

ANDREA CHEGAI

Roma

EDUCARE EDUCANDO ALL'OPERA:  
SOCIALITÀ E INDIVIDUALITÀ  
NELLA *FANCIULLA DEL WEST* DI PUCCINI

In svariate occasioni i musicologi hanno posto l'accento sull'efficacia educativa dell'opera per lo sviluppo della dimensione sentimentale di soggetti a diversi livelli scolari.<sup>1</sup> Insegnare a cogliere la valenza drammatica di una scena o di un'aria e delle passioni che la animano tramite i contenuti del testo verbale e l'assetto musicale stabilito dal compositore è un ottimo viatico per educare all'ascolto della musica cogliendo al tempo stesso le opportunità che essa offre a livello di formazione generale. A questo aspetto potrebbe essere utile affiancata la componente interrelazionale che costituisce la sostanza di cui si approvvigiona il teatro musicale di ogni epoca e tradizione. In quanto dramma, l'opera in musica inscena vicende fondate su svariate relazioni interpersonali; sodalizi e dissidi, legami familiari e amorosi, passioni apparenti o tacite, aspirazioni legittime o illecite e ostacoli che si frappongono al loro conseguimento, socialità o viceversa solitudini e isolamento. A ognuna di queste condizioni è nella finzione drammatica garantito diritto di esistenza. Persino la crudeltà o l'inganno possono mostrarsi seducenti, in un duetto, ma un ascolto competente riesce a darne conto e a smascherarli. La solitudine di un monologo procura all'opera di ogni tempo esiti musicalmente ragguardevoli, e anche in questo caso se ne può trarre un utile in termini di educazione affettiva (non c'è niente di sbagliato nel sentirsi soli e diversi dagli altri: è uno stato che serve alla crescita e può persino generare bellezza). Buoni e cattivi si confrontano, e come nella vita reale capita che tanto gli uni quanto gli altri possano avere la meglio: l'intreccio del dramma aiuterà a comprendere cosa eventualmente è andato storto; e come nella vita reale, capita anche che buoni e cattivi si confondano fra loro. L'opera, contraddistinta dalla presentificazione specifica dei generi performativi, e anche per questo di forte presa emotiva e solitamente sintetica nelle sue strutture e

---

<sup>1</sup> Vedi almeno G. LA FACE BIANCONI, *La didattica dell'ascolto*, in *La didattica dell'ascolto*, a cura di G. La Face Bianconi, «Musica e Storia», XIV/3, 2006, pp. 511-541; G. PAGANNONE, *“Carmen” spiegata ai piccoli*, in *La didattica dell'ascolto* cit., pp. 663-675; L. BIANCONI, *La forma musicale come scuola dei sentimenti*, in *Educazione musicale e Formazione*, a cura di G. La Face Bianconi e F. Frabboni, Milano, FrancoAngeli, 2008, pp. 85-120; G. PAGANNONE, *Le funzioni formative della musica*, in *Musica Ricerca e Didattica. Profili culturali e competenza musicale*, a cura di A. Nuzzaci e G. Pagannone, Lecce, Pensa MultiMedia, 2008, pp. 113-156; e il volume collettaneo *Insegnare il melodramma: saperi essenziali, proposte didattiche*, a cura di G. Pagannone, Lecce-Iseo, Pensa MultiMedia, 2010.

nei processi comunicativi attivati (tutto deve risolversi nella durata di uno spettacolo), può quindi aiutare a problematizzare e infine a inquadrare le mille sfaccettature della natura umana e la genesi complessa dei rapporti interpersonali a partire da schemi e situazioni essenziali. Le diverse tonalità emotive ed espressive, rese più penetranti dalla formalizzazione drammatico-musicale, costituiscono un patrimonio didattico spendibile nei due sensi dell'educazione musicale e dell'educazione sentimentale.

Per queste finalità didattiche conviene indirizzarsi a opere fondate su soggetti realistici, di pronta presa anche per un pubblico in età scolare (penso alla scuola primaria o alla secondaria di primo grado), accantonando il più formalizzato melodramma sette o prim'ottocentesco e le opere di carattere favolistico (poniamo *Die Zauberflöte*, *L'enfant et les sortilèges*, o *La piccola volpe astuta*), peraltro consone all'infanzia ma la cui natura metaforica potrebbe distogliere dagli obiettivi perseguiti, qui più di natura analogica. Si profila poi il problema delle dimensioni del 'ritaglio' da portare ad analisi, a quei livelli scolari. Come primo passo conviene estrarre dai contesti prescelti singole situazioni emblematiche. L'illustrazione complessiva della vicenda, assimilando per semplicità l'opera a una sorta di narrazione o rappresentazione in musica, non può prescindere dall'individuazione preliminare di alcuni momenti topici, se serve procedendo per generalizzazioni (per esempio: "due innamorati cantano un duetto, lei è gelosa"; "un uomo narra la sua storia a una donna che ascolta rapita"; "un gruppo di amici inneggia alla gioventù"; e via dicendo). La capacità di attenzione all'ascolto o alla semplice esposizione di un'intera vicenda, coi suoi nessi e riferimenti interni, è a quell'età scolare oggettivamente limitata; conviene casomai ricostruire l'intreccio – se i nostri obiettivi lo prevedono – a partire da una articolata segmentazione.

Soffermiamoci su alcuni singoli casi. Il teatro pucciniano, per l'immediatezza, l'evidenza e l'intensità delle sue forme espressive, ben si presta allo scopo: a Tabella 1 una carrellata di brani celebri didatticamente fertili per sé stessi e in relazione alla situazione drammatica che li produce. Non si propone, in questa griglia di lavoro, un approccio semiotico derivato dalla struttura della comunicazione teatrale, bensì un resoconto di condizioni sceniche intese come replica artisticamente formalizzata di condizioni dell'esistenza. Espressione individuale e collettiva si susseguono, ma nei diversi casi la questione di fondo è una soltanto e consiste nel riflettere su come l'individualità possa manifestarsi e talora modificarsi al confronto con sé stessa, in perfetta solitudine, ovvero al confronto con altri. Un pensiero, un sentimento che scaturisce dall'animo, oggetto di riflessione solitaria di personaggi soli in scena o 'a parte' – riflessione condotta secondo le modalità del melodramma, quelle del canto –, vale la percezione di un 'sé' in via di definizione: è il caso dei vagheggiamenti amorosi di Cavaradossi, attratto dalla bellezza femminile ma saldo nella sua fedeltà a Tosca («Recondita armonia»), della disillusione di Tosca, che comprende di poter fare affidamento solo su sé stessa a prescindere da una fede incrollabile («Vissi

