decorazione all'Accademia di Belle Arti di Brera*, Milano, Fares, 1946; ROSSANA BOSSAGLIA, *Giuseppe Palanti, un pittore a Milano fra Scapigliatura e Novecento*, con schede di Luisa Giordano, Milano, Edizioni La Rete, 1972; VITTORIA CRESPI MORBIO (a cura di), *Palanti, Pittura, teatro, pubblicità, disegno*, Torino, Allemandi, 2001. Per i suoi lavori al teatro alla Scala di Milano si veda: GIUSEPPE ADAMI, *Un secolo di scenografia alla Scala*, Milano, Edizioni d'Arte, 1945; MARIO MONTEVERDI (a cura di), *Museo Teatrale alla Scala*, Milano, Electa, 1975; VITTORIA CRESPI MORBIO, *Giuseppe Palanti, Belle Epoque a teatro, 1903-1916*, Torino, Allemandi, 2012. All'Archivio della Scuola d'Arte Applicata di Milano, presso il Castello Sforzesco, si trovano i registri di iscrizione i cui figura Palanti (Elenco Alunni dal 1896-1897 al 1900-1901). Presso l'Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano è conservata una cartella del personale insegnante interamente dedicata a Giuseppe Palanti in cui si conservano registri di valutazione, lettere autografe inviategli, tra gli altri, dal Presidente della Scuola e dal Ministero dell'Istruzione (CARPI E IV 24, Personale Insegnante, Lett. NA-PA).

<sup>7</sup> R. BOSSAGLIA, *Giuseppe Palanti...*, p. 11.

<sup>8</sup> GIULIO CARLO ARGAN, *L'Arte Moderna 1770/1970*, Firenze, Sansoni, 1981; ITALO CREMONA, *Il tempo dell'Art Nouveau, Modern Style, Sezession Jugendstil, Art and Crafts, Floreale, Liberty*, Firenze, Vallecchi, 1964; ROSSANA BOSSAGLIA, *Il liberty in Italia*, Milano, Charta, 1997; FABIO BENZI, *Liberty e Déco: mezzo secolo di stile italiano (1890-1940)*, Milano, Motta, 2007.

ne dell'oggetto d'uso corrente. L'Italia arriva leggermente in ritardo rispetto ad altri paesi europei nell'applicazione degli stilemi *Liberty*, ma la presenza di una solida tradizione artigianale, contribuisce all'affermazione a livello internazionale dei prodotti italiani e i risultati che riuscirà ad ottenere, la ripagheranno ampiamente in ogni ramo artistico, non ultimo quello delle arti applicate al teatro.

Palanti inizia la sua vita artistica giovanissimo e, per necessità economiche, lavora come disegnatore di stoffe, decoratore e cartellonista nella ditta Scotti di Milano e contemporaneamente frequenta i corsi serali della Scuola Superiore d'Arte Applicata all'Industria del Castello Sforzesco. Questi inizi assumono un significato particolare, se collegati al periodo storico in cui avvengono e soprattutto, se messi in relazione alla sua attività teatrale. Negli stessi anni, dal 1896 al 1902, Palanti è iscritto anche la scuola degli Artefici dell'Accademia di Brera. Queste frequentazioni permettono a Palanti di trovarsi inconsapevolmente allineato con le idee più avanzate delle poetiche artistiche europee, anche se lui aspira ad esercitare la pittura 'pura' e riflessi di questa si colgono anche nella sua attività più prettamente grafica e in quella di arte applicata e teatrale. Nella sua produzione artistica sono anche riscontrabili forti influenze provenienti da differenti correnti artistiche, dai Preraffaeliti inglesi, Dante Gabriele Rossetti e John William Waterhouse, o da pittori italiani quali Giovanni Boldini, Giacomo Grosso, Cesare Laurenti, Lino Selvatico e Ettore Tito. L'esperienza che acquisisce in questi ambiti gli consente di essere aggiornato sulle problematiche più attuali, mantenersi versatile e sviluppare una notevole abilità di mestiere. Tutto ciò è dimostrato in un suo scritto datato 1900, quando all'età di 19 anni, Palanti riceve il premio come miglior studente e gli viene offerta la possibilità di effettuare un 'viaggio di istruzione a Parigi' per visitare l'Esposizione Universale, che, in quel momento, costituisce la prima e ufficiale affermazione dello stile *Art Nouveau*. In una sorta di diario-relazione manoscritta di questa esperienza, Palanti descrive puntigliosamente ogni padiglione che ha l'opportunità di visitare e si sofferma con attenzione sulla esposizione dedicata al manifesto pubblicitario di cui analizza le tecniche e gli stili. In particolare, la sua ammirazione va all'artista cecoslovacco Alphonse Mucha<sup>9</sup>, autore di numerosi manifesti teatrali, tra

<sup>9</sup> Alphonse Mucha (1860-1939) pittore, scultore, grafico e cartellonista, è stato identificato con lo stile *Art Nouveau*. Cfr. SARAH MUCHA (a cura di), *Alphonse Mucha, pastels, posters, drawings and photographs an exhibition at the imperial stables, Prague castle*, (introduzione di Petr Wittlich), Praha, Mucha Foundation, 1994; ROSALIND ORMISTON, *Alphonse Mucha*, Milano, Logos, 2009.

cui quelli dedicati alla divina attrice Sarah Bernhardt, realizzati tra il 1896 e 1899, per il *Théâtre de la Renaissance* di Parigi. Mucha è considerato uno degli artisti simbolo dello stile floreale e molti saranno gli espliciti riferimenti al suo lavoro nella produzione grafica di Palanti. È questa l'epoca delle grandi Esposizioni e Palanti vive questo fermento in prima persona, partecipando, già nel 1899, ai concorsi per i manifesti e le sigle delle esposizioni milanesi, come quelle denominate 'del Sempione' in cui si incoraggiano i grafici a utilizzare una retorica classicopatriottica-sociale, destinata poi ad essere temperata dalle movenze *Liberty*. In queste occasioni la produzione di Palanti si misura con gli artisti attivi in questi ambiti, Adolfo De Carolis<sup>10</sup>, Duilio Cambellotti<sup>11</sup>, Galileo Chini<sup>12</sup> e Carlo Bugatti<sup>13</sup> e con le asprezze di una produzione figurativa d'impegno, come quella di Giulio Aristide Sartorio<sup>14</sup>. Palanti, che comunque è in continua ricerca di nuove formule, dimostra nei primi anni di attività una personalità eclettica, una natura curiosa e una sensibilità aperta, senza preclusioni, a tutti gli stimoli del suo tempo, verso una sperimentazione tipica dei primi anni del secolo. Si volge alla scultura, al ferro battuto, alle vetrate, al disegno di mobili e ceramiche e realizza una vastissima produzione nelle arti minori, applicate o decorative. Inoltre riesce ad iscriversi all'Accademia di Belle Arti di Brera, in cui frequenta i corsi di disegno e di ornato del professor Lodovico Pogliaghi<sup>15</sup>, di cui, in seguito, diverrà assistente, poi supplente ed infine lo sostituirà nell'insegnamento all'Accademia.

Palanti inizia la produzione per il teatro<sup>16</sup> nel 1902, grazie alla collaborazione come grafico alla casa editrice musicale Ricordi, dove nel 1903,

<sup>10</sup> Adolfo De Carolis (Roma 1874-1928) pittore, illustratore e xilografo. Noto è il suo lavoro per la *Francesca da Rimini* di Gabriele D'Annunzio che sarà poi musicata da Riccardo Zandonai. Cfr. TIZIANA MAFFEI (cura di), *Adolfo De Carolis e la democrazia del bello*, Ascoli Piceno, Librati 2009.

