

## «Chi son? Sono un poeta». La cauta rivoluzione della librettistica sullo scorcio dell'Ottocento

Gianfranca Lavezzi

«Bisogna avere un po' di compassione anche pei librettisti!»: così scrive – con accenti, verrebbe da dire, melodrammatici – Luigi Illica, in uno dei consueti sfoghi epistolari, a Giulio Ricordi nel febbraio 1894<sup>1</sup>. Più colorita la *doléance* rivolta allo stesso circa un anno prima (gennaio 1893), a proposito del rammarico espresso da Puccini a un amico per il fatto che «nessuno sa capirlo, perché egli vagheggia una cosa... una cosa... una cosa... che...!»:

io, così, non so dove battere il capo per trovare che cosa è quella cosa che Puccini chiama cosa e che cosa è ancora non si sa. Porti un'idea, una situazione, un personaggio... qualche cosa di questa cosa e gli faremo un libretto [e] il Puccini lo musicò colle parole del libretto, coi sentimenti che queste parole ispirano e coi caratteri propri ai personaggi del libretto e non – ad esempio – quando si ha da esprimere l'amore, far della musica sopra parole come:

topi – trabanti – sogliole

sego – bilance – pargoli

son figli dell'amor!<sup>2</sup>

Qui Illica allude alla nota abitudine di Puccini di dare ai suoi librettisti – con divertimento un po' sadico – dei modelli metrici adatti agli schemi musicali da lui già definiti rivestiti di parole prive di senso: il librettista aveva così una rigida gabbia sillabico-ritmica del tutto priva di indicatori semantici. Il caso più celebre riguarda il valzer di Musetta nella *Bohème* («Quando men vo, quando men vo soletta...»): «Coccoricò, coccoricò, bistecca».

Non mi soffermo oltre sulla complessità dei rapporti librettista-musicista nell'Ottocento, limitandomi a ricordare una felice definizione di Gilles De Van<sup>3</sup> («la caratteristica di un buon librettista non è tanto quella di essere geniale ma di permettere al musicista di esserlo») e quanto scrive in proposito Giovanna Gronda, nell'introduzione al “meridiano” dei *Libretti d'opera*<sup>4</sup>, sulla “simbiosi” che nei casi più felici si realizza tra librettista e musicista, consentendo al librettista «di divenire strumento duttile ma non passivo dell'altrui volontà espressiva». Nello stesso anno di uscita del “meridiano”, il 1997, i libretti di Verdi entrano nella terza edizione della LIZ: due segnali dell'interesse crescente per la librettistica anche in relazione alla lingua e alla letteratura italiana, anche se dalla LIZ rimangono comunque tuttora fuori Bellini, Donizetti, Rossini e Puccini.

Del resto, la librettistica è un genere poetico a statuto speciale, dove sono in vigore leggi speciali: il libretto è musicato e rappresentato, e per ciò stesso non autonomo, è solo una parte del melodramma. Quindi è “ascoltato” e “visto”, o solo ascoltato. Ma può anche essere “letto” e soltanto letto, cioè considerato come un'opera a circolazione autonoma, che non sempre coincide con il libretto musicato (poiché il testo del libretto non è sempre identico a quello dello spartito); irritato dal taglio deciso da Puccini di alcuni versi della parte finale del II atto della *Butterfly* (l'aria di Pinkerton «Oh! l'amara fragranza...»), Giacosa scrive a Giulio Ricordi il 1° gennaio 1904<sup>5</sup>:

insisto con quanta ho forza perché sia stampato intero il testo del libretto. Questa mutilazione può convenire al maestro, ma offende profondamente il poeta. Non posso lasciar licenziare una scena stampata, senza ritmi, senza sintassi e senza senso comune. [...] Il maestro ne musicò quella parte che gli talenta. [...] io non voglio entrare nell'opera musicale che

<sup>1</sup> *Carteggi pucciniani*, a cura di Eugenio Gara, Milano, Ricordi, 1958, p. 100.

<sup>2</sup> *Carteggi pucciniani*, cit., pp. 78-79.

<sup>3</sup> *Verdi. Un teatro in musica*, Firenze, La Nuova Italia, 1994, p. 48.

<sup>4</sup> *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, a cura di Giovanna Gronda e Paolo Fabbri, Milano, Mondadori, 1997, p. XLIX.

<sup>5</sup> *Carteggi pucciniani*, cit., p. 250.

spetta al maestro. [...] Ma del libretto la responsabilità è mia, e non posso lasciarlo ischeletrire a questo modo. Virgolarle, se volete! ma stampate il testo com'è.

Se è vero dunque che i libretti sono costantemente a rischio di variazioni, è anche vero che sia la diffusione vasta, capillare e prolungata nel tempo delle opere che li “veicolano” sia la facile memorabilità ed effettiva memorizzazione dei libretti stessi ne fanno un oggetto poetico particolare, e molto importante: il libretto è una sorta di collettore e insieme di distillato di parole e situazioni poetiche diffuse nella lirica alta ed entrate nella memoria dei lettori, quindi, in un certo senso, si pone allo stesso livello della produzione poetica “media” delle varie epoche (quella, per intenderci, privilegiata da Spitzer per individuare il tasso poetico di un determinato periodo); ma allo stesso tempo – proprio per la sua grande diffusione attraverso il palcoscenico – raggiunge anche il pubblico dei non lettori e dunque diffonde la poesia, la fa uscire da una condizione quasi costituzionalmente autoreferenziale.

Non ci stupirà allora – per fermarci all’ambito cronologico nel quale vuole porsi questo intervento – trovare nei libretti di Illica e dei suoi contemporanei elementi lirici della tradizione più alta insieme a novità condivise dalla poesia del secondo Ottocento e talvolta anticipatrici di quella primo-novecentesca, nella direzione dell’abbassamento dei toni, della colloquialità, dell’“affabilità” poetica.

Una precisazione a proposito dell’ambito cronologico: lo «scorcio dell’Ottocento» del titolo andrà ritoccato, con un minimo prolungamento al di là della soglia secolare, poiché prenderò in esame circa un decennio, dal 1896 al 1904: dalla *Bohème* (ma del '96 è anche l'*Andrea Chénier* di Giordano) alla *Butterfly*; sarà necessario però anche qualche riferimento all’indietro, alla *Wally* di Catalani (1892) e soprattutto al *Falstaff* di Boito per Verdi, del 1893 (stesso anno della *Manon Lescaut* di Puccini), unanimemente riconosciuto come ponte fra antico e moderno e precorritore della *Bohème*<sup>6</sup>; accomunati, *Falstaff* e *Bohème*, dall’atteggiamento linguistico inventivo-formale (giochi di parole, proverbi, aforismi) e da concessioni al parlato.