d'arte, vissi d'amore»), degli struggenti ricordi di Cavaradossi a cui in attesa del patibolo è improvvisamente evidente la fugacità della vita («E lucevan le stelle...»), dell'autoesaltazione di Calaf, che sembra amplificare il proprio coraggio e le proprie energie all'approssimarsi della sfida decisiva («Nessun dorma!»). È anche il caso, almeno in parte, di Butterfly, che indirizza a Suzuki le proprie aspettative riguardo al ritorno di Pinkerton: ma si tratta di prefigurazioni artificiali, costruite soprattutto per consolare sé stessa, e il suo è di fatto un monologo perché solo sua è l'illusione («Un bel dì, vedremo»). Altrove l'espressione di un pensiero individuale è concepita come messaggio intenzionale indirizzato a un ricevente su cui s'intende produrre degli effetti; negli esempi del secondo blocco l'innamoramento di Mimì e Rodolfo sulla base di una reciproca velata confessione («Che gelida manina» e «Mi chiamano Mimì»), il ritorno nella soffitta di Mimì *in articulo mortis*, che rassicura Rodolfo di un amore mai cessato e genera in un ultimo dialogo la struggente rievocazione della loro vita assieme («Sono andati? Fingevo di dormire»), il maldestro tentativo di seduzione effettuato da Rance nei confronti di Minnie («Minnie, dalla mia casa son partito», respinto), e quello, andato a buon fine, di Johnson («Quello che voi tacete»); infine l'ultimo solenne desiderio del condannato a morte di fronte ai suoi aguzzini, ove si consolida il riscatto di una vita da malfattore («Ch'ella mi creda libero e lontano»). In buona sostanza, l'esame critico di solitudini melodrammatiche può aiutare a leggere le proprie e a trarne beneficio a livello di maturazione sentimentale; analogamente, la ponderata valutazione dell'effetto della comunicazione ad altri di uno stato d'animo individuale mette in chiaro come ogni nostro messaggio non vada privo di conseguenze e l'importanza della formulazione per la sua riuscita; il didatta saprà valorizzare ciò che rende persuasive o fallaci comunicazioni individuali rivolte a un ricevente e come la musica accentui la plausibilità ovvero la falsità di queste tramite la scelta dello stile compositivo, il corretto allineamento del testo col suo trattamento sonoro, oppure nel contrasto fra contenuti del testo verbale e sviluppo musicale; e molto altro.

Il piano della socialità nell'opera può pure essere articolato in una casistica grossolana, sostanzialmente duplice. Il confronto avviene difatti sul piano del consenso più o meno partecipe oppure del dissenso più o meno aspro, in gradazioni infinitamente varie. La scena d'opera può essere variamente affollata, dal duetto alla scena d'insieme, festosa o rissosa che sia; e quel che più conta è che nel quadro della situazione generale si portino a commento le motivazioni che inducono i personaggi ad agire, tramite l'analisi del testo musicale e verbale e delle didascalie. La seconda sezione di Tabella 1 riporta alcuni casi: il vivace quadro I di *Bohème* in cui si inscena la vita nella soffitta parigina; piccoli e grandi problemi si susseguono ma ciò non compromette il buon umore del gruppo di amici, in cui, ancora, non si distinguono personalità più o meno rilevanti: ciò avverrà solamente, secondo un processo di selezione progressiva, alla sortita di Mimì, che coglie Rodolfo solo in scena. Il duetto fra Mario e Tosca nell'atto I di *Tosca* è invece un buon esempio di come un dialogo possa vivere alterne vi-

cende e muoversi sul fronte del consenso appassionato o dell'aperto dissidio, in questo caso sulla base di un malinteso (il ritratto della Attavanti dipinto da Caravadosi, che cagiona la gelosia di Tosca). Infine alcuni spunti dall'opera più affollata di Puccini, *La fanciulla del West*, in cui il confronto/scontro fra personaggi diviene motore di una azione rocambolesca ove non mancano però momenti di assorta poesia; è il caso della ballata del cantastorie («Che faranno i vecchi miei»), che come il valzer di Musetta nella *Bobème*<sup>2</sup> si pone su un piano di realismo performativo: un canto malinconico e solitario, eseguito da Wallace per consolare sé stesso, cui più oltre gli astanti replicano con commossa partecipazione suscitando la sorpresa del cantastorie.

Esaminati questi esempi emblematici, ed eventualmente implementata la Tabella 1 con altri brani da collocare nelle diverse sezioni della griglia,<sup>3</sup> è possibile ampliare la visuale. In un melodramma socialità e individualità si susseguono come un flusso dinamico di eventi che obbliga l'ascoltatore a riposizionare continuamente il punto di vista e a volgere la propria attenzione su questo o quel personaggio. Una volta addestrati i discenti alla valutazione critica di singole situazioni isolate, si può procedere all'analisi del loro montaggio poniamo in un intero atto d'opera. *La fanciulla del West* cade a proposito (libretto di Gelfo Civinini e Carlo Zangarini da una *pièce* di David Belasco, New York, 1910). Fino a qualche anno fa la grande diffusione del fumetto western e del western cinematografico ne avrebbe ulteriormente sorretta la spendibilità didattica per discenti in età scolare; attualmente non si può dire che banditi sceriffi e indiani siano al top della produzione di intrattenimento per l'infanzia. Tuttavia la varietà e la semplicità dei tipi umani, e soprattutto delle numerosissime e variopinte figure di contorno, l'essenzialità dei sentimenti e delle aspirazioni espresse, la suggestione degli scenari e l'incalzare avvincente della caccia all'uomo da cui scaturisce l'azione, *una tantum* coronata da lieto fine, ne garantiscono un pronto interesse anche in età infantile. In questo come in casi simili conviene ignorare in un primo momento la tavola dei personaggi, che rischia di complicare la comprensione anziché facilitarla; si tenga presente infatti che l'elenco delle *dramatis personae* e dei dati principali ad esse riferibili soccorre chi già conosca

---

<sup>2</sup> «Quando men vo soletta per la via» (quadro II), in cui Puccini recupera il motivo di un valzer giovanile, si muove sul filo dell'ambiguità per quanto attiene alla sua natura drammatica. Il carattere distinto e spudoratamente performativo del brano e una successiva battuta di Alcindoro («Quel canto scurrile | mi muove la bile!») fanno pensare che l'autore la concepisse come una sorta di canto scenico piuttosto che non come semplice aria di seduzione resa suadente dall'andamento di valzer. In ogni caso, l'effetto sul reticente Marcello viene raggiunto.

<sup>3</sup> Per limitarsi ai brani 'a solo', dove collocare «Sola... perduta, abbandonata...» (Manon, *Manon Lescaut*)? Dove «Vecchia zimarra, senti» (Colline, *La bobème*)? Dove «Chi il bel sogno di Doretta poté indovinar?» (Prunier, *La rondine*), «Oh! mio babbino caro» (Lauretta, *Gianni Schicchi*), «Senza mamma» (Suor Angelica, *Suor Angelica*), «Tu, che di gel sei cinta» (Liù, *Turandot*)? E via dicendo.



l'opera ma non aiuta affatto al primo ascolto, perché quei nomi e quei dati non sono ancora collegati ai relativi caratteri, ch'è quanto si trattiene e si memorizza; e l'individuazione dei caratteri matura solo al cospetto del testo e della sua realizzazione musicale. Più proficuo fissare le diverse individualità drammatiche via via che si manifestano, in ordine di apparizione, come perlopiù avviene (o avveniva) nel cinema. Non dovremmo quindi presentare i personaggi ai nostri allievi, bensì farli loro conoscere direttamente: la gradazione gerarchica dei medesimi si farà da sola, secondo l'assetto prestabilito dal dramma. Da questo progressivo disvelamento si ricaveranno indicazioni utili in merito agli equilibri e agli squilibri di un dato gruppo sociale e al tempo stesso si apprenderanno i canoni del melodramma. Non è detto ad esempio che chi si presenta in scena per primo sia uno dei protagonisti, mentre più probabilmente lo è chi lascia la scena per ultimo; anche chi occupa la scena in silenzio può assumere gradualmente un rilievo essenziale; alcuni personaggi passano, altri restano, e via dicendo. L'esame critico di un'opera richiede posatezza e finezza di giudizio, qualità altrettanto essenziali al fine di cogliere le condizioni del consesso fra individui anche nel mondo reale: senza bruciare i tempi, prestando attenzione a chi parla e a chi tace.