<sup>11</sup> Duilio Cambellotti (Roma 1876-1960) architetto, scultore, scenografo e grafico. Importante è stato il suo lavoro per il Teatro di Siracusa e l'Istituto nazionale del Dramma Antico. Cfr. MONICA CENTANNI (a cura di), *Artista di Dioniso: Duilio Cambellotti e il Teatro greco di Siracusa, 1914-1948*, Milano, Electa, 2004.

<sup>12</sup> Galileo Chini (Firenze 1873-1956) pittore, grafico scenografo. Amico di Giacomo Puccini disegnerà le scene per la prima *Turandot*. Cfr. MORENO BUCCI, *Il teatro di Galileo Chini*, con uno scritto di Alessandro D'Amico, Maschietto & Musolino, Firenze 1998; VITTORIA CRESPI MORBIO, *Galileo Chini alla Scala*, Torino, Allemandi e Amici della Scala, 2008.

<sup>13</sup> Carlo Bugatti (Milano 1856-1940) artista, arredatore e disegnatore.

<sup>14</sup> Giulio Aristide Sartorio (Roma 1860-1932) pittore, scultore, scrittore e regista.

<sup>15</sup> Lodovico Pogliaghi (Milano 1857-1950) pittore, scenografo e docente all'Accademia di Brera. Noto è il suo lungo lavoro per il *Nerone* di Arrigo Boito.

<sup>16</sup> V. CRESPI MORBIO, *Giuseppe Palanti...*, pp. 37-73.

prepara il disegno per il manifesto destinato a pubblicizzare la prima rappresentazione italiana dell'opera *Parsifal* di Richard Wagner, andata in scena al Teatro alla Scala di Milano, il 12 aprile 1903<sup>17</sup>. Negli anni seguenti, produce manifesti per Ricordi e, fra i più noti e riusciti, ci sono quelli per *La secchia rapita* di Renato Simoni e Jules Burgmein (Giulio Ricordi) nel 1910; per *La fanciulla del West* di Puccini nel 1911 e quello famosissimo per *Isabeau* di Mascagni nel 1912. Nel 1913, oltre ai manifesti per le 'Onoranze a Giuseppe Verdi e Richard Wagner nel primo centenario della nascita', disegna il cartellone notissimo per *Francesca da Rimini* di Zandonai. L'ultimo manifesto per Ricordi nel 1914 è per *L'ombra di Don Giovanni*, dramma lirico di Ettore Moschino con musica di Franco Alfano, che sarà rappresentato al Teatro alla Scala il 2 aprile. Rossana Bossaglia definisce i suoi cartelloni «meritatamente famosi, di un personale *Liberty* troppo pittorico per essere assimilato alla grafica modernista internazionale e tuttavia ben legato al suo tempo per certi ricorsi stilistici di sicura databilità: [...] la spettacolare "affiche" per *Isabeau* di Mascagni – commento calzante a un testo musicale che intendeva scrollarsi di dosso il verismo per acquisire epicità wagneriana – quella per *Francesca da Rimini* di Zandonai: citati fra i classici in tutte le pubblicazioni – anche straniere – sul cartellonismo del Novecento»<sup>18</sup>.

Comunque la collaborazione più significativa con la casa editrice Ricordi che, come già ricordato, è produttrice di nuovi spettacoli, si verifica nel 1904, quando Palanti è coinvolto nella prima rappresentazione assoluta di *Madama Butterfly* di Puccini al Teatro alla Scala, con la produzione di ben 74 figurini. Nella progettazione dei costumi, Palanti è sempre attento allo studio del dato storico che utilizza con speciale considerazione, pur essendo spesso «spiritoso e acre»<sup>19</sup> e raggiungendo una stilizzazione secessionista che ricorda la lezione del maestro Lodovico Pogliaghi nel rispetto degli stilemi e nell'amore per l'esotico di maniera caro al gusto dell'epoca. Quindi fino al 1917, la sua collaborazione con Ricordi è costante e prevede ogni anno la produzione di figurini per i costumi di almeno un'opera. Dal 1903 disegna i costumi per *Luisa Miller* di Verdi e nel 1904 partecipa anche alla preparazione di *L'oro del Reno* e nel 1905 a *Il barbiere di Siviglia* e *La dama di picche* di Čaikovskij. Nel 1907 collabora all'allestimento scenico delle opere *La Gioconda* di Ponchielli e Boito e *Il Crepuscolo degli Dei* di Wagner,

<sup>17</sup> Alcuni studiosi ritengono che il disegno di Palanti sia stato eseguito più tardi, nel 1913, quando l'opera è rappresentata in versione integrale il 9 gennaio.

<sup>18</sup> R. BOSSAGLIA, *Giuseppe Palanti...*, p. 25.

<sup>19</sup> *Ivi*.

nel 1908 a *La forza del destino* di Verdi e *Mefistofele* di Boito, nel 1909 a *La vestale* di Spontini, *I vespri siciliani* di Verdi, nel 1910 a *L'Africana* di Meyerbeer e *Medea* di Cherubini, e finalmente nell'11, disegna scene e costumi per *Conchita*, oltre a *Simon Boccanegra*, *Saffo* di Pacini, *Romeo e Giulietta* di Gounod, *Armida* di Gluck; nel 1912, oltre a *Melenis* di Zandonai, prepara i figurini per *Don Carlos*, *Lobengrin*, *Norma* e *Salomè* e nel 1913 *Oberon* di Carl Maria von Weber, *Carmen* e *La battaglia di Legnano*.

Dal 1916, la collaborazione si dirada, probabilmente per le difficoltà belliche, infatti nel 1916 disegna soltanto 9 costumi per *Manon* di Massenet e nel 1917 due figurini per *Lucrezia Borgia*. Quasi sempre, le serie di figurini da lui progettate sono accompagnate da alcune tavole che contengono disegni esplicativi per l'attrezzatura di scena o dettagli del vestiario, scarpe, ombrelli accessori o parrucche di cui l'artista si occupa personalmente.

Palanti stesso in una intervista<sup>20</sup> descrive il suo lavoro per le produzioni teatrali definendo i disegni per i figurini «*magatei* ossia burattini», tracciati per 'un semplice effetto di illusione':

sono dei piccoli capolavori di arte e di verità. L'arte è nel gusto, nella leggerezza, nell'eleganza con cui sono disegnati e acquerellati; la verità nell'esattezza storica dell'insieme e del particolare. Vicino alla macchietta, infatti, che per sé stessa può rappresentare più il prodotto di una fantasia e l'efficacia di un delicato impasto di tinte, ecco manifestarsi l'opera di scomposizione. Ogni figurino richiede una spiegazione pratica particolare per chi deva poi riprodurre il costume: quella tale cintura, quella tale fibbia, quel tali calzari, quella tale pettinatura, eccoli lì, a parte, miniati con esattezza precisa, dettagliati fino all'inverosimile, tradotti vorremmo dire, praticamente. Ed ecco un particolare di questa o di quell'altra stoffa col suo disegno nitido, geometrico, scolastico; quel disegno che nell'insieme della figura sfuggirà, ma che è però indispensabile a dar l'impressione d'una determinata macchia di colore che unita alle altre costituirà l'armonia complessiva dell'opera. Quale e quanto faticoso sia questo lavoro paziente di studi e di ricerche per un pittore di figurini teatrali, il pubblico difficilmente sa. Ma il Palanti, presentando lo schizzo di una figura, mentre vi dice: «ecco quale io ho pensato il personaggio, *tale* dell'opera *tale*», vi mette anche vicino tutto questo lavoro secondario e pur principalissimo, il quale significa «ecco come sono riuscito ad ottenere questo 'personaggio'».

