

Igor Grdina

## Dante na opernem odru

V razpravi o Danteju na opernem odru bom naredil marsikaj, kar v znanstveni srenji velja za zavračanja – ali celo zaničevanja – vredno. Predvsem se kanim posvetiti vprašanju in področju, za katera nisem strokovnjak. Pri tem pa ne gre niti za ohranjanje in obnavljanje obstoječe vednosti, saj podatki za celovito obravnavo Dantejeve navzočnosti na opernem odru niti v grobem še niso zbrani.<sup>1</sup> Gre torej za preliminarni premislek, ki ima namen služiti kot opora nadaljnjemu raziskovanju.

Iz povedanega izhaja, da tudi metodološke strogosti v tem prispevku ni mogoče pričakovati. Kljub temu pa menim, da obravnava z osebnega zornega kota za znanost ne bo brez koristi. Če bo kdo od strokovnjakov, ki prisegajo na standardizirane raziskovalne paradigme kljub vsemu izvedel kaj takega, kar mu doslej ni bilo znanega, pa naj sam premisli, v kolikšni meri so metodološke zapovedi, katerih vernik je, ustrezne.<sup>2</sup>

Dantejev opus, ki je na pozneje rojene močno vplival, je odmeval tudi skozi glasbo. Vendar je ustvarjalna recepcija v tem okviru že na prvi pogled presenetljivo skromna. Zaradi naravnost kataloškega značaja *Komedije*, v kateri je za poznejše čase konservirana komprimirana izkušnja italijanskega srednjeveškega sveta, je nekaj desetlin klasičnih ter modernističnih in avantgardističnih partitur ter albumov v popularni glasbi – vsega skupaj jih menda ni niti sto – malo. Torej kvečjemu nekaj ducatov.

- 1 Tudi projekt Princetonske univerze *Dante v glasbeni recepciji*, v okviru katerega je prišlo do objave najširše dosegljivega seznama zadevne problematike, ki ga je pripravil Otfried Lieberknecht, ni zajel vseh avtorju te razprave znanih del. Omenjeni katalog je dosegljiv v svetovnem spletu na naslovu: [https://dante.princeton.edu/pdp/da\\_mu.htm#b](https://dante.princeton.edu/pdp/da_mu.htm#b) (vpogled: 1. oktobra 2021). Ob tem gre opozoriti, da ni brez napak. Giuseppe Verdi naj bi na Dantejevo besedilo uglasbil *Ave Mario*, vendar gre v tem primeru za pomoto: legendarni *Starec* iz Sant'Agate se je na avtorja *Komedije* naslonil v skladbi *Laudi alla Vergine Maria*. Njen tekst je vzet iz zadnjega, tj. 33. speva *Nebes* (prvih 7 kitic). Glejte v: Mary Jane Phillips-Matz, *Verdi. A Biography*, Oxford, New York 1993: Oxford University Press, 738.
- 2 Pri tem me hrabri zgled mnogostranskega pisca Helmuta Krausserja, ki mu je uspelo razvozlati skrivnost Puccinijeve skrivnostne muze Cori(nne) iz Torina. Glejte v: Helmut Krausser, *Die Jagd nach Corinna. Eine Puccini-Recherche*, München 2008: belleville Verlag.

A tudi če se poleg doslej najširšega princetonskega seznama glasbenih del, ki se navdihujejo pri Danteju, upošteva še nekaj drugih v njem nenavedenih kompozicij, med katerimi so tako celotne opere – npr. Seyfriedov *Ugolino, oder der Hungerturm*, Donizettijeva *Pia de' Tolomei* ter Strepponijeva, Carlinijeva, Mercadantejeva, Generalijeva, Quilicijeva, Staffajeva, Fournier-Gorrejeva, Tamburinijeva, Morlacchijeva, Borgattajeva, Maglionijeva, Nordalova (Arnold-Gruberjeva), Papparladova, Cannettijeva, Sassarolijeva, Franchinijeva, Marcarinijeva, Goetzova, Cagnonijeva, Thomasova, Scontrinova, Mancinellijeva, Ábrányijeva, Leonijeva in Riccitellijeva *Francesca da Rimini*<sup>3</sup> – kakor tudi fragment v Rossinijevem *Otellu*<sup>4</sup> in Piernéjeva scenska glasba za Schwobovo oziroma Crawfordovo igro, položaj ni bistveno drugačen. Za ep tolikšnega tematsko-motivnega bogastva in vrh vsega še raznovrstnosti bi bilo tudi znatno več del precej skromna bera.

Zdi se, kakor da bi bila Dantejeva *Komedija* dolgo razumljena kot nedotakljiva skrinjica zaveze. Mnogim – zlasti Italijanom – se je očitno zdelo povsem nesprejemljivo, da bi jo uporabljali za svobodnejše tekstne »nadgradnje« na ravni izvirnika, tj. na nivoju zaključene stvaritve, ki ni izrecna parafraza ali razlaga.<sup>5</sup> Recepcija pesnikovega opusa je bila, kot vse kaže, zaznamovana s spoštljivo vednostjo o pomembnosti avtorja, ki je bil veliki začetnik: književnosti v italijanščini ni postavil samo najglobljih temeljev, temveč ji je bil s temeljnim razmislekom o njeni potrebnosti tudi *najboljši* zagovornik. Njegova načelna razprava o večini govorjenje v ljudskem jeziku na eni in *Gostija* na drugi strani sta sugestivna vodnika po oblikujoči se literarni krajini onstran dotlej veljavnih »samoumevnosti« latinske lingvistične sholastike, ki so si jo drznili dati v oklepaj le posamezni starejši pesniški praktiki. Poslej je

3 Helène Cao, »Dante et la musique du XIX<sup>e</sup> siècle«, v: Benjamin Godard, *Dante. Opera français / French opera*, Benetke 2007: Palazzetto Bru Zane, 28, 29.

4 Gondoljer na začetku 3. dejanja Rossinijeve opere *Otello*, ki jo je pozneje zasenčila Verdijeva mojstrovina na isto temo, poje znamenite verze: »Nessun maggior dolore / Che ricordarsi del tempo felice / Nella miseria.«

5 Izjema je bila zgodba o Francesci da Rimini, ki se je osamosvojila – nekoliko tudi po zaslugi Boccaccievih komentarjev k Dantejevi *Komediji*, ki so poudarjali ogoljufanost junakinje pri ženitvi. Poudariti pa gre, da je pri uveljavitvi te zgodbe v opernem svetu imel veliko vlogo Felice Romani, čigar libreto je uglasbila vrsta skladateljev. Prav z njegovimi verzmi se je Francescina zgodba za skladatelje ločila od Dantejeve umetnine. Romani, ki je bil sicer hišni avtor milanske Scale, je bil pravi naslednik Pietra Metastasia, čigar tekste je prav tako podložila z notami vrsta avtorjev. Med poznejšimi libretisti, ki so se ustavili ob Francescini zgodbi, gre omeniti še Antonia Ghislanzonia, ki je delal tudi za Verdija, Ponchiellija, Gomesa in Catalanija.

za njimi stala tudi teorija, ki se je tako utemeljila na dejanskem stanju in ne več na vnaprej danih pravilih.<sup>6</sup> Dejansko so tu prvi koraki na poti od tlačenja stvarnosti v izbrano shemo k upoštevanju dejanskosti in izpeljevanju sklepov iz nje.

Potemtakem ni presenetljivo, da je bližanje Danteju vedno pomenilo vračanje v Arhimedovi točki italijanske literature. Temeljev pa tisti, ki stojijo na njih, kljub občasnemu preizkušanju ne majo. Prav nasprotno: večinoma jih utrjujejo. Vedno novi komentarji, ki so počeli prav to, so iz ustvarjalca *Komedije* naredili večnega sopotnika v območju literature, nasprotovanja, izgon in obtoževanja heretičnosti – zaradi traktata o monarhiji<sup>7</sup> – pa tudi v vrstah (cerkveno-)političnih veljakov za nevarnost ter celo posmrtno živega. Ker je Dante s svojim enciklopedičnim epom dobil mesto v izobraževalni sferi v času, ko so vanjo bili pripuščeni samo avtorji, ki so veljali za zgledne, se pravzaprav ni mogel izogniti zoženi oziroma programirani recepciji. Biti vzor je drugo ime za obsojenost na petrifikacijo v podobi koliko mogoče čiste reprodukcije. Nič ne more biti bolj zgledno od citata in bolj pedagoško od nanj oprtega povzetka.