La Tabella 2 propone con svariate semplificazioni nel dettato e nelle didascalie (sarebbe altrimenti amplissimo) il testo librettistico<sup>4</sup> del primo atto, suddiviso sulla base di indicatori testuali, scenici, musicali; nella seconda colonna i numeri-guida (di seguito nel testo 'nn.-g.') ricavabili da spartito o partitura (rispettivamente 113300 e PR 116 del catalogo Ricordi), nella terza un succinto commento. Il libretto dell'epoca rinuncia di norma all'articolazione in scene, da antichi canoni realizzato sulla base dell'uscita e dell'entrata dei personaggi. Sta quindi al docente condurre gli allievi a una segmentazione ragionata che tenga conto della struttura del testo (monologhi, dialoghi, concertati, sezioni corali) e dell'andamento musicale, facendo notare come la messa in musica sia effettuata con criteri elastici e senza un rigido parallelismo fra porzioni musicali distinte e dosi del testo poetico, e quanto piuttosto essa si riconduca alle azioni compiute nella finzione drammatica, che possono così occupare tempi scenici non pro-

---

<sup>4</sup> Il testo verbale di *Fanciulla del West* e le sue sofisticate didascalie sceniche non vanno privi di complessità e di varianti, fra le diverse redazioni del libretto e il testo in partitura, raramente passate a vaglio filologico. La lezione qui riprodotta è quella edita nel libretto originale (*La fanciulla del West, opera in tre atti (dal dramma di David Belasco) di Guelfo Civinini e Carlo Zangarini, musica di Giacomo Puccini*, G. Ricordi & C., Milano etc., Copyright 1910, facilmente reperibile in formato pdf attraverso le più comuni risorse online). Utile sostegno alla contestualizzazione storica e all'analisi dell'opera M. GIRARDI, *Puccini in Twentieth Century*, cap. 7 in *Puccini. His International Art*, Chicago, University of Chicago Press, 2000, pp. 259-327 (edizione italiana: *Giacomo Puccini: l'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 2000). Per una lettura puntuale dell'opera, momento per momento, vedi anche J. BUDDEN, *Puccini*, Roma, Carocci, 2005, pp. 291-347.

porzionali al numero dei versi (ne è di riprova la fluttuante distribuzione dei numeri-guida in partitura). Una lettura di questo tipo consente di rilevare situazioni ben caratterizzate, qui circa una ventina, in cui di volta in volta si instaura una focalizzazione ad ampio raggio su gruppi di personaggi che svolgono in scena, anche in simultanea, azioni disparate, ovvero una più ristretta visuale su coppie o singoli. Ogni segmento dovrebbe esser letto e discusso separatamente, poi ascoltato; emergerà come il compositore, Puccini nel caso, si appropri del testo verbale individuando di momento in momento qual è il *focus* drammatico che merita di essere messo in evidenza. Dalla folla indistinta di personaggi emergeranno progressivamente individualità più marcate di altre, caratteri spiccati ovvero del tutto generici, e la capacità analitica del discente ne verrà sollecitata.

Si prenda la prima sequenza, ad apertura di sipario (1). Al canto nostalgico del cantastorie (più oltre scopriremo trattarsi di Jack Wallace), lontano e fuori scena, si contrappone l'allegro trambusto di una serata alla locanda nelle sue fasi iniziali (nn.-g. 2-4, in un placido Moderato,  $\frac{6}{8}$ ); si accenna a due piani spazialmente e musicalmente distinti (solitudine fuori dalla locanda e socialità al suo interno), che solo a 5 si sovrapporranno. L'espressione più ricorrente è un rassicurante «Hallo» reciprocamente scambiato mentre inizia a distinguersi una solidale comunità di minatori (nn.-g. 5-7, subito in Allegro,  $\frac{2}{4}$ ); a una lettura attenta non si mancherà però di rilevare che già vengono introdotti, fra le righe, alcuni elementi discriminanti: Sid propone di giocare una partita a carte e vince le prime mani, ma c'è chi diffida di lui (n.-g. 7); Larkens se ne sta appartato e malinconico (n.-g. 12); Minnie viene più volte evocata ma ancora non si mostra (nn.-g. 7 e 14). Tutti indizi di un'azione che sta per decollare sulla base di dati sensibili – la passione per il giuoco d'azzardo e l'interesse riscosso da Minnie nella piccola comunità. A 2 un 'occhio di bue' si accende su Rance e Nick, che si staccano dalla folla discorrendo di Larkens e della sua nostalgia di casa: l'oro viene menzionato per la prima volta come riferimento essenziale, speranza e dannazione, di questo pugno di uomini (nn.-g. 11-13). All'ascolto, rispetto all'andamento vivace della partita a carte, si coglierà qui una certa rarefazione di ritmo e dinamiche, in concomitanza con la riflessione esistenziale condotta da Rance e Nick, ch'è solo incidentale in quanto a 3 nuovamente la visuale si amplia sul contesto del gioco (e Sid continua a vincere). A 4 il prestigio di Minnie diviene tangibile e segna un primo punto fermo nella gerarchia delle 'posizioni' drammatiche: due pretendenti sono bonariamente illusi da Trin, che così procura sigari e whisky per tutti, a spese degli illusi (nn.-g. 18-19). Segue uno dei momenti più redditizi in sede didattica; il canto scenico di Jack Wallace, in funzione realistica, diviene fattore aggregante: sospendendo le diverse attività vi partecipano anche gli avventori della locanda, che evidentemente già conoscono quel motivo, emblema di una precisa condizione sociale e di loro stessi (nn.-g. 20-23, Andante tranquillo,  $\frac{4}{4}$ ). La nostalgia è per loro sentimento comune e ciò è manifestato pienamente dalle proprietà affettive della musica, qui impiegata non più solo come linguaggio elettivo dell'opera, ma come attività artistica

consapevole (5). Individualità e collettività vengono a corrispondere e improvvisamente ogni soggetto, smosso nel profondo dalla partecipazione al canto collettivo, si scopre generoso nei confronti di Larkens, che prende la via di casa, accompagnato dal canto a bocca chiusa degli astanti: si è esaurito il testo, ma il motivo stenta a estinguersi, traducendosi in un'intima riflessione (6). Sul piano compositivo si potrà rilevare come il tema della nostalgia (n.-g. 20), ove forse Puccini recuperò melodie indigene preesistenti,<sup>5</sup> stacchi per ritmica e dinamica da quanto precede e segue: diverrà poi nella sua inconfondibile sostanza melodica una delle colonne portanti dell'opera stessa, un fondale sonoro su cui si stagliano le vicende individuali (era stato già anticipato in apertura e lo si riascolterà all'epilogo). Dopo l'allentamento temporale determinato dal canto collettivo il flusso delle azioni riprende con lo smascheramento violento del baro Sid, la pena stabilita da Rance, che con un'azione da sceriffo scala posizioni nella gerarchia dei personaggi, un primo riferimento ai banditi in circolazione (7), la scoperta provocazione di Rance nei confronti del buono e sempliciotto Sonora, che svela l'indole torbida e corrotta dello sceriffo medesimo (8, nn.-g. 40-41).