<sup>20</sup> Un artista proteiforme Giuseppe Palanti, in «Ars et Labor Musica e Musicisti», n. 12, dicembre 1912, pp. 976-991.

Poco più avanti, l'anonimo estensore dell'articolo definisce Palanti

un accuratissimo e fantasioso bozzettista di scene. Gli schizzi [...] sono mirabili per esattezza di particolari e suggestione d'ambiente. E se il lettore potesse ammirarne il colore, s'accorgerebbe come di fronte a questi bozzetti lo scenografo non abbia poi che l'importanza di una esecuzione. Tutti ricordiamo le scene della *Secchia rapita* e quella di *Conchita*. Nella scorsa stagione d'autunno al dal Verme il pubblico ammirò anche le scene di *Melenis*, la nuova e vittoriosa opera di Riccardo Zandonai, dovute anche questa al Palanti [...].

In confronto alla grande produzione di figurini per costumi, rari sono i suoi progetti per le scenografie: infatti disegna solamente le scene di *La secchia rapita* di Simoni e Burgmein-Ricordi andata in scena al teatro Alfieri di Torino nel 1910, e progetta l'impianto scenografico per *Les Merveilleuses*, operetta di Basil Hood con musiche di Hugo Félix che viene rappresentata a Londra, nel Daly's Theatre nell'ottobre 1906 e per *Tapis d'Orient* operetta su libretto di Maurice Vaucaire e musica di Burgmein-Ricordi, messa in scena a Liegi, nel Théâtre du Pavillon de Flore nel dicembre 1912, oltre a quelle note per *Conchita* e *Melenis* di Zandonai.

Quindi tra le più felici e compiute testimonianze del lavoro teatrale di Palanti si trova il progetto per la completa realizzazione scenica di *Conchita*, la seconda opera scritta da Zandonai. Ricordi<sup>21</sup> offre al giovane maestro trentino il soggetto dell'opera già proposta a Giacomo Puccini che ne era stato a lungo attratto, ma poi vi aveva rinunciato. Zandonai<sup>22</sup>, invece, accetta con entusiasmo, anche se immediatamente gli si

<sup>21</sup> Zandonai scrive all'amico Lino Leonardi il 15 novembre 1908 da Torino: «[...] Tutto si prepara bene. Gli artisti sono quasi pronti e domani comincerò le prove di scena alla quali assisterà pure Tito Ricordi. [...]». Lettera pubblicata in CLAUDIO LEONARDI (a cura di), *Riccardo Zandonai, Epistolario. Corrispondenza con Lino Leonardi e Vincenzo Gianferrari, l'amico e il maestro*, Rovereto, Longo, 1983, p. 101.

<sup>22</sup> Nell'Archivio Ricordi sono conservati una minuta (DOC00330-332) e il contratto firmato da Zandonai: DOC 00137, datato Milano 24 maggio 1909 in cui al punto 1 si legge: «In adempimento della scrittura in data 29 marzo 1907 registrata a Milano, il sig. Riccardo Zandonai cede, vende e trasferisce alla Ditta G. Ricordi e C la piena, assoluta ed esclusiva proprietà e possesso dell'opera musicale in quattro atti intitolata "Conchita", presa dal romanzo *La femme et le pantin* di Pierre Louÿs su libretto già in precedenza acquistato dalla Ditta G. Ricordi e C». Il contratto comprende i diritti di rappresentazione e traduzione per tutti i paesi per i quali la Ricordi versa un corrispettivo già fissato nella precedente bozza di contratto di 4.000 Lire. Zandonai si impegna a consegnare entro il 31 dicembre

presentano molte difficoltà, non ultime quelle legate all'ambientazione spagnola che ricorda la *Carmen* di Bizet. Prima di iniziare il lavoro di composizione musicale, il giovane Zandonai compie una sorta di fruttuoso pellegrinaggio nella Spagna meridionale in cerca di ispirazione e, soprattutto, di musiche originali e inedite. Tra le sue intenzioni c'è proprio la volontà di 'entrare' in quel mondo, sia musicalmente che emozionalmente.

Da Siviglia, il 31 maggio 1909, egli scrive a Giulio Ricordi:

Illustre caro Commendatore - sono a Sevilla da quattro giorni e da quattro giorni non vivo più, sogno! Questo paese ha del meraviglioso e l'impressione che io ne ho ricevuta è enorme! Tutto è musica qui: la cattedrale, l'Alcazar, la casa di Pilato sono dei grandiosi poemi musicali; le piccole vie della vecchia città, oltremodo pittoresche nella loro strana irregolarità, le case di una bianchezza inverosimile coi loro balconcini pieni di fiori e i patii misteriosi, le donne coi fiori intrecciati nei capelli, sono tante piccole pagine musicali che un artista può cogliere e riprodurre con fortuna. Non le sarò mai grato abbastanza, caro Commendatore, di avermi fatto conoscere questo paese che può veramente ispirare grandi cose. Prima di venir qui mi sono fermato qualche giorno a Madrid, e francamente nella capitale di veramente spagnolo non ho trovato che i *Bailes*, piccoli caffè di 3° ordine dove per entrare bisogna abbottonar bene la giacca e segnarsi tre volte! ... Tanto qui è scesa l'arte nazionale della Spagna! Sfido io: qual è la parte del mondo dove un povero mortale possa togliersi all'incubo delle canzoni della *Vedova allegra* o di un valzer? Eppure che godimento ho provato di fronte alle canzoni popolari spagnole! Quanto interesse possono destare in un artista con il loro colore strano, con i loro ritmi irregolari, con certe tonalità assolutamente

---

1910 e comprende tutte le modificazioni che il compositore vorrà in seguito apportare. La Ditta Ricordi si riserva il diritto di rifiutare eventuali noleggi e non ha responsabilità se l'opera non verrà rappresentata. In conclusione del contratto, al punto 9, si legge che il «Maestro Riccardo Zandonai si obbliga a comporre un'altra opera su libretto fornito da Ricordi».