Svobodno uporabo snovi in motivov iz *Komedije* tekstnemu svetu dejansko prinese šele doba romantičnega občutenja življenja, ki je srednji vek osvobodila poprejšnje zaznamovanosti z duhovno, zlasti intelektualno nebogljenostjo. Prestavitev akcenta pri razumevanju *gotstva* iz mračnjaštva v skrivnostnost je potem odprla prostor za ustvarjalno recepcijo Dantejevega opusa v literaturi – kakršne je sicer že bil deležen z upodobitvami svoje osebe (Sandro Botticelli, Domenico di Michelino, Luca Signorelli, Rafael) in epizod iz svojega epa (Sandro Botticelli, Jan van der Straet/Stradanus) v likovni umetnosti.<sup>8</sup> Romantika je tudi v slednji postala sinonim za drugo pomlad ustvarjalca *Komedije*, ki se niti po njenem zatonu ni nehala. Hkrati je pesnik tedaj zares postal evropski avtor. Dotlej je namreč učinkoval predvsem v italijanskem kontekstu. Kultura Apeninskega polotoka pa je bila v srednje- in zgodnjenovoveški Evropi, kakor je pokazal že

6 Prim. Frano Čale, Mate Zorić, »Uvod u Dantea«, v: Dante Alighieri, *Djela. Knjiga prva*, Zagreb 1976: Libar, Nakladni zavod Matice hrvatske, 31.

7 Čale, Zorić, »Uvod u Dantea«, v: Dante Alighieri, *Djela. Knjiga prva*, 34.

8 V slovstvenih okvirih je pritegovala pozornost Dantejeva biografija; eden zgodnejših prispevkov k njej je prišel izpod peresa Giovannija Boccaccia, ki se je sicer posvetil tudi komentiranju *Komedije*.

Jacob Burckhardt,<sup>9</sup> posebna: ni se je dalo preprosto presaditi v druge dežele. Šele baročna doba, ki je po eni strani zožila, po drugi pa potencirala (preostale) renesančne impulze, je bila priča italijanskemu kulturnemu izvozu proti severu. Vendar ta ni bil celovit: zadeval je predvsem likovno in glasbeno umetnost, v literaturi pa libretistiko: Pietro Trapassi – Metastasio – je postal njen kralj, Lorenzo da Ponte pa vrhunec,<sup>10</sup> ki sta se mu mogla opazneje približati le Hugo von Hofmannsthal in Arrigo Boito. Vsi drugi so močno zaostajali: pesniki so se praviloma premalo menili za odrski učinek in dajali v oklepaj naravo opere, v kateri more marsikaj (razpoloženja, splošna atmosfera) biti izraženo zgolj s toni in ritmom, dramski rutinerji pa niso bili kos poetičnosti, brez katere po definiciji nerealistično glasbeno gledališče preprosto ne more.<sup>11</sup>

Pozno razprtje ustvarjalnih obzorij nad Dantejem in *Komedijo* v romantični epohi je bilo seveda zaznamovano s specifičnim občutenjem sveta ob koncu 18. in v začetku 19. stoletja: ep velikega pesnika iz dobe davnih dedov, ki je bil nekakšna karakteriološka *Odiseja*, je bil tedanjim umetnikom zanimiv predvsem zaradi posameznih epizod. Pozornost so vzbujale zlasti dramatične usode, ki so v živopisnem srednjem veku demonstrirale z ničimer obvladljivo moč čustev. Takšna je bila predvsem zgodba Francesce da Rimini, ki se je dodobra zasidrala na dramskem odru, prek njega pa tudi na opernem. Snov, ki je povezana z edino v Dantejevem *Peklu* govorečo žensko, je zamikala kar okoli 30 skladateljev v različnih kulturnih okoljih.<sup>12</sup>

Na Slovenskem je vse skupaj ostalo le pri libretističnem poskusu Frana Goestla, ki se je leta 1896 prek svojega soimenjaka Govekarja

9 Jacob Burckhardt, *Renesančna kultura v Italiji*, Ljubljana 1981: Državna založba Slovenije.

10 Prim. Andrew Steptoe, *The Mozart–Da Ponte Operas. The Cultural and Musical Background to Le Nozze di Figaro, Don Giovanni and Così fan tutte*, Oxford 1988: Clarendon Press.

11 Petje v načelu onemogoča realistično iluzijo, četudi je zgodba, ki se odvija na odru, še tako vsakdanja. To na najbolj plastičen način izraža veristična opera, katere glasba je v strukturnem smislu romantična. Pri tem se od vsega začetka povezuje s formami, ki jih je najti v ljudski oziroma popularni kulturi. V Mascagnijevi *Cavallerii* je tak stornello; skladatelj je šele pozneje našel razlog, zakaj se v krvavi sicilijanski štoriji pojavi toskanska oblika (osrednji moški lik, compar Turridu, je prej služil vojaški rok na severu). Prim. David Stivender, *Mascagni*, New York, London 1988: Pro/Am Music Resources, Kahn and Averill, 48, 49. Vključevanje ljudskih oblik v širše umetniške celote je eminentno romantičen postopek.

12 Cao, »Dante et la musique du XIX<sup>e</sup> siècle«, v: Benjamin Godard, *Dante. Opera français / French opera*, 28. Na tem mestu se govori o okoli dvajsetih skladateljih, vendar jih je vsaj deset več.

zanimal, ali bi ta njegov operni tekst zanimal katerega od Ipavcev.<sup>13</sup> A uspeha ni bilo. S tem libretom, ki je očitno ustrezal duhu novoromantičnega časa, je imel literarno zagnani medicinec oziroma zdravnik, ki je v času specializacije postal asistent bodočega nobelovca Juliusa Wagnerja viteza von Jauregga, še manj sreče kakor s prvim – s *Ksenijo* –, ki sta ga nazadnje, po Funtkovi predelavi, le oblili navdahnjena Parmova glasba in svetloba scenskih žarometov. Tako je morala Francescina tema v *fin de siècle* in *belle époque* čakati Sergeja Rahmaninova in Riccarda Zandonaija, da je pognala kolikor toliko globoke korenine na opernem odru. Besedili, po katerih sta nastali njuni partituri, so prispevali znameniti ljudje: za ruskega mojstra se je trudil mlajši brat Petra Iljiča Čajkovskega Modest, za tridentinskega pa »savojski princ« Tito Ricordi<sup>14</sup> – po d'Annunzievi dramski predlogi. Vsi njihovi romantični predhodniki so imeli mnogo manj uspeha, čeprav so se – kakor Hermann Goetz in Ambroise Thomas – s kakim drugim svojim delom uspeli uvrstiti v železni repertoar (ali se mu vsaj močno približali).

Za glasbeno sceno pa niso bili zanimivi samo fragmenti *Komedije*, temveč tudi Dantejeva biografija. Opera profesorja pariškega konservatorija Benjamina Godarda je pesnika predstavljala v kontekstu ljubezenskih in političnih nasprotij 14. stoletja. Lirična občutenja so se v njegovem delu križala z dramatičnimi prizori, kar je omogočalo kontrastno koncipirana dejanja. Zgodovina, ki se je srečevala z vizionarstvom, je odpirala nadaljnje možnosti živopisanih nasprotij. Za operno dramaturgijo je to pomembno, saj je odrsko omejena. Zakonitosti akustike, ki jih ni mogoče obiti, pač ne omogočajo vseh premikov in omejujejo nabor režijskih prijemov.<sup>15</sup>

13 Dušan Moravec, *Pisma Frana Govekarja. Prva knjiga*, Ljubljana 1978: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 20, 26.

14 Titu Ricordiju so nadeli italijanski prestolonasledniški naziv zato, ker je prevzel v roke imenitno dediščino svojega očeta Giulia, ki je zalagal Verdijeve opere in nase privezal Puccinija. Po uspešnosti pa je naslednik, ki je menil, da je v Zandonaiju odkril mojstra prihodnosti in mu je zato kar sam pripravil libreto po tedaj sloviti d'Annunzievi tragediji, močno zaostal. *Vate estetizzante* italijanskega fin de siècle sicer skladatelj, ki so ga po uspehu prekašali, ni ravno ljubil – maestro Mascagni je bil zanj sprva »capobanda« –, čeprav je občasno sodeloval z njimi (ali pa je to načrtoval). Glejte v: Giovanni Gelati, *Il vate e il capobanda. D'Annunzio e Mascagni*, Livorno 1992: Belforte Editore Libraio.

15 To velja še danes – kljub možnosti ozvočenj. Zakoni akustike so neizprosni in postavljajo pod vprašaj mnoge modernistične režijske prijeme. Opera zaradi premikanja nastopajočih ne sme postati nerazumljiva in odvisna od danes modnih nadnapisov, saj ti onemogočajo osredičenje pozornosti na odrsko dogajanje.