A questo punto già si dispone di una certa dose di informazioni sulla gerarchia dei personaggi in relazione al contesto in cui operano; la costellazione drammatica potrà essere ricostruita dai discenti. Personaggi episodici ancorché degni di rilievo ci paiono Wallace, il cantastorie del campo, dotato del prestigio che gli è concesso dall'arte da lui praticata, il baro Sid, che viene allontanato dalla comunità perché ne ha trasgredite le regole, Larkens, che ha perso la sua sfida all'oro e se ne ritorna in Cornovaglia; meno episodico Sonora, che ha l'ardire di sfidare lo sceriffo per amore di Minnie. In evidenza per numero di azioni individuali compiute (tre, di rilievo crescente), e ben a fuoco nella sua natura complessa, Jack Rance, che emerge dal contesto per l'autorità conferitagli dalla legge che gestisce da despota, la violenza delle minacce inferte a chi si mette contro di lui e lo spessore della dimensione vocale che inizia a ostentare. È il cattivo di turno e al solito si tratta del baritono. Questo consente di fissare uno dei tre vertici del consueto triangolo melodrammatico; gli altri due, soprano e tenore, riconducibili a personaggi cui già si è fatto riferimento in modo evasivo o implicito (Minnie e Johnson), saranno evidenti per deduzione. L'uscita in scena di Minnie, al culmine di un *crescendo* di grande intensità (n.-g. 42), suona come una conferma e la pone immediatamente in testa alla gerarchia melodrammatica, che corrisponde di fatto alla gerarchia sociale tratteggiata nella vicenda (e ciò sarà confermato nel finale, quando la fanciulla riuscirà a ottenere la libertà del bandito da lei amato). Al motivo caratterizzante di Minnie, uno dei grandi temi pucciniani, spetta ritrarre in forme melodrammatiche la natura molteplice del personaggio, ufficiale e intima, forte e fragile (n.-g. 42, es. mus. 1).

---

<sup>5</sup> Cfr. BUDDEN, *Puccini cit.*, p. 323 sg. e bibliografia.

42 ANDANTE VIBRATO  $\text{♩} = 54$

Ott. *fff* *a tre*

Fl. *fff* *a tre*

Oboi *fff*

C. Ing. *fff*

Citi *fff*

Citi<sup>2</sup> *fff*

Fag. *fff*

C.Fag. *fff*

Corni *fff* *a padiglione alzato* *allarg.*

Tr.♯e *fff* *a tre*

Tr.♯1 *fff*

Tr.♯e B. *fff*

Arpe *fff* *a due*

Timp. *fff*

C.e.P. *C.sola* *fff* *C.sola*

(Minnie appare sulla porta del fondo entra d'un balzo, li divide violentemente strappando di mano a Sonora la pistola) (L'ira cade subitamente, tutti gridano con entusiasmo, agitando i capelli) (Minnie restituisce il revolver a Sonora, poi lo spinge verso Rance e lo obbliga a stendergli la mano - Rance annuisce freddamente, poi si apparte a destra, si siede al tavolino e comincia un giuoco di carte, da solo)

TRIN HARRY JOE (gridato, forte) Hello, Minnie! Hello, Minnie! Hello, Minnie! (con entusiasmo crescente)

SONORA BELLO HAPPY (gridato, forte) Hello, Minnie! Hello, Minnie! Hello, Minnie! (con entusiasmo crescente)

COM. (gridato, forte) Hello, Minnie! Hello, Minnie! Hello, Minnie! (con entusiasmo crescente)

Bariti Hello, Minnie! Hello, Minnie! Hello, Minnie!

ANDANTE VIBRATO  $\text{♩} = 54$  *allarg.* *tutta forza*

*tutta forza*

Es. mus. 1 – GIACOMO PUCCINI, *La fanciulla del West*, atto I (n.g. 42).

The image displays a page of a musical score for the opera "Fanciulla del West" by Puccini. The score is arranged in a standard orchestral format with vocal parts at the bottom. The instruments listed on the left include: Ott. (Oboe), Fl. (Flute), Oboi (Oboe), C. Ing. (Clarinet in G), Cl. (Clarinet in Bb), Cl. Bb (Clarinet in Bb), Fag. (Bassoon), C. Fag. (Contrabassoon), Corni (Horn), Tr. bc (Trumpet in Bb), Tr. ni (Trumpet in C), Tr. Bb (Trumpet in Bb), Arpe (Arpeggiator), Timp. (Timpani), and C. e P. (Cymbal and Triangle). The vocal parts are for MINNIE and TRIN. The score includes various musical notations such as dynamics (dim., p, ff, P cantando), articulation (glissée), and performance instructions (a tempo, C. sola, Pizz.). The lyrics for MINNIE and TRIN are: MINNIE: "(a Sonora) Che cos'è sta - to? Sempre tu Sonora?"; TRIN: "Nulla, Minnie, sciocchezze... Sischerzaval". The score is divided into measures, with some measures containing complex rhythmic patterns and dynamic markings.

(continuazione)

*rit. a tempo rall.* **ALL.<sup>to</sup> MOD.<sup>to</sup> CON MOTO** ♩ = 60

Fl. *solo* *pp* *pp* *pp* *pp*

Oboi *solo* *pp* *pp* *pp* *pp*

C. Ing.

Cl. *a due* *pp* *pp* *pp* *pp* *solo* *p*

Cl.<sup>pe</sup> *pp* *cres.* *pp* *pp* *pp* *Solo*

Fag. *pp* *pp* *pp* *pp* *a due* *p*

C. Fag.

Corni *pp* *pp* *pp* *pp* *solo 4<sup>o</sup>* *ppp*

T.<sup>ri</sup> *solo* *pp* *pp* *pp* *pp*

Arpe *pp* *pp* *pp* *pp* *p*

Celesta *ff* *pp* *pp* *pp* *pp*

MINNIE *(admirata)* *rit. a tempo* *rall.* *(scandendo le parole)* *(Minnie si avvicina al banco i minatori la seguono)*  
 Voi mand-rete tutto alla malo - ra! Ver-gogna! Non faro piu scuola.

TRIN HARRY *p*  
 No, Minnie!

JOE *(presentandole un mazzolino di fiori)* *p*  
 Minnie... No, Minnie!

SONORA *(imbarazzato)* *p*  
 No, Minnie! Sal, quando tu

BELLO HAPPY *p*  
 No, Minnie!

*rit. a tempo rall.* **ALL.<sup>to</sup> MOD.<sup>to</sup> CON MOTO** ♩ = 60

*Divisi* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

*Divisi* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

*Divisi* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

*pp cantando* *pp* *pp* *pp* *pp*

*Divisi* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

*rit. a tempo rall.* *Pizz.*

*(fine)*

Si tratta di un motivo mutante: fa perno su un dispositivo ritmico rotatorio<sup>6</sup> che consente di ritardarne la stabilità cadenzale, evitata di replica in replica, fino alla dissolvenza finale corrispondente all'imperioso attacco del canto («Che cos'è stato?»); il progressivo scolorimento della dinamica (dal *fff* al *pp*) riflette l'indole segreta di Minnie, inizialmente offuscata dall'abbagliante esordio.<sup>7</sup>