Nella stessa cartella, presso l'Archivio Storico Ricordi, si trovano le minute per la proposta avanzata a Giacomo Puccini datata 1906 (DOC 00324-25), la proposta a Donadi per scrivere un libretto per Puccini tratto dal romanzo *La femme et le pantin* di Pierre Louÿs, senza data (DOC00326); il contratto a Carlo Zangarini, Milano 16 marzo 1907 (DOC 00138): «Cede alla ditta Ricordi la proprietà assoluta ed esclusiva dell'adattamento scenico del libretto in lingua italiana dell'opera *La Conchita* per essere musicata dal M. Giacomo Puccini o da altro Maestro scelto dalla stessa Ditta G. Ricordi e C., libretto tratto dal Romanzo *La femme et le pantin* di Pierre Louÿs, sceneggiato da Maurice Vaucaire. [...] La Ricordi cede 2000 £ in cambio dell'adattamento scenico [...]»; il contratto, senza data, (DOC 00327-29) Ricordi - Pierre Louÿs per la cessione del diritto di far comporre un'opera dal suo romanzo in cui si legge: «La musique de cet opéra sera faite par tel compositeur que choisiront G. Ricordi e C.».

nuove. Mi meraviglio come nessun artista italiano o nordico abbia pensato a riprodurre nel grande teatro questi canti che sono eminentemente tipici. Lo stesso Bizet che si è assimilato così bene i ritmi delle danze, ha trascurato il tipo più interessante della canzone spagnola. L'assicuro, caro Commendatore, che io non trascuro l'occasione di penetrare questo genere di musica e son certo che tornerò in patria con l'anima imbevuta di questi canti. Conchita sarà veramente una spagnola nel suo linguaggio, lo vedrà! qui a Sevilla, mercé le lettere di raccomandazioni del sig. Tito, ho fatto già molte relazioni, uniche fra persone dell'arte che con una buona volontà eccezionale si prestano e mi aiutano nel mio scopo. Sto ora in cerca di una cantante araba che è unica, mi si dice, per certi tipi di canzoni. Ha un repertorio che nessuno mai si è sognato di scrivere. Se riesco a rintracciarla, le cose migliori del suo repertorio le trascriverò e saranno nostre. Non mi dilungo perché l'aggettivo famoso «bagolom» sale troppo facilmente alle labbra di un milanese autentico qual è il mio illustre Editore. Le dirò solo, per finire, che ho dovuto convincermi qui, che le sue insistenti raccomandazioni sulle donne spagnole non mi sono sembrate affatto esagerate. Non ci sono croci qui che possano scacciare il demonio! Solo il pensiero del lavoro che ho promesso di fare mi salva dal dannarmi per sempre! La prego di salutarmi affettuosamente l'illustre comm. Tito e di ricevere pure lei gli ossequi più profondi del dev.mo suo R. Zandonai

P.S. il libretto di Conchita che tanto ho desiderato di avere qui non è ancora giunto. Mi è stato o no spedito? e dove? La prego di informarmene<sup>23</sup>.

Dalle lettere non risultano richieste specifiche da parte del compositore per quanto riguarda l'aspetto visivo delle realizzazioni sceniche per la quale, probabilmente, il giovane musicista ha piena fiducia nel proprio editore. Si intuisce comunque, il suo interesse per il colore locale in generale e il piacere che il paesaggio e l'architettura spagnola con i suoi decori arreca all'occhio del compositore.

Poco prima dell'inizio del montaggio scenico della sua opera, nel febbraio 1910, da Pesaro, Zandonai aveva scritto:

Illustre Commendatore, nella mia ultima lettera non Le ho proposto di farle conoscere il mio attuale lavoro prima perché ignoravo che l'audizione al pianoforte fosse in uso fra i compositori della Casa e anche per delicatezza verso il mio editore il tempo del quale – lo so – è prezioso; poi mi permetta di dirlo francamente, perché non sempre amo le audizioni di questo genere. Se, come nel caso nostro, si tratta di un lavoro concepito per orchestra e abbastanza complesso tecnicamente, l'audi-

<sup>23</sup> Milano, Brera, Archivio Storico Ricordi, Cartella Lettere R. Zandonai 1907-1913 a Giulio Ricordi, Collocazione P VI6. 01/1-30: Lettera n. 6: su carta intestata «Grand Hotel Madrid Sevilla».

zione al piano diventa una cosa ostica e pericolosa. Sono pronto però ad aggiungere che se chi desidera quest'audizione è Burgmein, cioè Giulio Ricordi, mi posso consolare convinto che il mio illustre ascoltatore saprà intuire le mie intenzioni artistiche anche attraverso un'esecuzione sconclusionata e un manoscritto scarabocchiato e incompleto in ciò che riguarda molti e molti dettagli d'orchestra. Credo poi, caro Commendatore, che la mia indipendenza artistica, che è la conseguenza forse della mia vita di lavoratore solitario, non giunge a tal punto da non permettermi di inchinarmi di fronte alla di Lei chiara esperienza; ma aggiungo anche che sarò sempre pronto, in ogni e qualunque occasione ad accettare il saggio e prezioso di Lei consiglio perché lo so dettato dalla coscienza di un artista geniale, esperto e profondo. Mi metto fin d'ora quindi a di Lei disposizione attendendo che Ella mi fissi press'a poco un giorno in cui Le potrò presentare la strana figlia di Spagna. Voglia credermi coi saluti più ossequiosi suo dev.mo R. Zandonai<sup>24</sup>.

Poco dopo, Zandonai ancora scrive a Giulio Ricordi, dicendosi disponibile all'audizione:

Illustre Commendatore, scordi, per carità, tutte le preoccupazioni che la mia precedente lettera ha potuto far nascere nel di Lei cervello circa il mio attuale lavoro. Conchita è degna sorella del Grillo: è chiara, limpida e ... sana, e contiene secondo me quelle qualità che Ella apprezza sopra tutto il resto. Ciò non toglie però che io mi ostini nella convinzione che il pianoforte è fatto apposta per rendere confuse le cose più semplici e che voler far sentire con questo strumento dei lavori come si scrivono oggi (sempre parlando di lavori melodrammatici) è cosa ridicola e pericolosa a meno che chi ascolta non abbia la possibilità di comprendere, anche con la semplice lettura mentale dello spartito, idee, effetti e colori. Non ho mai inteso del resto di trascurare la voce che è il più bello e il più affascinante degli istrumenti; e tanto meno di non dare alla parola, al teatro, tutta l'importanza dovuta nel melodramma. Parlando di orchestra avrei voluto che Ella sotto intendesse la cornice del quadro formato dalle voci e un po' anche i colori del quadro stesso. Ella ha mille regioni di asserire che l'arte di strumentare con un po' di buona volontà s'impara facilmente, oggi; non già nelle scuole, aggiungo io, ma stando in orchestra e studiando praticamente i diversi istrumenti; ma non condivido però la di lei opinione quando dichiara che l'orchestra vale meno di zero anche se come aggiunge spiritosamente, questo costituisce soltanto la salsa o il contorno delle carni, cioè dell'essenza del melodramma non voglio discutere questa sua idea dal punto di vista artistico, ma mi accontento semplicemente di chiederle se ella è sinceramente convinto che il pubblico d'oggi si accontenterebbe della sola carne, come la servivano per il passato Bellini, Donizetti ed altri. In quanto a me, le confesso, credo il

<sup>24</sup> *Ivi*, Lettera n. 7.

contrario: i nostri grandi maestri viventi hanno raffinato il palato del pubblico (o guastato) a tal segno che esso preferisce quasi la sola salsa piccante al solito lesso che gli sembra – forse a torto – insipido e indigesto. Questo fatto lo possiamo pur constatare ogni giorno. È possibile dunque che noi giovani si riesca a nutrire il pubblico di sola carne? Il pubblico non è un asino – lo so – ma ha però di questa graziosa bestia certe qualità indiscutibili; qualche volta come l'asino, subisce le bastonate, più spesso tira calci di santa ragione. Le bastonate da chi le piglia? dai compositori già grandi che riescono ad intontirlo con le cannonate formidabili della loro reclame. E i calci? Ahimè sono tutti per i giovani i quali per evitarli sono costretti a camminargli sempre di fianco e a dargli in pasto dei bocconi che gli vanno. Se noi giovani riusciamo a far ingoiare a questi capricciosa bestia, cioè al pubblico, della carne che generalmente rifiuta, in mezzo alla salsa che gli piace perché gli solletica il palato, credo, caro Commendatore, è tutto merito nostro, non ci chiami perciò “giovani di poca fede”; se in mezzo a tutte le correnti che imperversano oggi nel nostro paese e che minacciano ad ogni istante di travolgerci noi giovani riusciamo ancora a reggerci diritti in piedi, perché la sincerità ci sostiene, ciò vuol dire che la fede non manca, che la fede c'è! Mi permetto di scriverle francamente quanto penso perché ciò servirà a giustificare in molti punti la fattura del mio lavoro, poi perché ho visto con grande piacere, che Ella non sdegnava di far conoscere le proprie idee ad un giovane. Mi perdoni se mi sono dilungato, attendo un dì Lei cenno per l'audizione e La saluto con tanta cordialità e devozione pregandola di ricordarmi all'illustre comm. Tito, Dev.mo R. Zandonai  
P.S. Le unisco qui il modello per la carta da partitura per la quale la ringrazio infinitamente fin d'ora.  
Pesaro 27 febb 1910<sup>25</sup>.