Godardova partitura, ki je doživela odrski krst v pariški *Opéris-Comique* 13. maja 1890, je zasnovana kot hkratno povečanje smrti in življenja. Po sporočilnosti, za katero je v prvi vrsti zaslužen libretist Edouard Blau, je v bistvu že findesièclovsko delo – čeprav še zveni romantično.<sup>16</sup> Godardov Dante je dvakrat ljubljen: zanj sta vneti tako v literaturi poveščana Beatrice (Portinari) kakor Gemma (Donati), ki mu je zares postala žena. Pesnikov tekmeč Bardi gori samo za prvo od deklet, vendar ne doseže nič drugega kot to, da se ta po izgonu svojega ljubega iz Firenc – do njega pride zaradi političnih nasprotij po vkorakanju Francozov v toskansko prestolnico – odpravi v neapeljski samostan. Dante, ki je po begu iz rodnega mesta brez prave zaposlitve in daleč od izvoljenke, tedaj odkrije pesniško poklicanost. Pride do Vergilovega groba, pri katerem upa najti navdih za svoje ustvarjanje, ki bi ga lahko spet povezalo z Beatrice. V njegovi viziji se zadnje počivališče starorimskega pesnika potem nenadoma odpre. Pred očmi se mu začno vrstiti prizori iz *Komedije*: uzre *Pekel* – izbor oseb je, značilno, v skladu z operno tradicijo: grof Ugolino in Francesca – in ljubljeno Beatrice v nebesih. Če bo pesnik končal umetnino na podlagi vizij, ki so se mu za hip pokazale, bo združen s svojo ljubeznijo za zmerom. V zadnjem dejanju se iz vizionarskega sna prebujenemu Danteju pridružita Gemma in Bardi, ki potem, ko je Beatrice odšla v samostan, ni več njegov tekmeč. Sledi še poslednje srečanje pesnika in njegove izvoljenke – svojevrstna apoteoza. Beatrice, ki v samostanu trpi in je v nunski procesiji že povsem oslabela, se v Gemmini prisotnosti zruši pred Dantejem, ki se nazadnje le pririne do nje. Pesnik ob koncu sklene napraviti svojo večno izbranko, ki ji je Bog namenil usodo umrljivega človeka, za nesmrtno.

Blau je dramaturško dovolj večje skombiniral nekaj redkih podatkov, ki so se ohranili o življenju oseb, za katere dantologija meni, da so povezane z avtorjem *Komedije*. A usode odrskih likov je sestavil v skladu z dramaturško logiko – ponekod tudi proti duhu virov. Bardi, ki je bil zares mož Beatrice oziroma Bice Portinari, je prikazan le kot pesnikov tekmeč, Boccaccievi namigi o Dantejevi nesreči v zakonu z

16 Ena temeljnih študij o francoski operni ustvarjalnosti na večer 19. in ob zori 20. stoletja – tista izpod peresa Stevena Huebnerja – Godarda sploh ne omenja. Je pa v njej zastopan njegov libretist Edouard Blau, ki je delal tudi za tedaj najbolj cenjenega francoskega glasbenoscenskega mojstra Julesa Masseneta. Glejte v: Steven Huebner, *French Opera at the Fin de Siècle. Wagnerism, Nationalism, and Style*, New York 1999: Oxford University Press.

Gemmo<sup>17</sup> pa so dani v oklepaj. Žena, ki ustvarjalca velike *Komedije* v zgodovinski stvarnosti ni spremljala v izgnanstvo, je na opernih deskah prikazana kot njegova vdana, v nekem smislu celo samožrtvujoča se sopotnica. Tudi kronologija je v operi izmišljena: ko je bil Dante izgnan iz Firenc, je bila Beatrice že več kot deset let mrtva. Pesnik je tedaj s svojo zakonito ženo Gemmo že imel otroke. Vsekakor: na opernih – in sploh gledaliških – deskah se ni varno poučevati o zgodovini ...

Benjamin Godard je bil čisto spodoben mojster, a s stališča pozneje rojenih je ustvaril rariteto. Zato pa je bil vse kaj drugega Giacomo Puccini, ki je dantejanski operni navdih pripeljal do nepričakovanega vrhunca. Maestro zaljubljenih src, ki so mu bile posebej ljube zgodbe malih ljudi – potem ko se je Verdi zaposlil s svetopisemskimi kralji, španskimi prestolonasledniki, guvernerji, vitezi in dvornimi norci,<sup>18</sup> Wagnerjevi junaki pa vihteli meč *Nothung* in si dali opraviti s svetim gralom, sta njunim naslednikom ostala vsakdanjost in pravljica<sup>19</sup> –, je sicer navdih pogosto iskal v literaturi, vendar pa praviloma ni posegal po njenih vrhuncih. Najbolj so mu ustrezala rutinerska peresa, npr. Sardoujevo in Belascovo ... Nemara mu je neuspeh z Mussetovo predlogo pri *Edgarju* vlil strah v kosti pred deli, ki so si pridobila občudovanje že v izvirni obliki.<sup>20</sup> Verjetno je zaslutil, da so vrhunska literarna dela svojo optimalno obliko že dobila, medtem ko samo obrtno odlično izdelanim še nekaj manjka in jih lahko operni oder dvigne na raven pravih mojstrov. Seveda pa so v tem primeru teksti »ponižani« na ravne predloge.<sup>21</sup> Puccini je bil pri predelovanju lite-

17 Bocciacev *Trattatello in laude di Dante* je celo najpomembnejši vir, ki poroča o Dantejevih ne ravno srečnih časih v zakonu. Različna pota, ki sta je ubrala pesnik in Gemma po letu 1301, takšno razlago podpirajo.

18 Seveda pa drži, da Verdija zanimajo predvsem značaji; njihovi kostumi so sekundarnega pomena. To še posebej prihaja do izraza v njegovi poslednji mojstrovini, v *Falstaffu*, ki v ospredje postavlja najznamenitejši obstranski lik svetovne literature. Sklepna fuga, katere besedilo govori o tem, kako je vse na svetu burka, slehernik pa bedak, celo izenačuje ljudi.

19 Jože Sivec, *Opera skozi stoletja*, Ljubljana 1976: Državna založba Slovenije, 234, 334.

20 Pri *Manon Lescaut* se je Puccini srečal z drugačno težavo: ker je uspešno opero po Prévostovi predlogi napisal že Massenet, se je moral njegov libreto razlikovati od tekmečevega. To je vodilo k dramaturško neoptimalnim rešitvam. Tako je četrto dejanje *Manon Lescaut*, ki se odvija v Ameriki, nekakšna poigra; njegovi glavni aduti so melodije, medtem ko dramsko dogajanje stoji. Dejansko gre samo za prikaz umiranja osrednje junakinje. Massenetova libretista Henri Meilhac in Philippe Gille, ki sta se oddaljila od romana, sta zadnje dejanje mogla oblikovati v okviru poteka drame.

21 Čisto gotovo so v znatni meri zaradi Puccinija v svetu umetnosti pomembni Henri Mur-

rarnih del v librete zelo zahteven in se je nenehno prepiral s svojimi tekstopisci. *Manon Lescaut* je tako celo ostala brez avtorja besedila, saj je bilo ljudi, ki so si dali opravka z njim, preprosto preveč, da bi se mogli navajati na opernih lepakih.<sup>22</sup>

V Puccinijevem opusu je *Triptih* vsekakor velika posebnost. V glasbenem smislu kaže na veliko asimilativno moč maestra iz Lucce, ki je v veristično koncipiranem *Plašču* uporabil debussyjevske tone, v *Schicchiju* pa je izhajal iz svojega *Dekleta*, vendar je poskrbel tudi za markanten ženski solistični nastop. Prav tako je *Triptih* izstopajoč v svojih dramatskih in literarnih razsežnostih: na Danteja se ne sklicuje samo vsebinsko, temveč tudi s svojo razčlenjenostjo, ki že na prvi pogled spominja na arhitektoniko oziroma strukturo *Komedije*. Dejansko se recipient sooča z nenavadno celoto. Po obsegu gre za razmeroma dolgo celovečerno delo.

*Triptih* je izšel iz Puccinijeve želje, da bi uglasbil tri epizode iz Dantejevega epa. Na možnost navdihovanja pri velikem pesniku ga je nemara opozorila simfonična pesnitev njegovega učitelja kompozicije na milanskem konservatoriju Antonia Bazzinija.<sup>23</sup> Po prvotni zamisli naj bi prvi del snovno koreninil v *Peklu*, drugi v *Vicah* in tretji v *Nebesih*.<sup>24</sup> A Giuseppe Adami in Giovacchino Forzano, ki sta napisala besedila za Puccinijeve enodejanke, sta posegla tudi po drugih snoveh. Tako je nazadnje iz tal *Komedije* neposredno zrasel le sklepni del *Triptiha*, *Gianni Schicchi* – pa še ta je temeljil na epizodi iz *Pekla*, ne iz *Nebes*. Prvotna zamisel popolnega strukturno-snovnega sledenja Danteju vsekakor ni bila uresničena. A čeprav neizpodbitno drži, da je Puccini že prej mislil na niz enodejank – za njihovo sižejsko osnovo bi služile kratke zgodbe Maksima Gorkega *Han in njegov sin*, *Šestindvajseterica in ena ter Splav*<sup>25</sup> –, je dejstvo, da je moč za uresničitev tega načrta

ger (Henry Mürger), Victorien Sardou in David Belasco. Po drugi strani so praktično samo zaradi verzov, ki so jih spisali za njegove opere, širše pozornosti vredni kar številni libretisti.