Introdotta e contrassegnata il personaggio eponimo, occorre adesso porlo in relazione col contesto; le interazioni al momento rilevabili sono quelle col gruppo dei minatori e con lo sceriffo. La prima istanza è assolta a 10: la lettura e il commento del Salmo 51 offerti da Minnie a beneficio dei minatori convalida il prestigio sociale di Minnie e la sua centralità nel gruppo sociale di appartenenza (nn.-g. 47 sgg.). I temi del Salmo sono pentimento e redenzione: il che non cade a caso, giacché corrispondono agli argomenti di fondo dell'opera di cui lei medesima si servirà per salvare la vita a Johnson, al culmine dell'atto III. Il confronto con Rance avviene poco oltre a «Minnie, dalla mia casa son partito»/«Laggiù nel Soledad, ero piccina» (12). Il principio è quello d'una duplice teichoscopia, in questo caso una breve retrospettiva incrociata; è la medesima architettura, volta al negativo, degli speculari «Che gelida manina»/«Mi chiamano Mimì» di *Bohème*, in cui Rodolfo e Mimì si raccontano vicendevolmente e scoprono, estasiati, di essere fatti l'uno per l'altra: il *background* di Rance e Minnie appare invece del tutto divergente per argomenti (rifiuto *vs* ricerca di un amore puro e ideale, solitudine come scelta di vita *vs* vita familiare) e trattamento musicale (la vocalità "aspra" e "tagliante" di Rance<sup>8</sup> si contrappone a quella "tersa" e "sussurrata" di Minnie). La scomposta battuta di Rance con cui termina il confronto, subito prima dell'improvviso ingresso in scena di Johnson («Forse, Minnie, la perla è già trovata», equiparando una condizione affettiva a un valore tangibile), noncurante delle aspirazioni amorose di Minnie sancisce

---

<sup>6</sup> Una figurazione puntata, più volte ripetuta, abbraccia intervalli ampi fra cui spiccano anche tensive quinte eccedenti.

<sup>7</sup> Un aspetto della personalità di Minnie è escluso, studiatamente, dal motivo di esordio: quello perverso e demoniaco che dilagherà nel finale dell'atto II in occasione della partita a poker (nn.-g. 73-79), durante la quale Minnie s'improvvisa baro ai danni di Rance per avere salva la vita dell'amato (godendo dell'inganno). L'importante sequenza è contraddistinta dall'amplificazione parossistica del motivo del ferimento di Johnson (n.-g. 60). Questo sfondo tematico potrà essere discusso nella sua sinistra ambiguità: come lato insospettabile della natura della protagonista, ovvero come disperata ultima risorsa derivata dalle circostanze, in sé esterna alla natura di Minnie.

<sup>8</sup> Può esser fatto notare che Puccini, ciononostante, manifesti qui una certa simpatia per il personaggio e i suoi limiti umani e sentimentali: lo fanno intendere la forte carica passionale e le inflessioni patetiche del brano che contrastano col basso profilo dei suoi contenuti verbali ma al contempo ne riscattano la legittimità in un'ottica biecamente carnale e fisica. Si profila poi l'esigenza contingente di garantire al baritono un pezzo cantabile di peso, secondo le consuetudini dell'epoca, che ne valorizzi le proprietà vocali.

l'insuperabile incompatibilità fra i due. Le due coppie di brani da *Bohème* e *Fanciulla del West* potrebbero così essere portate utilmente a confronto al fine d'individuare cosa determini la riuscita di una comunicazione sentimentale e cosa ne decreti il fallimento: affinità o difformità di contenuti (Rodolfo e Mimì amano entrambi la poesia e si dichiarano vulnerabili alle sollecitazioni dei sensi, Rance e Minnie esprimono un interesse divergente per la vita materiale), gradualità e parallelismo nella progressione emotiva (le arie di Rodolfo e Mimì seguono un affine percorso in *crescendo* e pervengono al loro culmine in prossimità dell'epilogo, quelle di Rance e Minnie adottano uno stile ben divaricato e complessivamente ondivago nel disegno melodico e nella carica emotiva espressa: Minnie raggiunge il registro acuto solo al ricordo dell'amore dei genitori, manifestando così alterità rispetto alle sbrigative profferte dello sceriffo).

Secondo uno scontato schema combinatorio, nel prim'atto ha infine luogo il confronto fra Minnie e Johnson; quello, più articolato, fra il bandito e Rance si svilupperà soprattutto nei restanti due atti. Dopo il reciproco affettuoso riconoscimento (i due si sono già conosciuti in passato), l'incontro trova una sua consacrazione nel valzer suonato e canterellato dagli astanti a beneficio dei due ballerini d'eccellenza che ne decreta la reciproca vicinanza e formalizza l'accettazione di Johnson nel consesso della locanda (nn.-g. 84-85). Anche in questo caso una musica scenica, in funzione realistica, concorre a stipulare un sodalizio, qui di carattere amoroso; lo sancisce il recupero del motivo del valzer – consegnato alla dimensione non più realistica bensì idiomatica del melodramma – direttamente per voce di Johnson al momento della prima, velata dichiarazione di quella consapevolezza amorosa che la danza ha concorso a fissare («Quello che voi tacete», 16, n.-g. 104). Il valore socializzante di musica eseguita, cantata o danzata ne viene ribadito; al tempo stesso un'analisi dei modi di significazione dell'opera tornerà utile per introdurre alla semiotica e alla drammaturgia musicale. La conferma definitiva della centralità di Minnie, dalla quale dipendono le sorti della vicenda stessa, si avrà in chiusura d'atto; le parole di conforto che Johnson le indirizzerà prima di accomiarsi da lei sono lì sostenute dall'evocazione in orchestra e nel canto del motivo di Minnie, sviluppato essenzialmente nella sua dimensione più intima, quella del *pp*, su cui la fanciulla sola in scena indugerà commossa a chiusura di sipario (nn.-g. 114-115). La mappatura dei ruoli, dei valori scenici e drammaturgici e assieme dei valori individuali e sociali sarà allora completa, a prescindere dalla conoscenza dell'epilogo.

Come il teatro o il cinema, l'opera di Otto e Novecento non è maestra di vita; non è quella la sua finalità. I suoi personaggi non sono modelli da imitare<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> La differenza fra ascolto competente e ascolto simpatetico è suggerita dal più celebre esempio letterario d'immedesimazione fra soggetto e personaggio operistico, quello del capitolo XV di *Madame Bovary* (1857). L'eroina di Flaubert coglie nelle vicende di *Lucia di Lammermoor* e nel destino della protagonista analogie con la propria fallimentare vita privata. Merita rileggere il commento dell'episodio offerto in



ma caratteri umani dei più vari in cui poter riconoscere dinamiche sentimentali e sociali rinvenibili anche nella realtà quotidiana. La sua trasmissione didattica non si traduce in educazione ai buoni sentimenti ma in supporto alla comprensione del mondo reale e della sua dimensione affettiva, nella duplice prospettiva individuale e relazionale. Le passioni dell'opera vanno a costituire un sistema parallelo (o alternativo) di valori collettivi e individuali, e la sua decodifica si pone come un'opportunità pedagogica difficilmente sostituibile.

---

G. MORELLI, *La scena di follia nella "Lucia di Lammermoor": sintomi, fra mitologia della paura e mitologia della libertà*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di L. Bianconi, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 411-432.

Tabella 1 – Alcuni brani celebri.