La lettera inviata a Giulio Ricordi nel maggio 1910, quando è conclusa la composizione del primo atto di *Conchita*, è particolarmente significativa per dimostrare quanto i problemi legati alla struttura spettacolare, oltre che ovviamente musicale, stiano a cuore al compositore che scrive:

Illustre Comm. Giulio Ricordi Milano, Siccome le ho spedito ieri la partitura completa dell'atto I, mi permetto due parole a giustificazione di quanto ho fatto. Il signor Tito aveva accennato, tempo fa, all'idea di trasportare in principio dell'opera il Preludio del 4° atto. Non ho creduto di accettare quest'idea per due ragioni: prima perché il carattere triste e stanco di quel preludio, fatto a scopo di preparare l'animo del pubblico all'abbattimento morale di Mateo, mi sembra che male si addica a iniziare un'opera come *Conchita* che da ben principio dovrebbe impressionare per la sua impronta brillante e nervosa, poi perché il 1° atto lungo

<sup>25</sup> *Ivi*, Lettera n. 8.

com'è si sarebbe così ampliato da apparire sproporzionato nel confronto degli altri tre atti, senza contare che con l'aggiunta di un preludio avrebbe raccolto in se due pezzi strumentali: il detto preludio e l'intermezzo della strada. Ho lasciato dunque le cose come stavano originalmente, ma ciò non vuol dire che non si sia sempre in tempo di cambiare parere visto che il pezzo in questione non ha bisogno di ritocchi così completo com'è. Parlandole del 1° atto, Le dirò che musicalmente è stato molto sfrondata; non tanto nella 1° e 2° parte come nella 3° dove, oltre i tagli combinati assieme al sig. Tito, ho creduto bene di aggiungerne altri per mio conto in maniera che quel 3° quadro mi sembra ora assai più efficace e scorrevole. Mi accingerò ora agli atti 3° e 4° lasciando per ultimo il 2° nel quale voglio tentare delle modificazioni secondo le idee del Comm Tito. Mi permetto di avvertirLa intanto che la carta mandatomi (180 fogli) non è sufficiente per l'intero lavoro; mi occorreranno ancora circa 50 fogli che io prego la S.V. di mandarmi. E per ultimo, Caro Commendatore, voglio dirLe dacché è stata fissata la stagione scaligera, mi è entrata in cuore la speranza che Conchita possa avere alla Scala il suo battesimo anche perché questo è l'unico teatro in Italia, io credo, dove si possa varare senza pericolo un'opera come questa, con della musica un po' ... azzardata e con un libretto più azzardato ancora ...! Mi perdoni questa speranza nata da qualche parola scambiata fra Ella e il Comm. Tito al momento della prima presentazione di Conchita. Ella comprende bene che ogni autore al mio posto sentirebbe nel cuore questa speranza legittima. La prego di farmi avere un cenno di ricevuta della partitura spedita.

Invio a Lei e al comm. Tito i saluti più cordiali e rispettosi.

Il dev.mo R. Zandonai

Pesaro 30 maggio 1910<sup>26</sup>.

Nell'Archivio Ricordi, fra le carte di *Conchita*, è conservato anche il materiale iconografico utilizzato per la prima realizzazione scenica dell'opera, assieme ai bozzetti e ai figurini di Palanti, vi è custodita anche una cartella<sup>27</sup>, con riferimenti espliciti a quest'opera, che contiene undici fotografie d'epoca, incollate su cartoncini blu scuro con scritte in oro, che riproducono, purtroppo solo in bianco e nero, ma comunque molto intenso, quadri del pittore spagnolo Ignacio Zuloaga<sup>28</sup>. A proposito

<sup>26</sup> *Ivi*, Lettera n. 9.

<sup>27</sup> Milano, Archivio Storico Ricordi, Cartella senza segnatura, marcata: «*Conchita* IGNACIO ZULOAGA». Si tratta di fotografie d'epoca in seppia, incollate su cartoncini blu scuro con scritte in oro, non numerati. In tutti i fogli, in basso a destra, è riportata la scritta tra parentesi: «(da Ignazio Zuloaga)»; 1) «Tipi per la madre di Conchita»; 2) «Una sigaraia Atto I la fabbrica»; 3) «Conchita atto IV»; 4) «Enrichetta atto III»; 5) «Impressione per l'atto II (Baile)»; 6) «La Gallega atto II (Baile)»; 7) «La signora nel Baile Atto II»; 8) «Tipo della Madre nell' Atto I La fabbrica»; 9) «Una sigaraia Atto I (La Fabbrica)»; 10) «La visitatrice della fabbrica Atto I»; 11) «Tipi per la madre di Conchita».

<sup>28</sup> Ignacio Zuloaga Zabaleta (Madrid 1870-1945) è stato l'unico a svolgere il mestie-

dell'opera *Conchita* e della sua realizzazione scenica, molti studiosi hanno fatto riferimento alla pittura di Francisco Goya, soprattutto partendo da fatto che Louÿs cita il famoso cartone per gli arazzi reali, avente come soggetto *il fantoccio* in cui alcune donne in costume spagnolo dell'epoca fanno saltare sopra un telo il manichino di un uomo<sup>29</sup>. Ma la presenza di questo incartamento con le pitture di Zuloaga, assieme al materiale documentario per la preparazione di *Conchita*, porta a credere che i riferimenti iconografici per la costruzione dell'allestimento di quest'opera, avessero riferimenti diversi dal solo Goya o, per lo meno, fossero derivati anche dalla pittura di questo più recente artista spagnolo. Si tratta, tra l'altro, di un pittore scoperto e apprezzato proprio in quegli anni in Italia: la Biennale di Venezia ha organizzato una mostra monografica a lui dedicata nel 1908 e negli Stati Uniti stava avendo un grande esito con altre sue importanti mostre monografiche. Le tavole raffigurano personaggi del mondo spagnolo ritratti in momenti di vita quotidiana, con espressioni intense, misteriose, provocanti e beffarde. Molte sono le figure femminili, tra cui gitane, ballerine, prostitute o semplici donne del popolo ritratte in atteggiamenti arditi e provocanti. Molte di loro ricordano esplicitamente gli atteggiamenti di Conchita o di altre protagoniste in alcuni momenti dell'opera; fra i quadri, quelli legati all'ambiente di *Conchita* sono *El requibro*<sup>30</sup>, *Bailarinas españolas*, *La del abani-*