Di «nuovo o comunque diverso linguaggio dei libretti» parla Vittorio Coletti<sup>7</sup>, ricordando esemplarmente proprio il Puccini della *Bohème* (cioè Giacosa e Illica), dove sono mescolati «tratti del comico e del serio, dell’alto e del basso». Del pari, «i legami della tradizione sono rotti anche a livello metrico, se è vero che i pezzi chiusi tendono a versi liberi e a giaciture imprevedibili delle rime, spesso interne al verso», così che lo schema sillabico passa in secondo piano rispetto a quello ritmico e rimico (in senso quindi perfettamente versoliberista e novecentesco). Si aggiunga che spesso le parole più nuove, perché comuni o moderne, trovano collocazione proprio in rima, quindi in posizione rilevata.

Queste due direzioni – linguistica e metrica (talvolta coincidenti) – saranno privilegiate in questo mio breve viaggio alla ricerca della modernità dei libretti fra Otto e Novecento, che si concluderà con un lieve salto cronologico in avanti per approdare a una piccola sorpresa, relativa a un libretto inedito. È implicito che il discorso – stante l’ampiezza del terreno d’indagine – sarà assolutamente parziale e un po’ frammentato, per punti, mirante a dare rilievo a dati scelti fra i più interessanti per l’assunto iniziale<sup>8</sup>.

Procedendo dal generale al particolare, possiamo innanzi tutto cogliere due elementi di modernità nell’ambito della tecnica narrativa: l’abilità nel creare effetti di *suspense*, provocando un’immedesimazione emotiva dello spettatore, che attende un evento che sa doversi verificare, ma

---

<sup>6</sup> Daniela Goldin, *Drammaturgia e linguaggio della «Bohème» di Puccini*, in *La vera fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi, 1985, p. 338: «il *Falstaff* verdiano [...] segna una svolta fondamentale nella storia dell’opera, [...] la cui lezione sembra essere messa a frutto proprio e soprattutto dagli autori della *Bohème*».

<sup>7</sup> Vittorio Coletti, *Da Monteverdi a Puccini. Introduzione all’opera italiana*, Torino, Einaudi, 2003, p. 162.

<sup>8</sup> Va peraltro ricordato che la critica ha recentemente prodotto saggi di primaria importanza, anche e soprattutto nella direzione linguistica: ne sono esempi preziosi, tra gli altri, il confronto fra i due modelli linguistici verdiano e pucciniano offerto da Luca Serianni (*Libretti verdiani e libretti pucciniani: due modelli linguistici a confronto*, in *Viaggiatori, musicisti, poeti. Saggi di storia della lingua italiana*, Milano, Garzanti, 2002, pp. 113-61) e i numerosi contributi di Stefano Telve sulla lingua dei libretti di Verdi e di Boito.

non sa quando (la morte di Mimì, la finta-vera fucilazione di Cavaradossi, lo scioglimento degli enigmi nella *Turandot...*)<sup>9</sup>; l'appropriazione e l'adattamento delle linee principali del romanzo contemporaneo: il romanzo di cappa e spada (*Andrea Chénier* di Giordano, su libretto di Illica, 1896), ambientato durante la rivoluzione francese, o il giallo poliziesco (*Fedora*, 1898, sempre di Giordano, libretto di Arturo Colautti)<sup>10</sup>, o il romanzo sociale, come *Siberia* di Giordano (libretto di Illica, 1903), in cui è privilegiata l'immagine della folla, e la voce del coro (la "catena vivente") è un lamento, il grido di dolore di tutto un popolo<sup>11</sup>.

E ancora: in *Bohème* Daniela Goldin ha evidenziato il ruolo "strutturante" della memoria, con tecnica particolarmente raffinata: «[nell'opera] ogni episodio si arricchisce del ricordo di altri episodi per il ricorso sistematico, da parte di Puccini, [all'uso di] cellule tematiche già note allo spettatore per situare personaggi e scena sullo sfondo di particolari situazioni emotive. Ne risulta un effetto di momenti che si rincorrono a ritroso, e le scene diventano quadri della memoria». Ne consegue anche il passaggio in secondo piano dell'intreccio (assai scarno), come già aveva intuito Giacosa che, in una lettera a Giulio Ricordi del 23 agosto 1896, scriveva: «il fatto non ha importanza, mentre invece sovrabbonda il movimento lirico e poetico».<sup>12</sup>

Sempre in *Bohème*, la Goldin vede una forma di adesione alla «religione pascoliana delle piccole cose» nella frequente animazione degli oggetti (che possono diventare interlocutori reali), senza dimenticare che già nell'originale di Murger i protagonisti dialogano di continuo con le cose, un po' per attitudine ironico-retorica, un po' perché – per la loro povertà – il rapporto necessario con la quotidianità è difficile: così il camino ha freddo, la zimarra sale il sacro monte dei pegni, eccetera<sup>13</sup>. Ed è modulo sperimentato anche dalla lirica tardo ottocentesca, ad esempio in *Sopra una conchiglia fossile nel mio studio* di Giacomo Zanella (1864).

Si diceva dell'originale di Murger; al riguardo mi preme qui aggiungere una sola osservazione, relativa al linguaggio: nella prefazione alla *Vie de Bohème* Murger scrive: «La *Bohème* ha un parlare suo speciale, un gergo... Il suo vocabolario è l'inferno de la retorica e il paradiso del neologismo»; questa frase conclude una breve citazione dalla prefazione posta da Giacosa e Illica all'inizio del libretto, prima della loro Premessa che così esordisce<sup>14</sup>:

Gli autori del presente libretto, meglio che seguire a passo a passo il libro di Murger – anche per ragioni di opportunità teatrali e soprattutto musicali – hanno voluto ispirarsi alla sua essenza racchiusa in questa mirabile prefazione.

Una venatura pascoliana si può forse trovare anche nelle parole di Tosca che nel I atto, stizzita per l'accoglienza distratta di Mario, gli dice<sup>15</sup>:

non la sospiri la nostra casetta  
che tutta ascosa nel verde ci aspetta?  
nido a noi sacro, ignoto al mondo inter,  
pien d'amore e di mister?  
Al tuo fianco sentire  
per le silenziose  
stellate ombre, salire

<sup>9</sup> Lorenzo Bianconi, *Il teatro d'opera in Italia. Geografia, caratteri, storia*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 88: «l'effetto di *suspense* [...] verrà poi codificato dal cinematografo, ossia dall'arte narrativa che più direttamente erediterà il patrimonio ideale e tecnico del melodramma, e che del melodramma, a partire dagli anni '20, prenderà il posto nella cultura di massa. (Con Wagner, Puccini sarà peraltro il massimo serbatoio di modelli e d'ispirazioni per due generazioni di colonne sonore cinematografiche)».