- 22 Z besedilom za *Manon Lescaut* so si na tak ali drugačen način dali opravka Marco Praga, Luigi Oliva, Giuseppe Giacosa, Luigi Illica, Ruggero Leoncavallo in Giulio Riccardi. Glejte v: Dante del Fiorentino, *Immortal Bohemian. An Intimate Memoir of Giacomo Puccini*, London 1952: Victor Gollancz, 70–74, Mosco Carner, *Puccini. Biographie*, Frankfurt am Main, Leipzig 1996: Insel Verlag, 116–123.
- 23 Bazzini je skomponiral tudi opero *Turanda*; libreto mu je napisal Antonio Ghislanzoni. Očitno je imel učitelj izbor tem vpliv na Puccinija vse do konca.
- 24 Carner, *Puccini. Biographie*, 735.
- 25 Dieter Schickling, *Puccini. Biografie*, Stuttgart 2007: Carus-Verlag, Philipp Reclam jun., 197.



našel šele ob pogledovanju proti Danteju, pomenljivo. Na tri skupaj uprizorjene enodejanke različnega značaja, ki pa med seboj niso korespondirale, je vsekakor naletel že prej. Njegova prva opera *Le Villi* je bila 31. maja 1884 uprizorjena v milanskem *Teatro dal Verme* skupaj s še dvema drugima deloma.<sup>26</sup> Na redno prakso uprizarjanja niza treh enodejank pa je mogel naleteti v Parizu, v *Le Théâtre du Grand-Guignol* (1897–1962).<sup>27</sup> Vendar kaže, da popolnega modela za *Triptih* maestro vendarle ni mogel srečati nikjer; skupaj z libretistoma je njegovo strukturo kot svojevrsten oddaljeni glasbenoscenski odvod *Komedije* ustvaril sam.<sup>28</sup>

Kompozicijski red je bil pri Pucciniju zelo dobro premišljen in v opozicijskem razmerju do povezave dveh krajših oper, ki se je uveljavila v obdobju verizma s parom *Cavalleria rusticana*–*Glumači*.<sup>29</sup> Res pa je, da je tudi znameniti Mascagni-Leoncavallov dvojček imel tri dejanja. Vendar je bila osnovna delitev v njem binarna.<sup>30</sup> *Glumači* so bili v paru razumljeni kot odrsko in glasbeno zapletenejši element, vendar hkrati tudi manj neposreden: stvarnost se v njem prepleta – nazadnje pa celo povsem zmeša – z igro. Prototip veristične opere je slej ko prej *Cavalleria*. Vsa dela te usmeritev so se hočeš nočeš primerjala z njo.<sup>31</sup> Tako je dejansko dobila vlogo webrovskega idealnega tipa, ki za stvaritev v realistični paradigmi niti ni tolik paradoks, kakor bi bil za kam drugam naravnane opere. Da je Puccini, ki je

26 Carner, *Puccini. Biographie*, 86.

27 Carner, *Puccini. Biographie*, 275.

28 Med znanimi operami bi Pucciniju pot k *Triptihu* lahko kazale *Hoffmannove pripovedke*. Na samostojnost posameznih dejanj v pozni Offenbachovi stvaritvi kažejo njihovi različni vrstni redi pri posameznih odrskih realizacijah. Vendar je v Offenbachovih *Pripovedkah* povezanost celote dosežena z okvirnim dogajanjem v prologu in epilogu. Enak prijem je uporabljen tudi v operi *Julija* Aleša Makovca.

29 Par *Cavalleria rusticana*–*Glumači* je sledil modelu, ki se je izoblikoval ob prvem razpisu Sonzogrovega časnika *Teatro Illustrato* za nove operne enodejanke; zmagovalni deli na njem, *La fata del Nord* Guglielma Zuellija in *Anna e Gualberto* Luigija Mapellija, sta bili v milanskem *Teatro Manzoni* premierno izvedeni 4. maja 1884.

30 Tudi *Cavalleria rusticana* je dejansko dvodelna; znameniti simfonični intermezzo, katerega glasba je lirični kontrast predhodnim in sledečim dramatičnim tonom, sicer ne ločuje, potisne pa dalje zgodbeni čas. Medigra vsekakor ima v Mascagnijevi operi vsebinsko vlogo: pričara občutek umiritve, kakršnega podarja ljudem na odru sveto opravilo v cerkvi. *Intermezzo* torej zgošča dogajalni čas in občinstvu sporoča, da se nadaljevanje godi precej pozneje, ne samo okoli 4 minute kasneje. Tudi verizem je znal biti poetičen pri operiranju s temporalnostjo.

31 Hans-Joachim Wagner, *Fremde Welten. Die Oper des italienischen Verismo*, Stuttgart, Weimar 1999: Verlag J. B. Metzler, 12.

bil do verizma v dovolj zapletenem ambivalentnem razmerju,<sup>32</sup> iskal nekakšno osebno protiutež generacijskima vrstnikoma in vsaj občasnima prijateljema – pa še bolj tudi tekmečema – Pietru Mascagniju in Ruggeru Leoncavallu, je očitno. Giovacchino Forzano je ob koncu *Schicchija* pomenljivo uporabil podoben prijem, kakor ga je ustvarjalec *Glumačev* na začetku: odrski osebi je dal nagovoriti publiko. S tem je junak neposredno vstopil v realni svet poslušalcev. A pri Leoncavallu je odrski lik napovedoval, pri Pucciniju pa pojasnjeval in stopnjeval učinek scenskega dogajanja.

Vsestranski Giovacchino Forzano, ki je študiral medicino in pravo ter začasno pristal med opernimi baritonisti, nazadnje pa je našel izvoljeni poklic v območju dramatike, odrske režije in filma, je bil med libretisti maestra iz Luce nekaj posebnega ne samo zaradi živopisne biografije, temveč tudi zaradi značaja svojega dela.<sup>33</sup> Oba teksta, ki ju je napisal za Puccinija, odrsko dogajanje umeščata na italijanska tla. *Sestra Angelika* in *Gianni Schicchi* opazno odstopata od siceršnjega Puccinijevega snovnega internacionalizma, ki sega od dežele vzhajajočega sonca in Kitajske prek rokokojskega in romantično-realističnega Pariza do ameriškega Divjega zahoda.<sup>34</sup> Zaradi nastanka *Triptiha* v času prve svetovne vojne, ki je povsod stavila na poudarjanje domovinske ozemljenosti, je to tudi razumljivo. A v bistvu je šlo šele za napoved časa, ki je prihajal. In ta ni postregel s pozitivnimi konotacijami.

Forzano je vsekakor bil v soglasju z duhom časa. Kot odrski – in pozneje tudi filmski – ustvarjalec, ki se je preživljal s prodajo avtorskih pravic in uspešnimi produkcijami, drugače niti ni mogel ravnati:

32 Wagner, *Fremde Welten. Die Oper des italienischen Verismo*, 323–341.

33 Kljub delu za vidne skladatelje in vznemirljivim mikroposebnostim nekatere pomembne študije o opernih besedilih Forzana sploh ne omenjajo; brez imena tako ostaja npr. v študiji Alberta Giera, *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, ki je prvič izšla leta 1998.

34 Pri Pucciniju internacionalizem v prvi vrsti zadeva snov. Na neki način je tudi *Tosca*, katere dejanje se odvija v Rimu, povezana s Francijo, saj se na dogajanje v drugem dejanju spusti senca bitke pri Marengu. Je pa ta opera do določene mere prepojena z duhom pariškega gledališča: Victorien Sardou, ki je avtor predloge zanjo, je izhajal iz tradicije Eugènea Scribea. A na odrski učinek preračunana dramaturgija slednjega je bila vplivna po vsej Evropi; sčasoma je izgubila zaznamovanost s svojim virom. Glejte v: Oton Župančič, *Dela Otona Župnariča IV*, Ljubljana 1970: Mladinska knjiga, 118, 119. Po drugi strani je Puccinijeva glasba kljub odprtosti do najrazličnejših vplivov – od novonemških do debussyjevskih – brez dvoma zrasla iz italijanske tradicije in njenega dojetanja opernega odra. Skladateljev izraz se je oblikoval v dovolj zapletenem razmerju do veristične »mlade šole« (»Giovane Scuola«), zlasti do prvinske sile Mascagnijeve melodike, ki jo je cenil tudi »il gran Vecchio« Giuseppe Verdi.