---

re di pittore all'interno di una famiglia di artisti artigiani dell'oreficeria. Dopo aver soggiornato a Roma e a Parigi, trascorre molto tempo a Siviglia dove realizza numerosi dipinti e impara l'arte del *bullfighting*. A 27 anni, decide di dedicarsi interamente alla pittura, una professione che lo ha reso immediatamente famoso e apprezzato dalla critica in Francia, Belgio e Germania. Ancora oggi in questi paesi è facile incontrare le sue opere conservate in prestigiosi musei. I temi da lui trattati sono stati aspramente criticati in Spagna per le scelte tematiche che i nazionalisti giudicano deformanti l'immagine della vera Spagna. Nello stesso modo i nazionalisti Baschi non lo considerano un artista basco, perché giudicano la sua arte irriverente verso la cultura Basca. Ignacio Zuloaga è stato molto popolare negli Stati Uniti, specialmente durante il suo viaggio nel 1925, dove ha tenuto mostre a Boston e New York. Cfr. GIULIO DE FRENZI, *Ignacio Zuloaga avec 118 gravures*, Roma, Gaetano Garzoni Provenzano, 1912; AUTORI VARI, *Los Zuloaga. Dinastía de Artistas vascos*, Ramón Suárez Zuloaga, Madrid 1988; JOSÉ IGNACIO TELLECHEA IDÍGORAS (a cura di) *Ignacio Zuloaga. Epistolario y Dibujos*, Sociedad Guipuzcoana de ediciones y Publicaciones, 1989; ENRIQUE LAFUENTE FERRARI, *La vida y obra de Ignacio Zuloaga*, Madrid, Editorial Planeta, 1991; ABRAHAM RUBIO / ALONSO ZAMORA, *Ocharan, Zuloaga y El Quijote*, Segovia, Caja, Segovia 2008.

<sup>29</sup> Francisco Goya, Cartone per gli arazzi reali: *Il Fantoccio*, Madrid, Museo del Prado.

<sup>30</sup> Le tavole conservate all'Archivio Ricordi sono chiaramente uguali a quelle del volume di Giulio De Frenzi che risulta stampato l'anno successivo alla prima di *Conchita* di Zandonai, cioè nel 1912. Probabilmente le tavole circolavano sciolte

co<sup>31</sup>, o *Lucienne Bréval in «Carmen»*<sup>32</sup>, *Lucienne Bréval en el segundo atto de «Carmen»*<sup>33</sup> o *Carmen la gitana*<sup>34</sup>. Molte immagini riproducono donne spagnole anziane e disfatte dalla vecchiaia, che fanno ricordare la figura della madre di Conchita, come *Las brujias de San Milla, Segovia*<sup>35</sup>. Lo stile personale di Zuloaga è stato definito *Zuloaga issue* o anche *Follia spagnola (locura española)* per la sua attenzione alla personalità deviata dei protagonisti dei suoi ritratti; egli coscientemente trasferisce alla sua visione qualcosa di terribile e di teatrale. In particolare, negli esemplari riprodotti nella cartella conservata da Ricordi, l'attenzione per la pazzia e l'interesse per la deformità degli uomini e delle donne ritratti dimostra quanto questo pittore indagasse la psiche umana e desiderasse sottolinearne l'atteggiamento di sfida. Non stupisce quindi che per aiutare il costumista e scenografo di *Conchita* nella ricerca di riferimenti ad una Spagna diversa, alternativa in cui far risaltare le stranezze, piuttosto che l'oleografia turistica di un paese da cartolina, venisse utilizzato un immaginario come quello di questo pittore contemporaneo. A questo proposito si riporta, qui di seguito la descrizione del personaggio di Conchita come viene descritto nella disposizione scenica dell'opera, nel pezzo intitolato *Caratteri dei personaggi*:

*Conchita* - Sedici anni. Figura svelta e capricciosa: viso espressivo, occhi mobilissimi, furbi, penetranti. Temperamento vivace e molto sensibile, con fondo di bontà e di dolcezza. Fiera custode della propria pureità e dignità, anche nei momenti in cui le apparenze la condannerebbero, ella si compiace, per effetto di una sua strana e morbosa psicologia, di trasformare bontà e dolcezza in raffinata perfidia, in crudele ferocia ogni volta che sembri di dover proteggere la sua anima e il suo corpo da possibili insidie. Carattere forte e cosciente, si ribella e sfugge all'uomo che

---

e infatti le scritte inserite impresse sul cartoncino, sotto le immagini, non corrispondono a quelle del volume edito, o meglio nel volume le didascalie sono stampate su fogli di velina incollate alle singole tavole. In questa tavola dell'Archivio Ricordi, è scritto in oro: «Uno sguardo – Atto I – (La Fabbrica)» (da *Ignacio Zuloaga*)

<sup>31</sup> Sul cartoncino è scritto in oro: «La Signora nel Baile – Atto II (da *Ignacio Zuloaga*)».

<sup>32</sup> Sul cartoncino è scritto con inchiostro dorato: «Tipo della Madre nell'Atto I – La Fabbrica (da *Ignacio Zuloaga*)».

<sup>33</sup> Sul cartoncino è scritto in caratteri dorati: «Impressione per l'Atto II – (Baile) (da *Ignacio Zuloaga*)».

<sup>34</sup> Sul cartoncino è scritto in oro: «La Gallega – Atto II (Baile) (da *Ignacio Zuloaga*)».

<sup>35</sup> Questo quadro è riprodotto in due tavole, una delle quali contiene l'ingrandimento delle due figure femminili sedute in basso al centro dell'immagine. Sul cartoncino è scritto in oro: «Tipi per la madre di Conchita (da *Ignacio Zuloaga*)».

la persegue col suo amore indomabile, perché di quell'amore aborrisce la femminile debolezza, la imbellè dedizione. E, per ottenere che l'uomo si distacchi da lei, non le repugna neppure di apparirgli quale non è, corrotta e contaminata da ignobili amori. Quando Mateo riacquista innanzi a lei la sua forza e il suo prestigio di uomo, sia pure con una manifestazione violenta e brutale, ecco che Conchita è subito definitivamente conquistata, ecco che ella appare, quale è, creatura buona, amorosa e immacolata<sup>36</sup>.

Le altre figure femminili sono così descritte:

*Dolores, Rufina, Estella* – Tre tipi di giovane sigaraie: belle o belleocce, gaje, irrequiete e loquaci, di nient'altro pensose che dei loro fuggerevoli amorazzi. Dolores delle tre è la più sentimentale e la più orgogliosa, Rufina è lasciva e mordace; Estella è la più sempliciona.

*La madre di Conchita* – Donna sui cinquant'anni: pinzocchera, ciarlieria, venale: tipo losco anzichè.

*La Sorvegliante* – Ex sigaraia. Donna attempata, alla quale la cuffia e gli occhiali a stanghette conferiscono un aspetto caratteristico. Severa più a parole che a fatti, essa non riesce a disciplinare e a calmare la turba di ragazze scapigliate e loquaci che sono affidate alla sua vigilanza.