<sup>10</sup> Coletti, *Da Monteverdi a Puccini*, cit., p. 163.

<sup>11</sup> Giona Tuccini, *Dalla «Wally» a «Butterfly», oltre il limite della poesia: passione ed evento nella librettistica di Luigi Illica*, in «Sincronie», 2003, n. 13, p. 186.

<sup>12</sup> Goldin, *La vera fenice*, cit., pp. 344-45. La lettera di Giacosa è riprodotta in *Carteggi pucciniani*, cit., p. 15.

<sup>13</sup> Goldin, *La vera fenice*, cit., p. 353.

<sup>14</sup> Le citazioni sono tratte da *Libretti d'opera italiani*, cit., pp. 1574-75.

<sup>15</sup> Giuseppe Giacosa e Luigi Illica, *Tosca*, in *Tutti i libretti di Puccini*, a cura di Enrico Maria Ferrando, Milano, Garzanti, 1984, p. 179; le sottolineature sono mie.

le voci delle cose!

Qualcosa si può forse aggiungere anche in merito al rapporto di Illica con l'altro grande poeta contemporaneo, e in particolare al simbolismo "floreale" di *Iris* (1898), che con D'Annunzio sembra avere un rapporto non a senso unico (da D'Annunzio a Illica), se – come non mi pare sia stato finora notato – il vate mutua dal primo atto del libretto un'immagine per *Le stirpi canore* ( lirica scritta tra il luglio e l'agosto 1902), vv. 33-34: «Le mie parole / sono profonde / come le radici / terrene / [...] pieghevoli come i salici / dello stagno». Nel libretto Kyoto dice a Osaka: «Sottile / pieghevol come salce è la tua voce»<sup>16</sup>.

Non è la sola sorpresa riservata da *Iris*, che nella lunga didascalia iniziale dell'atto II, a un certo punto legge<sup>17</sup>:

*su dalla tumultuante via, per le stuoie [...] semiaperte, entra l'affannoso moto della vita cittadina, le strida dei merciaioli, le minacce dei samourais, [...] i diversi idiomi dei dragomanni, la bestemmia e la risata.*

Immediato il rinvio a *Città vecchia* di Saba: «il vecchio / che bestemmia, la femmina che bega, / il dragone che siede alla bottega / del friggitore, / la tumultuante giovane impazzita / d'amore, / sono tutte creature della vita / e del dolore»<sup>18</sup>.

Con *Iris*, tocchiamo anche un importante elemento di modernità di questo e altri melodrammi: la moda giapponese, cominciata negli anni Sessanta dell'Ottocento, con le grandi riforme e l'apertura all'Occidente, e rinvigoritasi a cavallo del secolo con la scoperta della letteratura giapponese. Anche se è ovvio e immediato il rimando a *Madama Butterfly*, forse conviene fare una tappa intermedia, considerando non un'opera, ma un'operetta che ebbe una immensa fortuna: *La Geisha* (*L'Istoria di una casa da Thè*; titolo originale: *The Geisha: A Story of a Tea House*), in due atti (tre nella versione italiana), con parole di Owen Hall e musica di Sidney Jones, va in scena a Londra il 25 aprile 1896, ed ha ben 760 repliche. La prima traduzione italiana è dello stesso anno (edizione senza note tipografiche), poi ristampata nel 1901 (Torino, Muletti) e più volte, negli anni seguenti, ma sempre senza indicazione del nome del traduttore<sup>19</sup>.

La sua memorabilità si spinge fin dentro la poesia del Novecento: in *Keepsake* di Montale (la singolare poesia-centone di personaggi da operetta) si affacciano due personaggi della *Geisha*, Molly e Takimìni, rispettivamente ai vv. 1-2 e 17-18: «Fanfan ritorna vincitore; Molly / si vende all'asta: frigge un riflettore. [...] Takimìni / si sventola».

Il libretto è interessantissimo dal punto di vista linguistico, con inserti dall'inglese, dal francese, da un inglese francesizzato, da un nippo-cinese toponimico: nel primo atto *fè* rima due volte con *thè*, e *spleen* rima una volta con *vin*, e un'altra con *alfin*. Nel secondo atto, la francese Juliette (Giulietta) canta «l'amor della donna affè / è tale, credete a me / car l'amour l'amour / ne rasonne pas», e poco più avanti Molly e il coro cantano un ritornello formato da toponimi:

Tcion-Kina Tcion-Kina Tcion  
Tcion-Kina Kina Nagasachi  
Jokohama Hakodate – ohi!

E questo è il duetto fra Juliette e Wum-Tci, il cinese proprietario della casa da thè, nel terzo atto:

GIULIETTA  
Ogni uom nei lacci d'amor  
avvincer io so, signor:

<sup>16</sup> Luigi Illica, *Iris*, musica di Pietro Mascagni, Milano, Ricordi, 1898, p. 8.

<sup>17</sup> Illica, *Iris*, cit., pp. 25-26; le sottolineature sono mie.

<sup>18</sup> La lirica, anticipata in rivista («La Riviera Ligure», serie V, n. 55, luglio 1911), entrò poi in *Coi miei occhi (il mio secondo libro di versi)*, Firenze, Libreria della Voce, 1912.

<sup>19</sup> Testimonianza dell'enorme successo è anche la nascita di un vero e proprio *business* (con la moda di cravatte-Geisha, cappelli-Geisha, eccetera).

sorrisi sottil,  
 occhiate gentil,  
 son questo mio vanto ed onor.  
 Se un d'essi uno sguardo avrà  
 resister non mi saprà.  
 Il gelo in vulcano mutato sarà.  
 Comprenez-vous ça?  
 WUM-TCI  
 Oui ! oui!  
 GIULIETTA  
 Comprenez-vous ça?  
 A DUE  
 Oh Cinchieringherigherigheri  
 Giulietta è bella e astuto Kci.  
 Monsieur, mam'zelle,  
 Ah! Very-veryvel.  
 Ah! sì «Cingheri Cingheri».

Nel penultimo dei versi sopra riportati, il gioco linguistico è proprio solo della traduzione, non è presente nel testo inglese<sup>20</sup>. È molto probabile che Puccini conoscesse la celeberrima *Geisha*, forse in qualche modo influente sul suo proposito, manifestato a più riprese ma non portato a termine, di mettere in cantiere un'operetta<sup>21</sup>.