Condizione scenica fondata su	espressione di solitudine o isolamento	atto comunicativo diretto	Esempi	
			Personaggi in scena	
INDIVIDUALITÀ	espressione di solitudine o isolamento	atto comunicativo diretto	«Recondita armonia» ( <i>Tosca</i> , I atto, Cavaradossi)	2
			«Vissi d'arte, vissi d'amore» ( <i>Tosca</i> , II atto, Tosca)	2
			«E lucevan le stelle...» ( <i>Tosca</i> , III atto, Cavaradossi)	2
			«Un bel dì, vedremo» ( <i>Madama Butterfly</i> , II atto, Butterfly)	2
			«Nessun dorma» ( <i>Turandot</i> , III atto, Calaf)	1
...	...	...	...	...
INTERRELAZIONE	comunicazione ad uno o più uditori	atto comunicativo diretto	«Che gelida manina» ( <i>La bohème</i> , quadro I, Rodolfo)	
			«Mi chiamano Mimì» ( <i>La bohème</i> , quadro I, Mimì)	
			«Sono andati? l'ingegno di dormire» ( <i>La bohème</i> , quadro IV, Mimì)	
			«Mimmi, dalla mia casa son partito» ( <i>La fanciulla del West</i> , I atto, Rance)	
			«Quello che voi tacete» ( <i>La fanciulla del West</i> , I atto, Johnson)	
«Ch'ella mi creda libero e lontano» ( <i>La fanciulla del West</i> , III atto, Johnson)				
...	...	...	...	...
INTERRELAZIONE	consensuale	atto performativo	«Quando men vo soletta per la via» ( <i>La bohème</i> , quadro II, Musetta)	
			«Che faranno i vecchi miei» ( <i>La fanciulla del West</i> , I atto, Jake Wallace)	
			...	...
			<i>La bohème</i> , quadro I ("In soffitta", selezione)	
			«Mariol - Son quil» ( <i>Tosca</i> , I atto, Cavaradossi-Tosca)	
<i>La fanciulla del West</i> , I atto: Minnie, lezione sulla Bibbia				
...	...	...	...	...
INTERRELAZIONE	confittuale	atto performativo	«Mariol - Son quil» ( <i>Tosca</i> , I atto, Cavaradossi-Tosca)	
			<i>La fanciulla del West</i> , I atto: lire Sonora-Rance	
			<i>La fanciulla del West</i> , II atto: partita a poker	
...	...	...	...	...
INTERRELAZIONE	performativa	atto performativo	«Che faranno i vecchi miei» ( <i>La fanciulla del West</i> , I atto, Jake Wallace e altri)	
			...	...

<p>L'interno della «Polka» [didascalia]</p> <p>VOCI LONTANE Alla «Polka»! Alle «Palme»! «Hallo»! «Hallo»!</p> <p><i>(un ritornello lontanissimo)</i> «Là lontano, Là lontano, quanto piangerà!...» [didascalia]</p> <p>HARRY, JOE, BELLO etc. <i>(entrando ...)</i> «Hallo», Nick! NICK Buona sera, ragazzi! SID E HAPPY, <i>seguiti da BILLY</i> «Hallo»! NICK «Hallo»! JOE, BELLO e gli altri <i>(catterellando un ritornello americano)</i> «Dooda, dooda, day...» HARRY <i>(sedendosi al tavolo del faraone)</i> Sigari, Nick! JOE <i>(battendo una mano sul tavolo)</i> E whisky! NICK Son qua. BELLO Minnie? NICK Sta bene. SID <i>(che si è seduto al tavolo del faraone ...)</i> Ragazzi, un faraone! Chi ci sta? HARRY Io ci sto. HAPPY Anch'io ci sto. JOE Anch'io. BELLO «All right»! Chi è che tiene banco? HAPPY <i>(indicando Sid)</i> Sid. BELLO Brutto affare. SID <i>(gettando con sprezzo le carte sul tavolo)</i> Chi vuol mischiare, mischi. <i>(Harry mischia le carte)</i> JOE <i>(battendo con la palma aperta sulla spalla di Sid)</i> «Holla!» <i>(Entrano Sonora e Trin ...)</i> SONORA E TRIN Da cena, Nick! Che cosa c'è? NICK C'è poco. Ostriche sott'aceto... SONORA Quello che c'è.</p>	<p style="text-align: center;">2</p> <p style="text-align: center;">5</p> <p style="text-align: center;">6</p> <p style="text-align: center;">7</p> <p style="text-align: center;">8</p>	<p style="text-align: center;">Scena di gruppo. Ingresso nel Saloon. Inizio della partita a carte. Profili dei personaggi ancora indistinti. Intereazione consensuale. Carattere cinetico</p> <p style="text-align: center;"><b>1</b></p>
--	--	---

Tabella 2 – Segmentazione drammatica e musicale dell'atto I de *La fanciulla del West* (testo del libretto e didascalie semplificate).

<p>TRIN  ...Con whisky  SONORA (<i>battendo sulle spalle di Larkens</i>)  «Hallo», Larkens!  LARKENS (<i>con melancolia, senza alzare il capo dalle mani</i>)  «Hallo»!  I MINATORI (<i>preparandosi al giuoco</i>)  Andiamo!...</p> <p>SID  Fate il giuoco.</p> <p>[didascalia]  JOE (<i>puntando</i>)  Al «giardino»!  HARRY (<i>c. s.</i>)  Alle «piccole»!  BELLO (<i>c. s.</i>)  Alle «grandi»!</p> <p>I MINATORI (<i>dal ballatoio</i>)  Nick, da bere!  SONORA (<i>a Trin, sedendo al tavolino apparecchiato</i>)  Ti aspetto?  TRIN (<i>dal gruppo dei giuocatori, a Sonora</i>)  Vengo...  HAPPY  Gettoni!</p> <p>SID  Un re... Un asso.</p> <p>BELLO (<i>con rabbia</i>)  Maledetto!</p>	<p style="text-align: center;">9</p> <p style="text-align: center;">10</p> <p style="text-align: center;">11</p>	
<p>RANCE (<i>a Nick ...</i>)  Larkens che ha? Sta male?  NICK  Il suo solito male. Nostalgia.  Mal di terra natia!  Ripensa la sua vecchia Cornovaglia  e alla madre lontana che l'aspetta...  RANCE (<i>riaccendendo il sigaro</i>)  Che terra maledetta, quest'occidente d'oro!  NICK  Ha la malaria gialla.  L'oro avvelena il sangue a chi lo guarda.  RANCE  E Minnie, come tarda! (<i>Al tavolo del faraone il giuoco continua ...</i>)</p>	<p style="text-align: center;">12</p> <p style="text-align: center;">13</p> <p style="text-align: center;">14</p>	<b>2</b> Primo <i>foi</i> su tre personaggi: Rance, Nick, Larkens (di cui si discorre)

(continuazione)

<p>SID (<i>a Happy, indicando la puntata</i>) Quanti dollari? HAPPY Dieci. SID (<i>dandogli il resto</i>) E novanta, fan cento. Fante... Regina... JOE «Hurrà!» Evviva! HAPPY (<i>con rabbia</i>) Sacramento! TRIN Australiano d'inferno! JOE Il tre non vince mai. TRIN Tutto sul tre! SID Tre... Sette... (<i>i giocatori puntano ...</i>) TRIN Tutto perso. «Good bye»! [didascalia]</p>	<p>15</p> <p>16</p>	<p>Riprende partita a carte</p> <p><b>3</b></p>
<p>NICK (<i>rientrando dalla sala da ballo, forte a tutti</i>) Nella sala, ragazzi; vi si vuole a ballare! SONORA A ballare? Son pazzi! Io non ballo con uomini! (<i>a Trin</i>) Ti pare? TRIN È giusto. SONORA (<i>alzandosi ...</i>) Minnie infine s'è decisa per me? NICK (<i>furbescamente, secondandolo</i>) Certo: ho capito che siete il preferito!... SONORA (<i>gongolando, forte ai compagni</i>) Sigari a tutti! TUTTI Hurrà! (<i>Nick corre a prendere la cassetta dei sigari, distribuendo ...</i>) TRIN (<i>fermando Nick, in disparte, sottovoce</i>) Nick, che ti ha detto? NICK (<i>furbescamente anche a lui</i>) Mah! Se ho ben capito voi siete il preferito. TRIN (<i>gongolante</i>) Whisky per tutti! TUTTI Hurra! (<i>Nick porta in giro bottiglie e bicchieri</i>)</p>	<p>17</p> <p>18</p> <p>19</p>	<p>Inizio delle danze nel Saloon. Focus sulle aspirazioni di alcuni minatori nei confronti di Minnie e individuazione di alcuni altri caratteri (Sonora, Trin, ancora Nick)</p> <p><b>4</b></p>