Italija ni bila dežela umetniškega eksperimenta. Celo kričavi futuristi, ki so stavili na veliko gesto in šok, so se morali zadovoljiti zgolj s posameznimi prameni javne pozornosti.<sup>35</sup> Primerjati se niso mogli niti s simbolistom d'Annunziem, čigar esteticistične eskapade so več kot potešile željo po umetniški ekscentričnosti pri večini prebivalcev Apeninskega polotoka. Forzano, ki ni stavil na eksperiment, je vse-kakor bil človek standarda. Kot tak pa ni bil mož brez posebnosti, temveč lahko prepoznaven lik iz ospredja. Bil je mojster obrti, ki se ji je po razmeroma dolgem iskanju zapisal. In imel je občutek za strukture možnega v določenih razmerah. Kot tak je bil malone obsojen na uspeh. Toda dovršen del njegove ustvarjalnosti je prekrila senca črnosrajčniškega režima, ki je Italijo začinjala zagrinjati že leta 1922. Resda je bila vzpostavitev totalitarne družbe na Apeninskem polotoku onstran praga mogočega,<sup>36</sup> toda država s to oznako – značilno si jo je izmislil Mussolini – je lahko delovala. In posamezni sektorji življenja, ki so bili odvisni od nje, tudi. Gledališče in film v produkcijskem smislu gotovo lahko obstajata mimo države, toda ta ju more nadzorovati s cenzuro, podporami ipd.

Zato tudi ni niti malo čudno, da se je Forzana po drugi svetovni vojni držal sloves fašističnega sopotnika: v vlogi prekaljenega odrskega veščaka je bil celo izbran za to, da pomaga uresničiti Mussolinijeve gledališke načrte (*Campo di Maggio*, 1930; *Villafranca*, 1932; *Cesare*, 1939). Prav tako je bil znan po sodelovanju pri propagandnih igrar in filmih ducejevega režima.<sup>37</sup> Kljub temu pa nikoli ni vstopil v totalitarno stranko<sup>38</sup> – kar ga je razlikovalo od Puccinija, ki je po pohodu na Rim postal častni član črnosrajčniškega gibanja.<sup>39</sup> In leta 1924, v času Mussolinijeve vlade, še senator savojske kraljevine.<sup>40</sup> Ob tem

35 Tudi politični avantgardizem v čisti obliki na Apeninskem polotoku ni imel uspeha: komunisti se tamkaj nikoli niso mogli zavihteti v sedlo oblasti, fašisti pa šele potem, ko so napravili kompromis z monarhijo. Italijanski umetniški modernisti so v veliki meri šli za njimi in so sprejeli prostor, ki jim ga je odmerjalo Mussolinijevo gibanje. Glejte v: Walter L. Adamson, *Avant-Garde Florence. From Modernism to Fascism*, Cambridge (Massachusetts), London 1993.

36 Robert J. B. Bosworth, *Mussolini's Italy. Life under Dictatorship 1915–1945*, London 2005; Allen Lane (Penguin Books), 248.

37 Marco Sterpos, *Scrivere teatro nel regime. Giovacchino Forzano e la collaborazione con Mussolini*, *Mucchi* 2015; Modena Editore.

38 »Giovacchino Forzano, 86, Dies; Wrote Puccini Opera Librettos«, *New York Times*, 29. oktober 1970, 46.

39 Schickling, *Puccini. Biografie*, 337, 338.

40 Giuseppe Adami, *Giacomo Puccini. Il romanzo della vita*, Milano 2014: Il Saggiatore, 176.

je Forzano našel čas tudi za lastno komediografijo ter za skrojenje lepega števila libretov, ki so jih uglasbili Pietro Mascagni, Ruggero Leoncavallo, Umberto Giordano, baron Alberto Franchetti, Ermanno Wolf-Ferrari in še nekaj manj proslavljenih skladateljev.

Forzano je iz Dantejevih verzov o Gianniju Schicchiju, ki se je zaradi ponareditve testamenta Buosa Donatija – s tem si je zagotovil najmenitnejšo mulo/kobilo v Italiji – znašel v XXX. spevu *Pekla*, pričaral polnokrvno črno komedijo. Pri tem se je naslonil na enega od zgodnjih komentarjev *Komedije*, ki je pretkanemu sleparju pripisal zamenjavo z umirajočim premožnejšem ter diktiranje oporoke po lastni meri in potrebi.<sup>41</sup> Novi testament je, kakor je na odru duhovito pokazal Forzano, najbolj ustrezal Schicchijevi hčerki in njenemu snubcu, Buosovemu sorodniku Rinucciu.

Ker je Dantejeva soproga izhajal iz hiše Donatijev, je bila pesniku snov lahko kar domača. Nemara je njegova družica sodila celo med (posredne) oškodovanke Schicchijeve malverzacije, do katere naj bi v Firencah prišlo leta 1299.<sup>42</sup> Čeprav je sleparijo zasnoval Simone Donati, jo je izpeljal njegov drzni prijatelj, ki očitno ni pripadal najmenitnejši mestni plasti toskanske prestolnice, in si pri tem »prislužil« štirinožno kopitljarko *Madonno Tonnino*.

Odlomek Dantejevega *Pekla*, v katerem se omenja ta epizoda, se v prevodu Andreja Capudra glasi takole:

Arečan, ki ostal je, ves trepeče  
in dé: »Ta norec tu je Schicchi Gianni,  
ki kolje vse naokrog, ko bes ga meče.«  
»O,« pravim mu, »naj hrbta zdaj čekani  
ti ne načnó, zato pa se potrudi  
in reci, kdo je, preden k drugim kani!«  
A oni: »To je duša iz davnih grudi  
zločinske Mirre, ki prijateljica  
očetu je bila v pregrešni čudi.  
Da bi do greha z njim prišla, lisica,  
privzela si je tuj obraz, kot tisti,  
ki proč gre in ga je kobil kraljica

41 Gre za komentar poimensko neznanega florentinskega avtorja z začetka 14. stoletja, ki je bil objavljen leta 1866. Glejte v: Michele Girardi, *Puccini. His International Art*, Chicago, London 2000: The University of Chicago Press, 416, 417.

42 Luigi Ricci, *Puccini interprete di se steso*, Milano 2003: Ricordi, 187.

tako zamikala, da je obisti  
in glas potvoril Buoseja Donati  
in pravno stal je v oporočni listi.«<sup>43</sup>

A verzi iz *Komedije* so bili le vzpodbuda za odrski zaplet, ki ga je pred gledalčevimi očmi pričaral Forzano. Dante je pravzaprav poročal le o izidu dogajanja.

Komedija je drugo ime za prikaz situacij in konstelacij, v katerih prvinski značaj in lastnostni posameznega lika delujejo s poudarjenim oziroma stopnjevalnim učinkom, posledice naraščanja oziroma sprostitve bodisi karakternih bodisi položajnih energij pa vodijo k oblikovanju presenetljive običajnosti. V slednji so odnosi in razmerja med posamezniki spremenjeni zaradi njihove izkušnje vzpona ali padca. Komedija je po posledicah izrazito množinska. Po drugi strani gre v tragediji za prikaz oblikovanja situacij in konstelacij, v katerih značaj in lastnosti osrednjega lika, ki v običajnosti ohranjajo njegovo integriteto ter blaginjo oziroma mu omogočajo bodisi čustven bodisi celovito personalen dvig, začno delovati proti njemu in ga potem tudi uničijo. Posledice dogajanja so omejene na najožji krog; svet in njegova običajna logika se ne spremenita. Če bi se zaradi globine pretresa, ki zamaje obstoječe stanje, moralo le-to predrugačiti, nastopijo maščevalci Fortinbrasovega kova in stvari uredijo v že znanem okviru. Tragedija ne podira in gradi sveta, temveč ljudi in njihova razumevanja. Drama se od nje razlikuje predvsem po tem, da svet spremeni – bodisi moralno bodisi stvarno: v njej sproščene značajske in situacijske energije niso zaman. S tem je dana v oklepaj katarza, tj. angažirana čustveno-intelektualna soudeležnost drugih v edninski usodi posameznika. Poudarek je na spremembi v teatru prikazanega sveta. Posameznik je pomemben kot njen povzročitelj: njegova usoda ima velik smisel. Svet drame je logičen. In razvojno naravnan.