È nota la grande ricettività, particolarmente spiccata proprio tra fine Ottocento e primo Novecento, dei libretti d'opera e d'operetta nei confronti di parole di conio recente e di provenienza straniera; uno dei forestierismi più fortunati è sicuramente *thè*, che nella *Geisha* rima con *fè*, nella *Butterfly* con *n'è* e *perché*. *Thé* rima con *perché* (e è) anche nel primo atto del *Ghiacciaio del Monte Bianco*, un libretto d'opera inedito e incompiuto che Emilio De Marchi scrisse nei tardi anni Ottanta per l'amico musicista Edoardo Mascheroni<sup>22</sup>, e che non è privo di interesse anche per il nostro discorso. Testimonia infatti una spiccata attenzione alla "modernità", nel senso di progresso latamente scientifico, costantemente manifestata da De Marchi nella sua multiforme attività letteraria (come dimostrano alcune sue poesie: *Il telegrafo sulla montagna*, *La trasmissione della forza elettrica* e *La luce elettrica*, dedicata «Al signor Edison») <sup>23</sup>. Il 3 agosto 1887 era stato celebrato il centenario della prima ascensione al Monte Bianco dello scienziato Horace-Bénédicte de Saussure, accompagnato dalla "guida" Jacques Balmat, con tra l'altro l'inaugurazione di un monumento, a Chamonix<sup>24</sup>. Probabilmente questo anniversario non fu estraneo alla ideazione del libretto demarchiano, sull'ambientazione del quale dovette influire anche la *Wally* di Catalani, che è stata definita «opera-paesaggio per eccellenza in cui la scena naturale diventa spazio determinante degli eventi»<sup>25</sup> (nel *Ghiacciaio* la protagonista cade in un crepaccio durante una bufera, cioè un evento naturale pericoloso come la valanga della *Wally*).

<sup>20</sup> Le citazioni sono tratte dalla seguente edizione: *La Geisha (L'Istoria di una Casa da Thè)*. Operetta inglese in tre atti, parole di Howen Halle, musica del Maestro Sidney Jones, Torino, Muletti, s.d., pp. 5, 9, 12, 15, 20.

<sup>21</sup> Il primo accenno è in una lettera a Illica del 6 maggio 1905: «e l'operetta? Come mi sembra buona l'idea» (*Carteggi pucciniani*, cit., p. 293).

<sup>22</sup> Ai vv. 174, 178, 182. Il libretto, di cui si conserva l'autografo nel Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia, è stato trascritto nella sua tesi di laurea in Filologia moderna da Chiara Anna Aimaretti: *Due libretti d'opera inediti di Emilio De Marchi: «Lilia» e «Il ghiacciaio del Monte Bianco»* (Università degli Studi di Pavia, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2006-2007, relatore: Gianfranca Lavezzi).

<sup>23</sup> Le prime due sono raccolte in *Vecchie cadenze e nuove* (Milano, Agnelli, 1899), mentre la terza venne pubblicata solo in rivista (l'«Illustrazione italiana» dell'8 febbraio 1880).

<sup>24</sup> In realtà la prima ascensione era stata effettuata l'anno precedente (8 agosto 1786) dal medico Michel-Gabriel Paccard, accompagnato anch'esso da Balmat; nel bicentenario della vera prima ascensione, ristabilita la priorità, venne eretto un secondo monumento, a Paccard: tutta la vicenda è minuziosamente ricostruita in Philippe Joutard, *L'invenzione del Monte Bianco*, Torino, Einaudi, 1993.

<sup>25</sup> Tuccini, *Dalla «Wally» a Butterfly*, cit., p. 201.

La collocazione in rima di parole straniere è peraltro una tendenza della poesia di fine Ottocento precorritrice del crepuscolarismo: per rimanere nel campo delle bevande, ricorderemo il *Bordò* (con grafia italianizzata), in rima con *destinò*, nell'ottonario a gradino del primo quadro della *Bohème*<sup>26</sup>:

*Legna!*

*Sigari!*

*Bordò!*

(Colline, Marcello, Rodolfo).

oppure il *whisky* che rima con *rischi* nel primo atto della *Butterfly*<sup>27</sup>. Un caso particolarmente interessante è costituito dal latinismo *peccata* in rima con *spettinata* nel primo atto della *Tosca*, quando la cantante, staccandosi dall'abbraccio di Mario, esclama: «Dio! Quante peccata! M'hai tutta spettinata»<sup>28</sup>. Qui il latinismo ben si inserisce nel contesto, poiché siamo in una chiesa, Sant'Andrea della Valle, e il Sagrestano più volte inserisce brani di preghiera in latino; inoltre, è funzionale alla frizione fra il livello aulico o il "livello zero" della lingua e il livello prosaico, che spesso si colloca proprio in rima, come nei seguenti esempi, sempre da libretti di Illica e Giacosa: nella *Butterfly*, *gracchiar di ranocchi* : *il pianto di quegli occhi / cari e belli*<sup>29</sup> e, nella *Bohème*, *uscio sul muso: chiuso; più : ragù; rifritto : zitto*<sup>30</sup>.

Di impiego ironicamente dissacrante della fonte "alta" (*Dei Sepolcri*, v. 291 : «il sacro vate [...] i prenci argivi eternerà per quante / abbraccia terre il gran padre Oceàno») si può parlare per l'invito di Goro a Pinkerton a non incoraggiare il beone Yakusidé, zio di Cio-cio-san<sup>31</sup>:

Piano, signore, piano!

ch'egli berrebbe il gran padre oceano!

Non Foscolo ma Leopardi (*Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, v. 132: «Dimmi: perché giacendo / a bell'agio, ozioso, / s'appaga ogni animale; / me, s'io giaccio in riposo, il tedio assale?») è sottoposto alla lente ironica dei librettisti della *Bohème*, nel quadro III<sup>32</sup>:

RODOLFO

Già un'altra volta credetti che morto

fosse il mio cuor,

ma di quegli occhi azzurri allo splendor

esso è risorto.

Ora tedio l'assale.

MARCELLO

E gli vuoi rinnovare il funerale?

Sempre da Leopardi (*All'Italia*, v. 125: «La vostra tomba è un'ara») è una citazione, non ironica, molto riconoscibile dal lettore-ascoltatore, nel Prologo della *Germania* musicata da Alberto Franchetti su libretto di Illica (1902), dove protagonisti sono alcuni studenti che si oppongono all'occupazione della Germania e alla sua sottomissione a Napoleone). Federico annuncia alla

<sup>26</sup> Giuseppe Giacosa e Luigi Illica, *La Bohème*, in *Libretti d'opera italiani*, cit., p. 1582.

<sup>27</sup> Giuseppe Giacosa e Luigi Illica, *Madama Butterfly*, in *Tutti i libretti di Puccini*, cit., p. 232.