A completamento delle note intorno al carattere dei personaggi, è utile qui aggiungere la breve prefazione anteposta dagli autori al libretto di *Conchita*, nell'edizione conservata all'Archivio Ricordi:

Conchita, nella presente edizione, non è, né vuol essere, un fedele adattamento del celebre romanzo *La Femme et le Pantin* di Pierre Louÿs. Gli autori hanno deliberatamente attenuato il tipo originale della protagonista, sia per ragioni di teatro, sia per considerazioni psicologiche ed estetiche del tutto personali. E, come hanno dato a Mateo un'anima più immediatamente sensibile e meno remissiva, così hanno fatto di Conchita più una passionale complessa e bizzarra che una fredda ed enigmatica giocatrice d'amore. Quello che nel romanzo è insensibilità morale, diventa, nell'opera nostra, orgoglio di purità sotto apparenza di vizio. Conchita vuole essere adorata con fede e sola e per sempre. È per questo che fugge al denaro di Mateo e non ha paura né vergogna di gettarsi ai pericoli di un volgare *caffè-baile*, pur di poter vivere del proprio guadagno e gettare in faccia all'amante la sua forza e la sua purità. Ed ogni volta che

<sup>36</sup> *Disposizione scenica per l'opera CONCHITA, quattro atti (da «La Femme et le Pantin» di Pierre Louÿs) adattamento scenico di Maurizio Vaucaire e Carlo Zangarini, musica di Riccardo Zandonai compilata da Carlo Clausetti. Proprietà degli Editori per tutti Paesi. Deposito a norma dei trattati internazionali. Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati, G. Ricordi & C., 1913. Consultata presso l'Archivio Ricordi. Copia con appunti manoscritti in francese o inseriti, dattiloscritti su velina, in francese.*

lo vede soffrire e pregare, di primo impeto ella si piega e gli crede; e allora la sua anima canta in parole di sogno la gioia d'amore. Poi, rimasta sola, il dubbio amaro la ritorna beffarda e cattiva; è insomma una infelice che fabbrica a sé ed agli altri il dolore, per troppo desiderio della felicità. Così avviene che Conchita accetti, in buona fede, la piccola chiave della casa di Mateo; poi durante il giorno, la paura dell'inganno la riprende e prepari a Mateo, l'atroce burla della cancellata. Una sola prova la fulmina, la vince: l'ira vendicatrice di Mateo, che la percuote. E non sono le busse e il dolore fisico ad abatterla, ma la violenza inaspettata di Mateo, in cui ella trova il perfetto immedesimarsi di due intensità: il dolore e l'amore. E Conchita esala tutta la ragione della propria esistenza nelle parole soffocate ch'essa mormora, tra i singhiozzi, all'amante annichilito sul finire dell'opera: «... Hai dunque pianto per me tanto ... che hai potuto fare ciò?».

I figurini di Palanti per la protagonista e le figure femminili, conservati all'Archivio Ricordi, rispecchiano i quadri di Zuloaga, pur nella semplificazione necessaria alla realizzazione teatrale<sup>37</sup>.

Gli originali bozzetti scenici di Palanti sono conservati all'Archivio Ricordi. Ognuno è strettamente legato alla singola didascalia scenica di cui costituisce una vera e propria restituzione grafica. Ancora all'Archivio Ricordi sono conservate le piante di palcoscenico per la realizzazione delle scenografie che, assieme agli schemi pubblicati nella *Disposizione*, permettono di seguire tutto lo svolgimento dell'azione e dei mutamenti scenici. Il primo quadro del primo atto, come si legge nel libretto<sup>38</sup>, si svolge in

Una stanza di lavoro nella «Fabrica» di Siviglia, un giorno di agosto soffocante. È una grande stanza a volta d'un vecchio convento. Una nicchia di Madonna nella muraglia, vicino alla finestra, che guarda la via S. Fernando. Tutto intorno alla sala sono sospesi scialli, fazzoletti, gonnelle, sciarpe. Tre o quattro schiere di sigaraie lavorano raggruppate a cinque o sei intorno a piccole tavole, quasi tutte seminude, vecchie e giovani. Hanno tutte un fiore scarlatto nei capelli. Un lattante in una culla che la madre fa dondolare coi piedi mentre lavora<sup>39</sup>.

<sup>37</sup> Purtroppo non è possibile riprodurre i figurini di Palanti e quindi si rimanda l'analisi puntuale sui singoli costumi ad altra occasione.

<sup>38</sup> RICCARDO ZANDONAI, *Conchita*, opera in quattro atti e sei quadri (da «La femme et le pantin» di Pierre Louÿs) adattamento scenico di Maurizio Vaucaire e Carlo Zagarini, Milano, Edizioni Ricordi, 1911, pagine 58. La copia consultata è conservata nella Collezione Ulderico Rolandi alla Fondazione Giorgio Cini di Venezia.

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 5.

Per questa scena, Palanti prepara due disegni molto simili tra loro; infatti entrambi raffigurano l'interno di una grande stanza coperta da volte poggianti su colonne e pilastri. Cambia leggermente il punto di vista prospettico, ma l'architettura rimane essenzialmente la stessa, con l'aggiunta di piccole variazioni nei dettagli decorativi. Qui Palanti, come in altri suoi disegni di scenografia, inserisce alcuni personaggi che, in questo caso, corrispondono alle sigaraie. Infatti il suo metodo di lavoro è molto originale: nell'ideare la struttura dello spazio, quest'artista sente la necessità di inserire figure che diano la misura e il senso dello spazio reale. Si tratta di una tecnica molto pittorica che denuncia la natura del metodo di Palanti nel tracciare il progetto di una scena: non prepara disegni tecnico-esecutivi o freddamente architettonici, ma descrive, in una sorta di prefigurazione, un momento della rappresentazione teatrale. I suoi bozzetti sono molto vivi e descrittivi, quasi si trattasse di un quadro. In questo caso, il primo disegno mostra le sigaraie disposte vicine ai loro tavoli di lavoro, sotto le volte dell'antico convento e nel secondo muta la disposizione dei personaggi inseriti nello spazio e riesce a rendere ancor più viva la situazione, avvicinando al boccascena la distribuzione delle figure femminili: mette in primo piano la sigaraia-mamma che con un braccio muove la culla del bimbo, facendo in questo modo quasi partecipare lo spettatore alla vita della fabbrica di tabacco. Le bianche figure delle sigaraie sono esibite seminude, con gonne sollevate e spalle scoperte, quasi si respira la torrida atmosfera di un agosto soffocante e la luce infuocata entra dal cortile e dalle finestre aperte su una piazza di Siviglia. Confrontando questi disegni con la pianificazione che si trova nella *Disposizione scenica*, si deduce che questa scena era realizzata con un impianto profondo e costruito in modo tale da permettere alle coriste e ai cantanti di muoversi liberamente, per creare un'azione verisimile.

Un esempio di quanto fosse importante la realizzazione precisa di uno spazio scenico è sottolineata dal seguente dettaglio descrittivo inserito nella *Disposizione scenica*:

Le colonne sulla destra, attaccate ai *principali* debbono essere tutte *reali* e di forma circolare. Le due colonne che chiudono sul davanti la navata di sinistra sono invece di forma quadrata. Di esse, quella a destra è reale ed ha un vuoto nella parete destra, entro il quale è collocata l'immagine della Madonna. Sotto l'immagine è un piccolo altare cinto di tela bianca, su cui son poggiati vasi con fiori e candele. Dal capitello della colonna, a metà dell'immagine pende una lampada accesa<sup>40</sup>.

<sup>40</sup> *Disposizione scenica...*, pp. 9-10.

Il secondo quadro inizia «dietro la tela metallica» con un «Intermezzo nella strada»<sup>41</sup>. Qui Mateo e Conchita si incontrano e raggiungono la casa di Conchita. Si tratta di una scena corta, probabilmente un siparietto che conduce alla casa della protagonista dove si svolge il terzo quadro: «La casa di Conchita Pérez. Una porta a sinistra che dà sulla cucina. La porta d'ingresso è al fondo. Una finestra su un piccolo balcone, al secondo piano a destra»<sup>42</sup>.