Puccini in njegova libretista so v *Triptihu* ustvarili trodelno – dan-tejevsko – strukturo prav z izmenjevanjem temeljnih dogajalnih konstelacij, ki jih srečujemo v odrskih delih. A namesto razlik v dramatičnosti nasprotij oziroma stopnjevanj harmonije, na katerih temelji

43 Dante Alighieri, *Božanska komedija, prevedel in z opombami ter spremnimi besedami opremil Andrej Capuder*, Trst 1991: Založništvo tržaškega tiska, 185. Drugi od citiranih verzov bi se morda – skladno s pravili sedanjega pravopisa in stilistike – lahko glasil: »... in dé: »Ta norec Schicchijev je Gianni ...« Zadnji trije stih pa bi nemara mogli biti prevedeni tudi s sledečimi formulacijami: »... tako vabila, da je do obisti / lagal; bil z glasom Buoso je Donati, / a hkrati v njega dediščinski listi.

struktura *Komedije*, je skladateljev niz enodejank izhajal iz kontrasta med besedilnim žanri oziroma vrstami. *Plašč* je krvava – čeprav glede na Goldovo igro, na kateri snovno temelji, omiljena<sup>44</sup> – tragedija, *Sestra Angelika* duhovna drama, *Gianni Schicchi* pa črna komedija. Vse tri enodejanke povezujeta življenje in smrt: brez trupla v nobenem od delov ne gre. Eksistenca odrskih likov je povsod potisnjena na rob. Seveda pa so načini, na katere pride do tega, različni.<sup>45</sup>

Potemtakem je mogoče reči, da je Puccinijev prikaz možnosti človekove usode, ki se prej ali slej sreča s smrtjo, celovit. To je opazno že na ravni Dantejevo *Komedijo* evocirajoče strukture: posamezne enodejanke so povsem zaključene.<sup>46</sup> Uprizoriti jih je mogoče samostojno. Nič drugače ni na nivoju zgodb o življenju in smrti ter na njihovem referenčnem ozadju: vsak od delov *Triptiha* je v kontrastnem razmerju do drugih dveh. *Sestra Angelica*, ki ima v strukturi celote osrednji položaj, je svojevrstna anti-opera: napisana je samo za ženske glasove. V vokalu se odpoveduje najmočnejšim nasprotjem. *Sestra Angelica* je dejansko nadaljevanje in hkrati tudi sklep Puccinijeve tekme z Julesom Massenetom, ki se je začela ob navdihovanju pri Prévostovem romanu *Manon Lescaut*.<sup>47</sup> Francoski skladatelj, čigar tvornost je očitno vznemirjala maestra iz Lucce, je namreč z *Žonglerjem naše ljube Gospe* ustvaril docela moško glasbenoscensko legendo oziroma misterij. *Sestro Angelico* je torej mogoče razumeti kot Puccinijevo – in kajpak tudi Forzanovo – antitetično repliko na to delo.<sup>48</sup> Hkrati pa morda gre

44 Carner, *Puccini. Biographie*, 736.

45 Zdi se, da je prav različnost robnih situacij, ki je občinstvo nenehno opozarjala, da je v gledališču in ni stavila na iluzijo opazovanja drame, vplivala na zelo mešan sprejem *Triptiha*. Ta je postal uspešnica samo na Dunaju, drugod pa je naletel kvečjemu na premierni uspeh – ali pa še to ne. William Berger, *Puccini without Excuses. A Refreshing Reassessment of the World's Most Popular Composer*, New York 2005: Vintage Books, 75, 76.

46 Za pot do *Triptiha* je zanimiva tudi zasnova nikoli napisane Puccinijeve opere o Mariji Antoinetti. *Avstrijka* naj bi bila tridelna, vsaka od slik pa naj bi prikazovala eno od stopenj kraljičinega propada. Prva bi se odvijala v ječi, druga na sodišču in tretja na morišču. Besedilo za to delo si je zamislil Puccinijev večkratni sodelavec Luigi Illica. Glejte v: Schickling, *Puccini. Biografie*, 218.

47 Z dramaturškega stališča je Massenetova opera boljša od Puccinijeve, ki se je od nje morala razlikovati in je zato bolj sledila romanu abbeja Prévosta. Mosco Carner je celo zapisal, da je *Manon* francoskega skladatelja mojstrovina, medtem ko se njegov italijanski tekmeč ni povzpel tako visoko. Vendar je treba pri tem upoštevati tudi različnost pristopa: Puccini se je izrecno želel posvetiti predvsem strastem oseb, medtem ko je Massenet prikazoval celoten rokokojski mirkokožkos (»puder in menuet«). Glejte v: Carner, *Puccini. e*

48 Prim. Carner, *Puccini. Biographie*, 753, 754.

še za vezilo skladateljvi sestri Iginii, ki je bila nuna.<sup>49</sup>

Nič manj pomenljiv ni v smislu strukturnega navdihovanja pri Dantejevi mozaični *Komediji* sklep *Giannija Schicchija*, v katerem je veliki srednjeveški ep evociran kar najbolj neposredno: vedra opera se v oceni ravnanja naslovnega lika, ki poskrbi za slabo uro odrskih zmešnjav, diametralno razhaja z delom, iz katerega se je rodila. Naslovni lik namreč izstopi iz svoje odrske vloge in iz scenskega miljeja ter občinstvo brez ovinkarjenja pozove, naj se postavi na stran v njej navzočega razumevanja. To poudari osamosvojenost zadnjega dela *Triptiha* od predloge, na katero se sicer prek omenjanja Dantejeve umestitve Giannija Schicchija v *Pekel* eksplicitno sklicuje. Puccini in Forzano torej tudi pred največjo avtoriteto italijanske kulture stojita na lastnih nogah.<sup>50</sup>

*Gianni Schicchi* popolnoma ustreza opredelitvi glasbenoscenske komedije.<sup>51</sup> Ponareditev testamenta Buosa Donatija, ki omogoči materialne temelje zakonu med njegovim sorodnikom Rinucciom in Schicchijevo hčerko Lauretto, inavgurira stvarnost, kakršne še za nikogar ni bilo. Njeni poroditvi pa morajo biti priča tisti, ki so bili najbolj nezadovoljni s tradicionalnim redom, vendar si želijo spremembe v drugo, zase ugodno smer. Lastninska revolucija, ki jo sproži sorodniška nejevolja nad zakonito oporoko, je pač – kot vsaka druga – nepredvidljiva. Nadzorljivi so njeni prvi koraki, ko dogajanje dobi lastno dinamiko, pa nič ne ostane na svojem mestu. Pri tem so priče sleparije obsojene na molk, saj se ponarejanje testamenta kaznuje z izgonom iz Firenc; Buosove sorodnike bi razkrinkanje vsekakor prizadelo huje kakor jih Schicchijevo prevzem njihove lastninske revolucije.

Novo stanje je v Puccinijevi komediji slavljen z glasbo, s kakršno si je maestro iz Luce pridobil sloves že ob prodoru na operno sceno.

49 Schickling, *Puccini. Biografie*, 306.

50 Za samostojnost delov *Triptiha* poudarjanje drugačnosti od predlog ni pomembno, saj Gold ni bil posebej znan dramatik, pri *Sestri Angelici* pa nemara sploh ni mogoče govoriti o kakšnem zgledovanju. Forzano je mogel svoj libreto napisati tudi zgolj z mislijo na žensko »antitetezo« Massenetovega *Žonglerja naše ljube Gospe*. Glejte v: Carner, *Puccini. Biographie*, 753, 754.

51 To ustvarja večplastno razmerje do Dantejevega dela, ki sicer nosi oznako komedija. Vendar je ta pri velikem srednjeveškem pesniku mišljen drugače kakor pri Forzanu in Pucciniju: ep se je sklenil srečno, z dvigom iz *Pekla* v *Raj*, prav tako pa je bil napisan v ljudskem jeziku, v katerem potekajo kratkočasni pogovori ženic. Dante je o tem najjasneje spregovoril v poslanici svojemu zaščitniku Cangrandeju della Scali, ki je s trdo roko vladal Veroni in nekaterim drugim mestom v severni Italiji. Glejte v: Dante Alighieri, *Djela. Knjiga prva*, 570, 571.

Višek Rinuccieve ode Firencam ter kratki duet mladih zaljubljenecv pred sklepnim nastopom naslovnega lika sta v znamenju tipičnih maestrovih melodičnih »lokov«. <sup>52</sup> To je paradoks, saj so Firenze in pred ničemer ustavljajoči se prihajajoči rod, ki ga poseblja Gianni Schicchi, v operi sinonim za vse, česar še ni bilo. Novo, ki pomeni tudi prelom z Dantejem – saj ta umešča domiselnega ponarejevalca Buosovega testamenta v *Pekel* –, je izraženo s starim. <sup>53</sup> Zato pa je poslavljajoče se v glasbenem smislu netipičen Puccini. Buosovi po premoženju hlepeči sorodniki se pravzaprav nimajo priložnosti izpeti. Njihovi nastopi so zelo blizu govorjenju in polni neobvladanih vzklikov. Med osebami, ki jim je zaupana klasična puccinijevska melodika, je posebej pomenljiv naslovni lik, saj v znatnem delu opere ne nastopa s svojim naravnim glasom. Njegovo posnemanje Buosa Donatija ustvarja zanimiv zvokovni komični učinek. Schicchi dejansko povezuje sveta pretežno pojočih in primarno vreščočih in govorečih oseb. Skladatelj je z različno obravnavo različnih odrskih likov med njimi vzpostavil globoko povedna razmerja.