(continuazione)

<p>JAKE WALLACE <i>(di fuori cantando)</i>  «Che faranno i vecchi miei  là lontano,  là lontano,  che faran laggiù?  Tristi e soli i vecchi miei  piangeranno,  penseranno  ch'io non torni più!»  NICK <i>(facendosi sulla porta)</i>  Ragazzi, vi annunzio Jake Wallace,  il menestrello del campo!</p>	20	Canzone della nostalgia di Jacke Wallace cui per gruppi fanno eco tutti i minatori. Performance di gruppo. Carattere statico  <b>5</b>
<p><i>(Ma già la canzone nostalgica ha preso tutte quelle anime aride e rudi: le teste si sollevano, gli orecchi sono tesi: il ginoco langue. Quelli del piano superiore si affacciano ad osservare: nel silenzio, il tintinnio dei gettoni adagio adagio si spegne. Jake Wallace, il cantastorie, appare sulla porta cantando e accompagnandosi sul banjo)</i></p> <p>JAKE WALLACE <i>(entrando)</i>  «La mia mamma...  <i>(Si ferma stupito del silenzio che l'accoglie. Tutti i minatori, col viso proteso verso di lui, gli fanno cenno con le mani di continuare)</i></p>	21	
<p>JAKE <i>(continuando)</i>  ... che farà  s'io non torno,  s'io non torno?  Quanto piangerà!»  [didascalia]  ALCUNI MINATORI <i>(dal tavolo del ginoco)</i>  «Al telaio tesserà  lino e duolo  pel lenzuolo  che la coprirà...»</p>	22	
<p>ALCUNI MINATORI <i>(dal ballatoio della sala superiore)</i>  «E il mio cane dopo tanto...  JAKE WALLACE  ...il mio cane...  ALTRI MINATORI <i>(di sopra)</i>  ...il mio cane  mi ravviserà?...»</p>	23	
<p><i>(Una nostalgia quasi disperata si impadronisce di tutti. Qualcuno, che ha cominciato ad accompagnare la canzone battendo col pugno dei colpi sordi sul tavolo, si interrompe)</i></p> <p>HARRY <i>(prorompendo come in un singhiozzo)</i>  «O mia casa, al rivo accanto...  I MINATORI <i>(dal tavolo)</i>  là lontano...  I MINATORI <i>(di sopra)</i>  là lontano...  TUTTI <i>(sommessamente)</i>  ...Chi ti rivedrà?»</p> <p><i>(Il canto si spegne angosciosamente. Silenzio. Larkens, al canto nostalgico, si è scosso dal suo torpore doloroso, e si è alzato. Alle ultime parole del coro scoppia in pianto. ...)</i></p>		

(continuazione)

<p>VOCI - Jim, perché piangi? - Jim!... - Che hai ?...</p> <p>LARKENS (<i>in lacrime, supplicando</i>) Non reggo più, non reggo più, ragazzi! Son malato, non so di che.. Mandatemi, ah, mandatemi via! Son rovinato! Son stanco di piccone e di miniera! Voglio l'aratro, vo' la madre mia!...</p> <p>(<i>Tutti gli son attorno, confortandolo, commossi. Sonora prende un vassoio e invita tutti a versar denari per Larkens. ...</i>)</p> <p>SONORA Per rimandarlo a casa...</p> <p>VOCI - Prendi... - To'... - Cinque dollari! - Altri cinque!... - A te, Son... - Anche questi...</p> <p>SONORA (<i>a Larkens</i>) Coraggio! (<i>Versa il contenuto del cappello nelle mani di Larkens ...</i>)</p> <p>LARKENS Grazie, grazie ragazzi!... (<i>Larkens esce; un gruppo di minatori riprende il motivo della canzone. ...</i>)</p>	<div style="border: 1px solid black; width: 30px; height: 30px; margin: 5px auto; text-align: center; line-height: 30px;">24</div> <div style="border: 1px solid black; width: 30px; height: 30px; margin: 5px auto; text-align: center; line-height: 30px;">25</div> <div style="border: 1px solid black; width: 30px; height: 30px; margin: 5px auto; text-align: center; line-height: 30px;">26</div>	<p>La canzone turba l'animo di Larkens: colletta in suo favore. Interrelazione consensuale</p> <p><b>6</b></p>
<p><b>[Riprende il poker. Sid bara e viene allontanato da Jack Rance. Si narra della banda di ladri che terrorizza la zona. Si attende Minnie]</b></p>		<p><b>7</b></p>

(continuazione)

<p>TUTTI (<i>con sentimento d'affetto</i>) Viva Minnie! Viva la nostra Minnie! RANCE (<i>con sussiego</i>) Mistress Rance, fra poco. SONORA (<i>scattando</i>) No, faccia di cinese! Minnie si prende giuoco di te! RANCE (<i>alzandosi, livido</i>) Ragazzo, è l'whisky che lavora. Ti compatisco... Di Jack Rance finora nessuno, intendi, s'è mai preso giuoco! E buon per te ch'io non curi le offese degli ubriachi! SONORA (<i>estrae la pistola, ma è trattenuto dai compagni. Nick e qualche altro che sono rientrati si barricano dietro lo schermo di lamiera ...</i>) Vecchio biscazziere! Minnie ti burla! RANCE (<i>avanzandosi d'un passo</i>) Provalo! SONORA (<i>svicolandosi</i>) Ti burla, muso giallo! RANCE Ah, miserabile! <i>(Gli si slancia contro; si azzuffano; gli altri cercano dividerli, ma non fanno a tempo: una donna è entrata d'un balzo, li ha, con fermo polso, divisi violentemente, strappando dalle mani di Sonora la pistola. È Minnie. ...)</i> TUTTI (<i>con entusiasmo, agitando i cappelli</i>) «Hallo», Minnie! «Hallo», Minnie! MINNIE (<i>avanzandosi, con autorità</i>) Che cos'è stato?... (<i>severa, a Sonora</i>) Sempre tu, Sonora? TRIN Nulla, Minnie; sciocchezze... Si scherzava! MINNIE (<i>adirata</i>) Voi manderete tutto alla malora! Vergogna!... JOE (<i>presentandole un mazzolino di fiori</i>) Minnie... MINNIE Non farò più scuola. TUTTI No, Minnie, no!... SONORA (<i>imbarazzato</i>) Sai, quando tu ritardi ci si annoia... Ed allora...</p>	<p style="text-align: center;">39</p> <p style="text-align: center;">40</p> <p style="text-align: center;">41</p> <p style="text-align: center;">42</p> <p style="text-align: center;">43</p>	<p style="text-align: center;">8</p> <p style="text-align: center;">Lite fra Sonora e Rance a causa di Minnie. Interrelazione conflittuale. Arrivo in scena di Minnie, accolta dalle acclamazioni. Il suo tema, per struttura e carattere, la pone in evidenza come personaggio principale</p>
<p>[I minatori offrono regali a Minnie]</p>		<p style="text-align: center;">9</p>