Qui Conchita entra con Mateo che non osa addentrarsi e trova la madre distesa sulla poltrona a sinistra, poco oltre lo specchio. Lo spazio è ampio, molto povero anche se contiene ogni elemento necessario all'azione. Palanti, anche in questo bozzetto, inserisce una figura: è Conchita colta nel momento finale dell'atto quando, si reca fuori dal balcone per guardare verso la via sottostante. Infatti Conchita dopo aver appreso dalla madre che Mateo le ha dato denaro, «lo raccoglie e nervosamente, lo avvolge in un giornale; si fa sull'uscio, aprendolo, spiando nella via, se vede ancora Mateo»<sup>43</sup>. Si tratta di uno dei momenti più atroci dell'intera opera, quando la protagonista decide di fuggire e di non rivedere mai più Mateo, affermando di preferire la fame, di saper fare tutto piuttosto di rivedere quell'uomo che voleva pagare il suo amore.

Il secondo atto si apre con il quadro quarto, all'interno de «Il Baile».

Una piccola sala affumicata: dal soffitto pendono lampade e drappi. Tavole strette, sedie di paglia, scanni. Sul muro di fondo réclames di corride, ritratti di Toreri celebri. A sinistra della sala due palchetti. Al fondo, nel mezzo, una finestra bassa che dà sulla strada. All'ingresso, a sinistra, la casa. A destra, una finestra. Il palcoscenico del teatro è alto da terra di tre scalini. La sola scena è un paesaggio, appena abbozzato che rappresenta un giardino di palme ed aranci<sup>44</sup>.

Anche questo bozzetto scenico è abitato e vissuto da presenze concrete quasi fosse un dipinto o una fotografia e, come i precedenti, non ha la forma tipica del bozzetto tecnico, del disegno che doveva andare in mano agli scenografi realizzatori, ma riproduce un clima, una suggestione d'ambiente, tanto più qui, all'interno di un locale notturno, un teatro di flamenco. Il momento raffigurato è quello dell'inizio dell'atto: «(Al levar della tela, Conchita è in scena e balla con Gallega, Morenito

<sup>41</sup> R. ZANDONAI, *Conchita*, p. 18.

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 20.

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 31.

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 32.

l'accompagna con la chitarra. Il caffè è pieno di gente, l'entusiasmo è al colmo)»<sup>45</sup>. Potrebbe, in alternativa, essere il momento finale dell'atto, quando Conchita balla, quello definito nel libretto «DANZA di CONCHITA» e così descritto:

Nuda le spalle, è ravvolta sotto le ascelle in uno scialle di Manilla, con lunghe frangie. Mentre si gira su sé stessa, le si scoprono le gambe a traverso le frangie. Tutto ad un tratto, ella fa alzare Morenico e balla amorosamente, appassionatamente con lui. Mateo, col viso incollato al vetro, di fuori, non perde un gesto di Conchita. [...]»<sup>46</sup>.

Ma, nel disegno, non appare il costume nero con le frange, come si vede nel figurino<sup>47</sup> tracciato da Palanti e nell'illustrazione di Bompard<sup>48</sup>. Questo figurino è stato descritto come scandaloso per l'epoca anche se si sa che la Tarquini, prima interprete di Conchita, poi ne indosserà una versione molto ridimensionata e castigata.

Il terzo atto, quadro quinto («La cancellata») si svolge durante la notte:

Una strada di Siviglia, stretta e parallela al davanti della scena. A sinistra, un'altra obliqua. Una porta a destra, l'ingresso di una piccola casa; una cancellata, a traverso la quale si vede un«patio» inondato dalla luna. Aranci e verde. Le strade sono oscure: in tutta quella oscurità, solo il cortile biancheggia nella luce lunare. Voci lontane nella notte<sup>49</sup>.

Si tratta di una scena abbastanza corta, bipartita che deve permettere agli interpreti di spingersi in profondità nell'apertura della strada. La cancellata sulla destra è poco visibile e, anche nella pianta della *Disposizione*, sembra quasi essere parzialmente nascosta dal boccascena: La villetta di Mateo è addossata al lato destro della scena ed ha anch'essa, come la casa di Enrichetta, il prospetto parallelo al proscenio, ma molto più sul davanti che non l'altra. È una costruzione molto elegante e di una certa importanza. La facciata, di stile rinascimento, ha un bell'arco fiancheggiato da colonne con capitelli su cui poggia la cornice col resto della fabbrica che non si vede. [...]»<sup>50</sup>

<sup>45</sup> *Ivi*.

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 39.

<sup>47</sup> GIUSEPPE PALANTI, figurino per Conchita, atto II, 1911. Milano, Archivio Ricordi.

<sup>48</sup> LUIGI BOMPARD, *Conchita*, atto II, 1911, in «L'Illustrazione italiana», 22 ottobre 1911.

<sup>49</sup> R. ZANDONAI, *Conchita*, p. 47.

<sup>50</sup> *Disposizione scenica...*, p. 63.

Il quarto atto si svolge «In casa di Mateo»:

Una piccola sala esagonale, silenziosa e triste; tappeti distesi; senza altri mobili tranne alcuni divani, uno dei quali è sormontato da un baldacchino, e qualche sgabello. Uno specchio dentro un quadro dipinto, sul muro a dritta. Al fondo una grande porta a vetri, che dà sul giardino: la inventriata è chiara. Alla dritta una porta. Una finestra alla sinistra. Una piccola tavola contro il balcone<sup>51</sup>.

La stanza descritta nel bozzetto di Palanti è ampia e desolata, appare decorata in stile moresco nel soffitto e nelle pareti. L'impressione è di una situazione di parziale abbandono abbastanza evidente, il divano rosso è semplice e non sormontato da un baldacchino, ma più semplicemente è accostato ad un drappo appeso al muro. Anche in questo caso, Palanti inserisce personaggi, secondo lo schema già visto, cercando di riprodurre una scena saliente dell'atto. Qui, si scorge Mateo nel momento in cui cinge il collo di Conchita, quindi poco prima della conclusione dell'intera vicenda.

L'opera, nonostante le numerose polemiche, ha successo e Tarquinia Tarquini ammalia il pubblico e i critici per ben 14 repliche ed è certamente la migliore interprete di questo titolo. Temperamento vibrante e figura snella ed elegante, contribuisce al successo dell'opera stessa, anche nelle riprese americane come quelle al Metropolitan Theatre di Philadelphia.

Nel manifesto di Metlicovitz, l'immagine tratta da una fotografia della Tarquini in posa, giudicata «altera, frivola, perversa e beffarda», subisce un'istintiva censura. La giovane e provocante Conchita è ritratta come una diva del cinema muto, con una superba espressione, quasi di sfida e campeggia trionfante in tutta intera l'*affiche*: la grande figura di Conchita risponde ai canoni della tradizione del manifesto cinematografico in cui molto spesso è ritratto il divo protagonista a grandezza naturale. L'artista-grafico utilizza una raggianti gamma cromatica e una tecnica pittorica che, proposte con sapiente efficacia, si trasformano in tipica propensione alla narrazione. Questa stessa immagine, ritagliata o girata, diviene l'emblema dell'opera in tutte le possibili utilizzazioni grafiche, dalla copertina dello spartito al libretto d'opera.

<sup>51</sup> R. ZANDONAI, *Conchita*, p. 52.