Puccini je bil v *Triptihu* novator: odprl je pot k avtorskim mozaičnim strukturam v okviru ene operne predstave. <sup>54</sup> Dejansko je bil – glede na naravo svoje glasbe – presenetljivo neklasičen. <sup>55</sup> Njegova dramaturgija se nikakor ni ogibala iskanj in utiranja novih poti. Če se je pri *Dekletu z Zahoda* poslovil od krhkih junakinj in jih je po

52 Presenetljivo Diether de la Motte iz svoje študije *Melodie. Ein Lese- und Arbeitsbuch*, München 1993: DTV, Bärenreiter, izpušča Puccinija. Očitno maestro iz Lucce zanj ni zgleden reprezentant italijanskosti v glasbi. Vendar bi se nemara dalo dokazati prev nasprotno. Puccinijeva melodika ni daleč od Marchettijeve (zlasti če primerjamo Un bel di vedremo iz *Madame Butterfly* z O dolce voluttà iz *Ruya Blasa*).

53 Nemara je edino koračniški ritem pri Rinuccievem slavljenju Firenc v *Schicchiju* nekaj novega, saj napoveduje znano odo *Inno a Roma*. Pomenljivo pa se zdi, da je Puccini kompozicijo, ki jo je napisal na besedilo Fausta Salvatorija, označil s kaj nelaskavo, čeprav tudi nekoliko hudomušno formulacijo »una bella porcheria«. V Mussolinijevi dobi je imela slavilna pesem, ki je bila posvečena princesi Iolandi Savojski in je bila prvič javno izvedena 21. aprila 1919, status ene od uradnih fašističnih himn. Glejte v: Carner, *Puccini. Biographie*, 384.

54 S svojo dramaturgijo je Puccini vplival tudi na prozo – na biografski roman. Nemški pisatelj Helmut Krausser je napisal o njem trodelno pripoved. Roman *Die kleinen Gärten des Maestro Puccini*, ki je prvič izšel leta 2008, je oprt na avtorjevo minuciozno raziskovanje skladateljevega življenja; tudi osebe, ki nastopajo v njem, so stvarne.

55 Drugačen pogled na *Triptih* – da gre pri njem za sklepni oziroma sumarni pogled čez italijansko operno krajino – se najde v: Alan Mallach, *The Autumn of Italian Opera. From Verismo to Modernism, 1890–1915*, Boston, Hanover, London 2007: Northeastern Univesity Press, University Press of New England, 369.



načelu popolnega kontrasta zamenjal z odločno in aktivno protagonistko, je sedaj šel še korak dlje: ustvaril je delo s strukturo, ki jo je sicer spontano uveljavila operna praksa ob pojavu vrste enodejank, katerih priljubljenost je bila ob koncu 19. stoletja v prvi vrsti nasledek komercialne spretnosti – in celo premetenosti – založnika Edouarda Sonzogna.<sup>56</sup> Na dantejanskih tleh je tako na najžlahtnejši način ureničila Verdijevo vodilo: »Tornate all'antico e sarà un progresso.«<sup>57</sup>

Pred uprizoritvijo *Triptiha* je bil Puccini do svoje stvaritve zadržan; ob koncu julija 1918 je njegove dele celo označil kot *le 3 operettacchiole*.<sup>58</sup> Razlogov za takšno drastičnost je več. Predvsem gre za posledice vojne, ki je skladatelj ni odobral. Prizadevala ga je izguba človeških življenj in razcvet dobičkarstva.<sup>59</sup> Seveda je imel zaradi neuprizorjanja svojih del v Nemčiji in Avstro-Ogrski tudi materialno škodo, s hudimi zapleti pa se je soočal pri krstu *Lastovke*, ki je bila zamišljena kot opereta in bi morala doživeti svetovno premiero na Dunaju.<sup>60</sup> Kljub veri v prvenstvo italijanske (glasbene) umetnosti<sup>61</sup> se je razšel z nekaterimi hiperpatrioti, predvsem z Arturo Toscaninijem, ki se je podal na soško fronto in tamkaj prirejal koncerte. S Svetegore so godbeniki pod vodstvom znamenitega mojstra dirigentske paličice celo vzpodbujali vojake, ki so jim generali dali nalogo zasesti Škabrijel, ob polomu, ki je sledil nemško-avstro-ogrski ofenzivi v zgornjem Posočju pa se je pri kaotičnem umikanju komaj rešil.<sup>62</sup> Po

56 Sonzogno, ki se je pojavil kot novi igralec na tleh tradicionalne založniške veje, v kateri se je zdelo, da so k uspehu vodeči prijemi že virtuožno obvladovani s strani uveljavljenih hiš, je odkril nova pota do publike. Tako se je lahko začel meriti s tekmeči, zlasti z Giulio Ricordijem, pod čigar podjetniško streho je sodil Giuseppe Verdi, ki je bil sinonim za italijansko opero. Spretni milanski kupčevalec z glasbo, ki je bil tudi sam skladatelj – nastopal je pod psevdonimom Jules Burgmein –, si je leta 1888 uspel z nakupom založniške hiše Lucca pridobiti tudi pravice do izvajanja Wagnerjevih del v Italiji. Zato je Sonzogno začel iskati ustvarjalce prihodnosti in jih je privabljal s svojimi natečaji za enodejanke. Prav tako se je zavedal, da je modernizacija močno razširila tisk; tudi tu je uspel najti tržno nišo, ki je bila prej nepokrita. Zato pa sta obe vodilni glasbenozaložniški hiši *fin de siècle* in *belle époque* v Italiji – Ricordi in Sonzogno – zašli v krizo, ko se je začelo iztekati zlato obdobje opere na Apeninskem polotoku. Pozneje sta bili le še senci svoje nekdanje slave. Glejte v: Mallach, *The Autumn of Italian Opera. From Verismo to Modernism, 1890–1915*, 208–220.

57 Franco Abbiati, *Verdi. Vol. III*, Milano 1959: Ricordi, 355, 356.

58 Mary Jane Phillips-Matz, *Puccini. A Biography*, Boston 2002: Northeastern University Press, 250.

59 Phillips-Matz, *Puccini. A Biography*, 237.

60 Carner, *Puccini. Biographie*, 359–367.

61 Phillips-Matz, *Puccini. A Biography*, 239.

62 Phillips-Matz, *Puccini. A Biography*, 240, 241.

drugi strani je z razmerami v svoji domovini nezadovoljni Puccini v času sovražnosti med Italijo in centralnimi silami celo menil, da bi morali na Apeninski polotok priti Nemci in spraviti stvari v red.<sup>63</sup> Ker so skladateljevo zadržanost do vojnih naporov opazili tudi v javnosti, je bil njegov sloves v resni nevarnosti. Po vojni se je vsaj za hip kot umetniški glasnik Italije uveljavil Pietro Mascagni. A uspeh njegovega *Malega Marata*, ki mu je libreto napisal Forzano, dokončno obliko pa mu je dal Giovanni Targioni-Tozzetti,<sup>64</sup> je bil kratkosapen in bolj političen kakor umetniški.<sup>65</sup> maestro iz Lucce je kmalu spet zasenčil svojega tekmeca iz Livorna. Pri tem je imela *una bella porcheria Inno a Roma* nezanimljivo vlogo ...

Na to je opozarjala tudi vplivnost *Triptiha*, ki kot celota vsekakor ne sodi med Puccinijeve najuspešnejše stvaritve. Maestru, ki se je za vedno poslovil že ob koncu novembra 1924, je kljub posebljanju kontinuitete z umetnostjo 19. stoletja sledil marsikdo. Na tradicionalen, posnemovalen način se je nanj skliceval Tržačan Antonio Illersberg z nizom treh svojih enodejank, za katere je besedilo prispeval Morello Torrespini, na prevraten pa avantgardisti, ki so se jim klasična načela dramaturgije zdela potrebna le zanikanja. Pot pa mu je kazal Dante s svojo *Komedijo*. Vsekakor ne edinemu. Mozaične strukture so prav lahko imele temelj v znamenitem srednjeveškem epu in njegovih epizodah. Nemara je celo struktura Mahlerjeve nedokončane *Desete simfonije*, ki je arhitektonsko simetrična okoli kratkega tretjega stavka z naslovom *Purgatorio*, povezana z Dantejevo *Komedijo*.<sup>66</sup>

63 Phillips-Matz, *Puccini. A Biography*, 240.

64 Wagner, *Fremde Welten. Die Oper des italienischen Verismo*, 153, 154. Mascagni, ki se je septembra 1919 sprl s Forzansom, se je potem po pomoč zatekel k svojemu prijatelju Giovanniju Targioni-Tozzettiju, čigar pero je (so)zaslužno za librete več njegovih oper, med drugim tudi za besedilo *Cavallerie rusticane*.