<sup>28</sup> Giacosa e Illica, *Tosca*, in *Tutti i libretti di Puccini*, cit., p. 182.

<sup>29</sup> Giacosa e Illica, *Madama Butterfly*, in *Tutti i libretti di Puccini*, cit., pp. 247-48.

<sup>30</sup> Giacosa e Illica, *La Bohème*, in *Libretti d'opera italiani*, cit., pp. 1586, 1612, 1613. La rima dissacrante, tipica del decadentismo e di tanta poesia minore dell'Ottocento, entra tempestivamente nel melodramma: cfr. Goldin, *La vera fenice*, cit., pp. 372-73.

<sup>31</sup> La battuta, presente nel primo atto della versione originale del libretto (Milano, Teatro alla Scala, 17 febbraio 1904), è fra quelle tagliate in funzione della seconda rappresentazione (Brescia, Teatro Grande, 28 maggio 1904). La si veda nell'edizione del libretto originale promossa dagli Amici del Teatro Fraschini per la stagione lirica 2001-2002 (Pavia, 2001, p. 13).

<sup>32</sup> Giacosa e Illica, *La Bohème*, in *Libretti d'opera italiani*, cit., p. 1628.

fidanzata Ricke la morte del fratello di lei e aggiunge solennemente: «Per noi sua tomba è un'ara»<sup>33</sup>.

Se dal piano lessicale e sintagmatico ci trasferiamo a quello metrico, il dato più interessante nella dialettica fra tradizione e innovazione – già notato ma meritevole di indagine capillare – è la “modernità” di Puccini:

per la musica di Puccini i versi valevano non tanto come successione quantitativamente definita di sillabe, ma come serie di accenti e di timbri [...] si può parlare di anisoritmia – quasi un sistema di verso libero – [con prevalenza del] senso di un recitativo continuo [...] i versi, come le parole nella lingua parlata, si traducono semplicemente in un *continuum* – fluido e senza confini netti – di accenti, interrotto solo da quelle marche timbriche che sono le rime<sup>34</sup>.

Il tutto non senza risentimenti da parte di Giacosa, che, della coppia, era il “supervisore” della versificazione. Scrive infatti a Giulio Ricordi, il 9 settembre 1898, a proposito di *Tosca*:

dal raddrizzare i versi in fuori, io sono tenuto al buio di quanto riguarda il procedere dell'opera [ma] cedo e vi mando i versi che con non poca fatica mi è riuscito di fare. Mi pare che essi corrispondano al desiderio vostro e di Puccini. Io non ho più posto mente al momento drammatico, al carattere dei personaggi, a quella psicologia «del signor tenore» come voi dite (perché pare che per voi e per Puccini, Mario Cavaradossi non sia che il signor tenore), non ho più posto mente nemmeno al senso comune. Si vuole un «pezzo lirico» e si capisce che un «pezzo lirico» è qualche cosa che non ha nulla a che vedere colla psicologia né colla drammatica. E pezzo lirico sia. E anche, per compiacervi, ho seguito fedelmente la traccia metrica che voi mi avete mandato. La prosodia non ne sarà molto soddisfatta, ma il pezzo lirico s'infischia della prosodia. Per esempio, quei tre versi di *Tosca* che dicono nel vostro testo: «Mio tesoro / Non tradirmi / Te ne imploro», quei tre versi in buona regola stanno lì sospesi aspettando il quarto. E quel *non tradirmi* che non trova con chi rimare fa una figura barbina e ne farà fare una birbona ai poeti. Ma di questi, in un'opera per musica è assurdo darsi il menomo pensiero. Così pure nella quartina seguente, di versi settenari, il secondo verso in buona regola dovrebbe essere tronco, o, a volerlo fare piano, bisognerebbe che seguisse un'altra quartina il cui secondo verso rimasse con quello e l'ultimo, col tronco della prima quartina. Così vuole la prosodia, in disaccordo anch'essa colle esigenze del signor tenore al quale cedo, m'inchino e faccio tanto di cappello. Ne viene che in una sola quartina di versi settenari, cioè nel metro che per essere tanto abusato richiede almeno una corretta applicazione delle regole, si trovino due versi senza rima. A leggere il libretto ne rideranno anche gli scolari, ma è certo che il mondo non cascherà per questo<sup>35</sup>.

Giacosa si vendica come può e sa, per esempio “nascondendo” un sonetto nel duetto d'amore Cavaradossi-Tosca nell'ultimo atto<sup>36</sup>:

CAVARADOSSI

Amaro sol per te m'era il morire,  
da te prende la vita ogni splendore;  
all'esser mio la gioia ed il desire  
nascon di te, come di fiamma ardore.

Io folgorare i cieli e scolorire  
vedrò nell'occhio tuo rivelatore,  
e la beltà delle cose più mire  
avrà solo da te voce e colore.

TOSCA

Amor che seppe a te vita serbare  
ci sarà guida in terra, in mar nocchiere  
e vago farà il mondo a riguardare.  
Finché congiunti alle celesti sfere

<sup>33</sup> Luigi Illica, *Germania*. Dramma lirico, musica di A. Franchetti, Milano, Ricordi, 1902, p. 18. A Leopardi Illica aveva guardato anche dieci anni prima, nella *Wally*, per la descrizione della festa del *Corpus Domini* a Sölden, evidentemente memore del *Sabato del villaggio*: «Ecco suona la *squilla* mattutina! / È il *di di festa*; / e i bei *garzoni* veston gai corsetti / e portano berretti – piumati sulla testa!» (Luigi Illica, *La Wally* di W. De Hillern, riduzione drammatica in quattro atti di L. Illica, musica di A. Catalani, Milano, Ricordi, 1892, p. 22).

<sup>34</sup> Goldin, *La vera fenice*, cit., pp. 358-59.

<sup>35</sup> *Carteggi pucciniani*, cit., pp. 169-70. A giudicare dalla versione definitiva del libretto, dove non c'è traccia dei versi cui si allude qui, le fondate obiezioni di Giacosa ebbero effetto.

<sup>36</sup> Giacosa e Illica, *Tosca*, in *Tutti i libretti di Puccini*, cit., p. 218. Lo schema rimico del sonetto è ABAB ABAB CDC DCD, ma tutte le rime sono legate fra loro perché variano solo per la vocale tonica

dileguerem, siccome alte sul mare  
a sol cadente, nuvole leggere!