(continuazione)



<p>MINNIE (<i>sfogliando la Bibbia</i>) Dove eravamo?... Ruth... Ezechiel... No... Ester?... Ah, ecco il segno. «Salmo cinquantunesimo, di David...» (<i>a Harry che si è seduto</i>) Harry, ricordi chi era David? HARRY (<i>alzandosi, grottescamente, come uno scolaretto che reciti la lezione</i>) Era un re dei tempi antichi, un vero eroe che quando ancor era ragazzo, armatosi d'una mascella d'asino, affrontò un gran gigante e l'ammazzò... [didascalia] MINNIE (<i>ridendo</i>) Che confusione!... Siedi. (<i>Harry siede confuso</i>) A posto, Joe! Ora leggiamo. «Versetto secondo: Aspergimi d'issòpo e sarò mondo...» TRIN (<i>ingenuo</i>) Che cos'è quest'issòpo, Minnie? MINNIE È un'erba che fa in Oriente... JOE (<i>dolcemente</i>) E qui da noi non fa? MINNIE Sì, Joe, nel cuore ognuno di noi ne serba un cespuglietto... JOE (<i>ridendo</i>) Nel cuore? MINNIE (<i>seria</i>) Nel cuore. (<i>continuando a leggere</i>) «Lavami e sarò bianco come neve. Poni dentro al mio petto un puro cuore, e rinnova in me uno spirito eletto...» (<i>interrompendosi</i>) Ciò vuol dire, ragazzi, che non v'è, al mondo, peccatore cui non s'apra una via di redenzione... Sappia ognuno di voi chiudere in sé questa suprema verità d'amore.</p>	<p>47</p> <p>48</p> <p>49</p> <p>50</p> <p>51</p> <p>52</p>	<p>Lettura della Bibbia. Interrelazione consensuale fra Minnie e alcuni minatori</p> <p><b>10</b></p>
<p><b>[Minnie continua la lezione. Uno straniero arriva in città. Rance tenta di sedurre Minnie]</b></p>		<p><b>11</b></p>

(continuazione)

<p>RANCE (<i>getta le carte sul tavolo con un gesto violento, poi con voce aspra e tagliente</i>)  Minnie, dalla mia casa son partito,  ch'è là dai monti, sopra un altro mare:  non un rimpianto, Minnie, m'ha seguito,  non un rimpianto vi potea lasciare!  Nessuno mai mi amò, nessuno ho amato,  nessuna cosa mai mi die' piacere!  Chiudo nel petto un cuor di biscazziere,  amaro e avvelenato,  che ride dell'amore e del destino:  mi son messo in cammino  attratto sol dal fascino dell'oro...  È questo il solo che non m'ha ingannato.  Or per un bacio tuo getto un tesoro!  MINNIE (<i>sognando</i>)  L'amore è un'altra cosa...  RANCE (<i>beffardo</i>)</p> <p style="text-align: center;">Poesia!</p> <p>MINNIE  Laggiù nel Soledad, ero piccina,  avevo una stanzuccia affumicata  nella taverna sopra la cucina.  Ci vivevo col babbo e mamma mia.  Tutto ricordo: vedo le persone  entrare e uscire a sera.  Mamma faceva da cuoca e cantiniera,  babbo dava le carte a faraone.  Mamma era bella, aveva un bel piedino.  Qualche volta giocava anch'essa; ed io,  che me ne stavo sotto al tavolino  aspettando cader qualche moneta  per comprarmi dei dolci, la vedevo  serrar furtiva il piede al babbo mio...  Si amavan tantol... Anch'io così vorrei  trovare un uomo, e certo l'amerei.  RANCE (<i>guardandola fisso, minaccioso, poi reprimendosi</i>)  Forse, Minnie, la perla è già trovata?</p>	<div style="border: 1px solid black; width: 30px; height: 30px; margin: 5px auto; text-align: center; line-height: 30px;">67</div> <div style="border: 1px solid black; width: 30px; height: 30px; margin: 5px auto; text-align: center; line-height: 30px;">68</div> <div style="border: 1px solid black; width: 30px; height: 30px; margin: 5px auto; text-align: center; line-height: 30px;">69</div> <div style="border: 1px solid black; width: 30px; height: 30px; margin: 5px auto; text-align: center; line-height: 30px;">70</div> <div style="border: 1px solid black; width: 30px; height: 30px; margin: 5px auto; text-align: center; line-height: 30px;">71</div>	<p style="text-align: center;"><b>12</b></p> <p style="text-align: center;">Emergono compiutamente due delle tre individualità principali che si comunicano vicendevolmente il proprio pensiero: Rance e Minnie, fra loro contrapposti per carattere e visione della vita</p>
<p><b>[Arriva Johnson. Rance lo sfida verbalmente. Minnie lo difende]</b></p>		<p style="text-align: center;"><b>13</b></p>

*(continuazione)*

<p>HARRY (<i>a Johnson, indicando la sala da ballo</i>) Signor Johnson, un valzer?...</p> <p>JOHNSON   Accetto. (<i>offrendo il braccio a Minnie</i>)   Permettete?</p> <p>(<i>Tutti guardano Minnie, fra lo stupore e la gioia, sorridendo come per incitare Minnie a ballare. Soltanto Rance ha l'aspetto accigliato</i>)</p> <p>MINNIE (<i>confusa, ridendo</i>) Io?... Scusatemi, Johnson: voi non lo crederete, ma non ho mai ballato in vita mia...</p> <p>JOHNSON (<i>sorridendo</i>) Andiamo...</p> <p>TUTTI   Avanti, Minnie!... Sarebbe scortesial!</p> <p>MINNIE (<i>decidendosi, graziosamente</i>) E andiamo pure! (<i>prende il braccio di Johnson</i>)</p> <p>TUTTI   Avanti! Musica!... Hip!... Hurrah!</p> <p>(<i>Trin e Sonora tengono aperto l'uscio della sala: Harry ed altri minatori battono il tempo con le mani: Minnie e Johnson scompaiono nella sala, danzando, seguiti dagli uomini ...</i>).</p>	<div style="border: 1px solid black; width: 30px; height: 30px; margin: 5px auto; text-align: center; line-height: 30px;">84</div> <div style="border: 1px solid black; width: 30px; height: 30px; margin: 5px auto; text-align: center; line-height: 30px;">85</div>	<p>14</p> <p>Danza di Minnie e Johnson. Al contrario di 4 la danza determina qui un'interrelazione 'elettiva' fra i due personaggi e avvia il reciproco processo di seduzione</p>
<p><b>[Dialogo fra Minnie e Johnson nel saloon deserto, mentre i minatori sono alla ricerca dei banditi]</b></p>		<p>15</p>
<p>JOHNSON Quello che voi tacete me l'ha già detto il cuore quando il braccio v'ho offerto alla danza con me, quando contro il mio petto sentendovi tremare ho provato una gioia strana, una nuova pace che ridere non so!</p>	<div style="border: 1px solid black; width: 30px; height: 30px; margin: 5px auto; text-align: center; line-height: 30px;">104</div>	<p>16</p> <p>Comunicazione amorosa diretta e inequivocabile sul motivo del valzer poco prima danzato dai due</p>
<p><b>[Reciproche parole d'amore. Johnson lascia la locanda. Fine atto]</b></p>		<p>• • •</p>

*(fine)*