65 Mallach, *The Autumn of Italian Opera. From Verismo to Modernism, 1890–1915*, 367, 368. Mascagni se je po prvi svetovni vojni zblížal s socialisti, potem pa je našel milost tudi v očeh fašističnega režima; že leta 1929 je postal *accademico d'Italia*.

66 Mahler se je zanesljivo »spopadal« z Dantejevo *Komedijo*, čeprav mu je vstop vanjo preprečevalo sedmero pečatov. A slednji so zadevali predvsem jezik originala, tj. italijanščino. V prevodu mu je ep vsekakor bil dosegljiv. Glejte v: Henry-Louis de La Grange, *Gustav Mahler. Volume 4. A New Life Cut Short (1907–1911)*, Oxford 2008: Oxford University Press, 252, 253. Seveda pa je mogoče, da se naslov tretjega stavka *Desete simfonije Purgatorio* povezuje s poezijo Mahlerjevega prijatelja Siegfrieda Lipinerja, vendar se potem takoj po vsej širini zastavi vprašanje pomena njegovega seznanjanja z Dantejevo *Komedijo*. Glejte v: David Matthews, »Wagner, Lipiner, and the Purgatorio«, v: *The Mahler Companion*, ur. Donald Mitchell, Andrew Nicolson, Oxford 1999: Oxford University Press, 508–516.

Potemtakem je mogoče tudi ta nestrandardizirani prispevek k znanosti skleniti z besedami, ki sta jih Forzano in maestro Puccini položila na usta odrskemu Gianniju Schicchiju ob koncu svoje vedre mojstrovine:

Ditemi voi, signori,  
se i quattrini di Buoso  
potevan finir meglio di così?  
Per questa bizzarria  
m'han cacciato all'inferno ... e così sia;  
ma con licenza del gran padre Dante,  
se stasera vi siete divertiti,  
concedetemi voi ... l'attenuante!<sup>67</sup>

---

67 Giacomo Puccini, *Gianni Schicchi. Opera completa per canto e pianoforte. Klavierauszug*, Milano 2007: Casa Ricordi, 178–180. V mojem improviziranem prevodu se Forzanovi sklepni verzi glasijo takole:

Recite zdaj, gospoda,  
bi se Buosovo bogastvo  
lahko še bolje porabilo?  
Zaradi bistre te ukane  
sem bil ujet v peklu ... Vas to ne gane?  
A z očaka Danteja bom privoljenjem  
po navdušujoči se predstavi  
nocoj poslòvil ... z oproščenjem!

## Viri in literatura:

- Abbiati, Franco. *Verdi*. Vol. III. Milano. 1959. Ricordi.
- Adami, Giuseppe. *Giacomo Puccini. Il romanzo della vita*. Milano. 2014. Il Saggiatore.
- Adamson, Walter L. *Avant-Garde Florence. From Modernism to Fascism*. Cambridge (Massachusetts), London. 1993.
- Alighieri, Dante. *Djela*. Knjiga prva. Zagreb. 1976. Libar, Nakladni zavod Matice hrvatske.
- Alighieri, Dante. *Božanska komedija. Prevedel in z opombami ter spremnimi besedami opremil Andrej Capuder*. Trst. 1991. Založništvo tržaškega tiska.
- Berger, William. *Puccini without Excuses. A Refreshing Reassessment of the World's Most Popular Composer*. New York. 2005. Vintage Books.
- Bosworth, Robert J. B. *Mussolini's Italy. Life under Dictatorship 1915–1945*. London. 2005. Allen Lane (Penguin Books).
- Burckhardt, Jacob. *Renesančna kultura v Italiji*. Ljubljana. 1981. Državna založba Slovenije.
- Cao, Hélène. »Dante et la musique du XIXe siècle«. V: Benjamin Godard. *Dante. Opera français /French opera*. Benetke: Palazzetto Bru Zane. 2007. 26–32.
- Carner, Mosco. *Puccini. Biographie*. Frankfurt am Main, Leipzig. 1996. Insel Verlag.
- Čale, Frano, Zorić, Mate. »Uvod u Dantea«. V: Dante Alighieri. *Djela*. Knjiga prva. Zagreb. 1976. Libar, Nakladni zavod Matice hrvatske.
- del Fiorentino, Dante. *Immortal Bohemian. An Intimate Memoir of Giacomo Puccini*. London. 1952. Victor Gollancz.
- Dryden, Konrad. *Leoncavallo. Life and Work*, Lantham. Toronto. 2007. The Scarcrow Press.
- Gaborik, Patricia. *Mussolini's Theatre. Fascist Experiments in Art and Politics*. Cambridge. 2021. Cambridge University Press.
- Gelati, Giovanni. *Il vate e il capobanda. D'Annunzio e Mascagni*. Livorno. 1992. Belforte Editore Libraio.
- Gier Albert. *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*. Darmstadt. 1998. Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- »Giovacchino Forzano, 86, Dies; Wrote Puccini Opera Librettos«. V: New York Times, 29. oktober 1970, 46.
- Girardi, Michele. *Puccini. His International Art*. Chicago. London. 2000. The University of Chicago Press.
- Huebner, Steven. *French Opera at the Fin de Siècle. Wagnerism, Nationalism, and Style*. New York. 1999. Oxford University Press.
- Krausser, Helmut. *Die Jagd nach Corinna. Eine Puccini-Recherche*. München. 2008. Belleville Verlag.
- La Grange, Henry-Louis de. *Gustav Mahler. Volume IV. A New Life Cut Short (1907–1911)*. Oxford. 2008. Oxford University Press.
- la Motte, Diether de. *Melodie. Ein Lese- und Arbeitsbuch*. München. 1993. DTV. Bärenreiter.
- Mallach, Alan. *The Autumn of Italian Opera. From Verismo to Modernism, 1890–1915*.

- Boston, Hanover, London. 2007. Northeastern University Press, University Press of New England.
- Mascagni, Pietro. *Epistolario*. Volume II. Lucca. 1997. Libreria Musicale Italiana.
- Matthews, David. »Wagner, Lipiner, and the Purgatorio«. V: *The Mahler Companion*. Ur. Donald Mitchell, Andrew Nicolson. Oxford. 1999. Oxford University Press. 508–516.
- Momigliano, Attilio. *Zgodovina italijanske književnosti od začetkov do naših dni*. Ljubljana. 1967. Državna založba Slovenije.
- Moravec, Dušan. *Pisma Frana Govekarja*. Prva knjiga. Ljubljana. 1978. Slovenska akademija znanosti in umetnosti.
- Phillips-Matz, Mary Jane. *Puccini. A Biography*. Boston. 2002. Northeastern University Press.
- Phillips-Matz, Mary Jane. *Verdi. A Biography*. Oxford, New York. 1993. Oxford University Press.
- Puccini, Giacomo. Gianni Schicchi. *Opera completa per canto e pianoforte*. Klavierauszug. Milano. 2007. Casa Ricordi.
- Puccini, Giacomo. *Epistolario I. 1877–1896*. Firenze. 2015. Leo S. Olschki Editore.
- Puccini, Giacomo. *Epistolario II. 1897–1901*. Firenze. 2018. Leo S. Olschki Editore.
- Ricci, Luigi. *Puccini interprete di se steso*. Milano. 2003. Ricordi.
- Schickling, Dieter. *Puccini. Biografie*. Stuttgart: Carus-Verlag, Philipp Reclam jun. 2007.
- Seligman, Vincent. *Puccini among Friends*. New York. 1938. Macmillan Company.
- Sivec, Jože. *Opera skozi stoletja*. Ljubljana. 1976. Državna založba Slovenije.
- Stephens, Andrew. *The Mozart–Da Ponte Operas. The Cultural and Musical Background to Le Nozze di Figaro, Don Giovanni and Così fan tutte*. Oxford. 1988. Clarendon Press.
- Sterpos, Marco. *Scrivere teatro nel regime. Giovacchino Forzano e la collaborazione con Mussolini*. Mucchi. 2015. Editore Modena.
- Stivender, David. *Mascagni*. New York, London. 1988. Pro/Am Music Resources, Kahn and Averill.
- Wagner, Hans-Joachim. *Fremde Welten. Die Oper des italienischen Verismo*. Stuttgart, Weimar 1999. Verlag J. B. Metzler.
- Župančič, Oton. *Dela Otona Župančiča IV*. Ljubljana. 1970. Mladinska knjiga.