Il sonetto viene pubblicato, con la firma del solo Giacosa, sull'«Illustrazione Italiana» del 24 dicembre 1899, come «primizia del libretto della *Tosca* di Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, per l'opera di Giacomo Puccini che sarà rappresentata a Roma a metà gennaio, e di cui è grande l'aspettazione»<sup>37</sup>. Illica, molto seccato, se ne lamenta in una lettera indirizzata a Giulio Ricordi:

Naturalmente, sapendo che dopo il mio lavoro v'è quello di Giacosa, butto giù tutto ciò che sento e trascuro quanto è forma appunto perché c'è Giacosa. [...] Io dico, e ne sono persuaso, che la forma di un libretto è la musica che la fa. E che dal musicista non si deve musicare il «verso», ma il «concelto», l'angoscia di un dolore, l'impressione e il momento di una situazione. Il verso andava bene al tempo delle cabalette, e la prova negativa del verso l'ha data appunto Giacosa nel sonetto di *Tosca*<sup>38</sup>.

L'originale scelta stilistica di Giacosa è stata sicuramente suggerita dal *Falstaff* di Boito che, all'inizio della seconda parte del terzo atto, aveva costruito un sonetto con le battute di Fenton e Nannetta<sup>39</sup>:

FENTON

Dal labbro il canto estasiato vola  
pe' silenzi notturni e va lontano  
e alfin ritrova un altro labbro umano  
che gli risponde colla sua parola.

Allor la nota che non è più sola  
vibra di gioia in un accordo arcano  
e innamorando l'aer antelucano  
con altra voce al suo fonte rivola.

Quivi ripiglia suon, ma la sua cura  
tende sempre ad unir chi lo disuna.  
Così baciai la disiata bocca!

Bocca baciata non perde ventura.

NANNETTA

Anzi rinnova come fa la luna.

FENTON

Ma il canto muor nel bacio che lo tocca.

Più indifferente alla metrica, come abbiamo visto, era Illica, il quale rivendicava di contro il suo “senso del teatro”, cioè l'abilità nel dare la struttura drammatica:

ad ogni libretto «soltanto mio» [...] si eleva il solito coro gracchiente contro le sillabe, i piedi, i ritmi e contro tutto quello che è la cosiddetta forma, la quale serve così, se non altro, come e per buon pretesto. [il coro è formato da] una falange di critici quasi tutti librettisti e commediografi non riusciti. [...] ma la rivincita mi fu sempre resa ad usura tutte le volte che ho veduta la loro perfettissima e preziosissima poesia fare la più trista delle figure quando quei genii a un tanto la linea hanno tentato di mettere in pratica le loro facili teorie innanzi alla luce di una ribalta.

Rimango dunque sempre del mio avviso: la forma di un libretto la fa la musica, soltanto la musica e niente altro che la musica! Essa sola, o Puccini, è la forma! Un libretto non è che la traccia.

[...] Quello che nel libretto ha vero valore è la parola. Che le parole corrispondano alla verità del momento (la situazione) e della passione (il personaggio)! Tutto è qui, il resto è «blague»<sup>40</sup>.

<sup>37</sup> Così la *Nota* che, sulla rivista, è premessa ai versi.

<sup>38</sup> L'episodio è ricostruito dettagliatamente in *Carteggi pucciniani*, cit., pp. 185-86.

<sup>39</sup> Arrigo Boito, *Falstaff*, in *Libretti d'opera italiani*, cit., p. 1555. In proposito si veda Wolfgang Osthoff, *Il sonetto nel «Falstaff» di Verdi*, in *Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, a cura di Giorgio Pestelli, Torino, Einaudi, 1977, pp. 157-83. Il bacio dato alla *disiata bocca* è ovviamente una “citazione” del bacio di Lancillotto a Ginevra (e quindi di Paolo a Francesca) ricordato nel quinto canto dell'*Inferno*.

<sup>40</sup> Lettera a Giulio Ricordi dell'ottobre 1907 (*Carteggi pucciniani*, cit., pp. 357-58).

La trascuratezza metrica è in effetti ravvisabile talvolta nei libretti del solo Illica, e non passava inosservata se il giornalista Romeo Carugati aveva coniato la definizione di “illicasillabi”<sup>41</sup>: per fare un solo esempio di approssimazione metrica, si può ricordare che nella *Wally* il nome della protagonista è in fine di verso sedici volte (quindici endecasillabi e un doppio settenario), quindi non c’è alcun dubbio sulla sede dell’accento (10<sup>a</sup> sillaba nell’endecasillabo e 6<sup>a</sup> nel secondo emistichio del doppio settenario); ebbene: la parola è piana in dieci casi, tronca nei restanti sei<sup>42</sup>.

Non manca peraltro, nello stesso libretto, qualche raffinatezza fonica e ritmica, come ad esempio nel racconto dell’uccisione di un orso da parte di Hagenbach<sup>43</sup>:

Su pER l’ERto sentiER  
IENTamENTE salia...  
e me tentava nella lunga via  
della caccia il pensier!...  
Quand’ecco un urlo fendere  
l’aër nevoso e, ritto, a me dinante  
ecco apparir codesto orso gigante!

Nei primi due versi le riprese foniche sembrano scandire la fatica del cammino, mentre il ritmo giambico segna l’irrompere improvviso sulla scena dell’orso («Quand’ecco un **urlo** fendere»), reso ancor più minaccioso dall’accento ribattuto con sinalefe nell’ultimo verso (*codesto orso*).

E ancora, consideriamo le battute delle Merciaie e delle Babe nel secondo atto di *Siberia*<sup>44</sup>:

LE MERCIAJE  
Verste e verste!...  
A piè!... Così  
noi trainiamo  
angosciate  
ansimate  
fiacche e peste  
vite e ceste  
tutti i dì!...  
LE BABE  
E noi?! Grame,  
non pietà  
qui conduce  
entro a scialbe  
gelide albe  
senza luce,  
no; la fame  
trae qua!

Sono otto + otto quaternari, con schema di rime diverso e predilezione per le rime bacciate, che enfatizzano il senso di fatica e monotonia (*Angosciate* : *Ansimate*; *peste* : *ceste* [: *verste*]); stessa funzione ha l’andamento binario: *angosciate* e *ansimate*, *fiacche* e *peste*; *vite* e *ceste* (sullo stesso piano, a rimarcare il totale assorbimento della vita in una fatica ininterrotta e sempre uguale). Ma un verso sfugge alla misura delle sillabe: «A piè!...Così» non è quaternario, ma quinario, credo più per trascuratezza che per scelta programmatica di libertà sillabica.

---

<sup>41</sup> Carteggi pucciniani, cit., p. 359.

<sup>42</sup> Illica, *La Wally*, cit. La parola è considerata piana alle pp. 6, 8, 16, 25, 27, 32 (due occorrenze), 43, 53, 55; tronca alle pp. 8, 37 (doppio settenario), 43, 45, 55, 58.

<sup>43</sup> Illica, *La Wally*, cit., p. 11.

<sup>44</sup> Luigi Illica, *Siberia*. Dramma in tre atti di L. Illica, musica di U. Giordano, Milano, Sonzogno, 1905, p. 33. La *versta* è un’antica unità di misura, pari a poco più di un chilometro.

Si dovrà probabilmente a Giacosa, piuttosto che a Illica, la musicalità struggente del distico che costituisce l'inconsapevole congedo amoroso di *Tosca*, mentre arriva il drappello di soldati a prendere Cavaradossi per la finta (ma vera) fucilazione<sup>45</sup>:

Gli occhi ti *chiuderò* con mille baci  
e mille ti dirò nomi d'amore.

I due endecasillabi fortemente *a maggiore*, quasi versi doppi (per effetto della rima in -ò a metà verso) fanno perno sulla sapiente ambiguità del secondo numerale *mille*: *con mille baci / e mille* è lettura intersversale suggerita dalla reminiscenza catulliana, mentre la misura versale (*e mille ti dirò nomi d'amore*) è rafforzata dall'accento ribattuto di 6<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup>.

Ricordiamo infine, nella *Butterfly*, il gioco virtuosistico nella vivacissima scena dove si affollano i perfidi parenti e amici di Cio-cio-san, che si esprimono tutti in quinari tronchi, compreso un bambino che ha un'unica battuta: *Curucucù*<sup>46</sup>.

Se a Giacosa spetta probabilmente il merito delle scelte metriche (foniche e ritmiche) più innovative, è invece ad Illica che con altrettanta probabilità si deve la modernità delle didascalie, che sembrano addirittura «indirizzarsi verso una concezione registica di stampo novecentesco»<sup>47</sup>. Così è ad esempio sia per la didascalia della scena finale dell'atto II di *Tosca*<sup>48</sup>:

*(Senza togliere lo sguardo dal cadavere di Scarpia, va al tavolo, prende una bottiglia d'acqua e inzuppando un tovagliolo si lava le dita, poi si ravvia i capelli guardandosi allo specchio. Si sovviene del salvacondotto, lo cerca sullo scrittoio, ma non lo trova; lo cerca ancora, finalmente lo vede nella mano raggrinzita di Scarpia. Gli solleva il braccio, che poi lascia cadere inerte, dopo aver tolto il salvacondotto che nasconde in petto.)*

E avanti a lui tremava tutta Roma!

*(Si avvia per uscire, ma si pente, va a prendere le due candele che sono sulla mensola a sinistra e le accende al candelabro sulla tavola spegnendo poi questo. Colloca una candela accesa a destra della testa di Scarpia, mette l'altra a sinistra. Cerca di nuovo intorno e vedendo un crocifisso va a staccarlo dalla parete e portandolo religiosamente si inginocchia per posarlo sul petto di Scarpia. Si alza e con grande precauzione esce, rinchiudendo dietro di sé la porta.)*

che per la didascalia iniziale dell'atto II di *Siberia*, dove è descritta la prigionia dei forzati, al confine fra Siberia e Russia<sup>49</sup>:

*Il paesaggio è triste; la neve copre ogni cosa; poche betulle; tutto quanto rimane dei famosi «viali di Caterina»! Qui appunto, per questa apparenza di vegetazione, il governo russo vi ha situata una poloo-tappa per i condannati, vale a dire: una casupola per il Comando di convoglio e per l'Ispettorato dei trasporti, una tettoja angusta per il posto di guardia e, per tutto kazerm, rifugio dei condannati che passano, due tozzi pali governativi a striscie nere e bianche. – Il posto per il Comando e la tettoja a sinistra; la strada, la grande strada postale, la Wladimirka, sbocca a destra; fa bruscamente angolo dietro una forte ineguaglianza del suolo e si perde lontana verso l'altra poloo-tappa, quella di Mariinsk. Casupola, tettoja, pali, tutto è dipinto a striscie nere e bianche e questi due colori risaltano scialbi in quella tristezza delle cose e fanno perfino livido il candore della neve. – La Wladimirka vi risalta tumultuosamente disegnata dai solchi profondi e fangosi delle telegas e dei tarantass e dalle impronte esagerate, fantastiche, di orme di piedi umani e di zampe ferrate di cavalli – A sinistra una vedetta d'avamposti. – La pietà umana o la superstizione russa, ove la Via Siberiana si spezza, ha eretta una chasoonaya. La neve ha ricoperta la sacra immagine dell'anconetto, e l'ikon su quel palo pare piuttosto un simbolo, rassomiglia ad un patibolo. A destra è il pilastro che segna il limite della frontiera: qui finisce la vita e comincia la tundra. Una lapide da cimitero! Tutti i condannati vi hanno scritto sopra la epigrafe di un addio e di una bestemmia! – La Wladimirka si perde lontana avvallandosi nelle ineguaglianze del suolo, entro alla steppa senza vegetazione ove non alligna che la garitta e il palo governativo che indica la direzione e la distanza della tappa.*

<sup>45</sup> Giacosa e Illica, *Tosca*, in *Tutti i libretti di Puccini*, cit., p. 219.

<sup>46</sup> Anche questa scena subisce tagli nel passaggio dalla prima alla seconda rappresentazione: viene un po' ridotta la serie dei settenari, e tra quelli soppressi è compresa la battuta del bambino. Nell'edizione citata sopra (alla nota 31), è a p. 9.

<sup>47</sup> Johannes Streicher, *ad vocem* nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 62, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2004, p. 246.

<sup>48</sup> Giacosa e Illica, *Tosca*, in *Tutti i libretti di Puccini*, cit., p. 213; le sottolineature sono mie.

<sup>49</sup> Illica, *Siberia*, cit., pp. 31-32; le sottolineature sono mie.

Più che una didascalia, si direbbe una minuziosa pagina descrittiva di romanzo. Pure tratta da un romanzo (ma di un autore preciso: D'Annunzio) sembra questa didascalia dell'atto II di *Iris*, poggiante sull'enumerazione<sup>50</sup>:

*O bei colori, ove freme il segreto de le fantasie nipponiche, colori creatori di bei sogni di bimbi, di ricordi non vissuti di vegliardi, di incubi desiderî di fanciulle, di mostri rimorsi d'uomini, - o bei colori, la capricciosa fanciulla vi sprema in gocce incoscienti, ma pure voi anche in quel suo capriccio, come iddii, le rivelate l'angoscia dell'anima sua!*

Infine, è ancora Illica a riservarci una sorpresa sul versante della “modernità”: un libretto inedito di “fantapolitica”<sup>51</sup>, probabilmente non musicato, è conservato tra le sue carte, che costituiscono un fondo importante della Biblioteca Comunale Passerini Landi di Piacenza<sup>52</sup>.

Nella cartella 9, un plico con intitolazione «3000» (probabilmente di mano di Mario Morini, primo sistematore delle carte; in un ritaglio di giornale conservato nella stessa cartella è annotato «2000»), contiene – oltre ad appunti vari presumibilmente preparatori e ritagli di giornale – molte bozze di stampa: una tiratura del I atto; quattro tirature del II atto, una delle quali ha postille autografe; due pagine sparse, senza indicazione di partizione.

Il primo atto è ambientato in un Palazzo di Giustizia, così delineato nella didascalia iniziale:

*Stile indefinibile; architettura fantasmagorica tale da prestarsi a tutti gli usi; i mobili asimmetrici e stranissimi; niente emblemi e niente immagini; qua e là lapidi murarie dedicate a «frasi fortunate o celebri» a «invettive riuscite» ad «aggettivi» ecc....*

La scenografia ricorda molto da vicino quella tipica delle prime prove cinematografiche, soprattutto francesi, alla Méliès: da uomo di teatro, Illica non doveva probabilmente ignorare queste novità.

Proseguendo nella lettura della didascalia, conosciamo la data in cui si svolge la vicenda:

*I «numeri spazzini» stanno spazzando il locale. Le pompe assorbenti hanno a lungo andare fatto cattiva prova e la disprezzata scopa mannaria è stata adottata trionfalmente dalla Nuova Umanità che con un magnifico referendum impulsivo ha ottenuta questa onorevole e clamorosa riabilitazione votando così un tacito biasimo all'invadenza macchinaria. Anche nel 3001 spazzando si fa gran polvere.*

I membri della Nuova Umanità portano tutti dei “Regolatori” che ne controllano e regolano ogni attività, consentendo loro anche di alternarsi nei vari lavori. Questo il *Coro* iniziale degli spazzini, in quartine di quinari rimate a coppia e legate dalla rima finale tronca (culminante nella conclusiva *Felicità*):

Ier l'altro giudici  
oggi spazzini  
domani vigili,  
poi... Chi lo sa?

Sono possibili  
tutti i destini  
della novissima  
Umanità!

---

<sup>50</sup> Illica, *Iris*, cit., p. 30.

<sup>51</sup> L'antecedente di genere più vicino è probabilmente *Abrakadabra*, il romanzo “avvenirista” di Antonio Ghislanzoni (anche autore di molti libretti, fra i quali *Aida* per Verdi), edito nel «Pungolo» e nella «Rivista minima» nel 1864 e 1865, e solo molti anni dopo ampliato e raccolto in volume (Milano, Brigola, 1884); venne ristampato nel 1924 (Milano, Sonzogno, a cura di U. Cermenati), e infine nel 1969, insieme con *La contessa di Karolyustria*, a cura di Edoardo Villa (Milano, Marzorati).

<sup>52</sup> Desidero qui ringraziare il Direttore del Fondo antico della Biblioteca, dottor Massimo Baucia, per la cortesissima sollecitudine con cui ha favorito la mia ricerca.

(Cessano dallo spazzare e in un grido di massimo entusiasmo esclamano:)

Salve, Eguaglianza,  
o garanzia  
sola e legittima  
di libertà!

La Fratellanza  
non è Utopia,  
l'Amor del prossimo  
è verità!

(Si rimettono al lavoro commossi, fidenti, sospinti dal loro grande amore pel prossimo:)

Nessun disdoro,  
nessun rossore,  
ogni lavoro  
dover è onore...

La scopa è un simbolo  
di società...

(Spazzano vertiginosamente; la polvere è intensa...)

... e se fa polvere...

(Si arrestano interrotti dalla gran polvere e umanamente sternalano gridando come loro è possibile dallo sternalano)

Felicità!

L'impressione più immediata suggerita dal "ballo degli spazzini" è quella di un clamoroso e ironico contraltare al ballo *Excelsior*, rappresentato con enorme successo alla Scala di Milano nel 1881, fastosa celebrazione della vittoria del "Genio della Luce" sullo "Spirito dell'Oscurantismo": Illica, cioè, sembra contestare "da destra" le *magnifiche sorti e progressive*, che sempre sono intrinsecamente destabilizzanti.

In assenza di una trama vera e propria, il libretto si compone di una serie di "quadri", dove non tutti i conti tornano: ci sono situazioni e episodi che si ripetono, con particolari diversi, e molti elementi fanno pensare a un lavoro ancora *in fieri*, probabilmente mai portato a compimento. Non manca però un forte denominatore comune: la satira di una Nuova Umanità alienata e alienante, dove uomini e donne sono "numeri" e "numere" o "cifre" (e una bella ragazza un po' leggera sarà indicata come "cifretta"), in cui la «suprema eguaglianza [è] ottenuta a furia di pazienti incrociamenti colle diverse razze, nel colorito grigio-caffè e latte indeciso delle faccie».

A diciotto anni infatti l'individuo diventa un numero. Così si rivolge al figlio diciottenne il personaggio che si chiama 9:

Già tempo fu che al nato s'imponeva  
nome, sesso, doveri, e non sapeva  
che poppar latte!...

Or non ci son più fasce!

A diciott'anni solo qui si nasce  
ma poppando i principii delle genti,  
non cose o smorfie... «Numeri Coscienti».

Sei dunque appena nato e della Vita  
commetti l'atto dell'«Umanità».

Qui [nel tribunale] i dritti acquisti e gli oneri di un «Numero».

Il passaggio avviene attraverso la dotazione di un “regolatore di sicurezza”, uno «strumento a precisione, esatto», che suona a ogni minima infrazione delle regole ferree che determinano ogni azione dei numeri:

Con movimento egual, sempre perfetto,  
ti segna quello ch'esso fa o ha fatto.  
Se froda o lede alcun la società?  
Drinn! L'istrumento te lo segna qua.  
[...]

*(fa leggere al Figlio sul quadrante le funzioni umane misurate e regolate secondo la legge dell'eguaglianza sociale).*

Quindi: un quarto d'ora deve essere dedicato al «coniugale affetto», un minuto all'«amore del prossimo», dieci minuti alla «figliuolanza», eccetera.

Non esistono più né i partiti politici né «il capitale», e l'umanità è divisa secondo le diverse “malattie”: «i gobbi coi gobbi, i balbuzienti coi balbuzienti, i miopi coi miopi...». Unico mezzo di trasporto, «scomparso il cavallo, fallito il vecchio automobilismo», è l'aeronave:

*Avanti alla porta di ogni casa e, per vero dire, dappertutto, si scorgono ad un metro dal suolo specie di paracarri in ghisa, ferro, ecc... aventi un fortissimo rostro. Servono per tener ferma l'aeronave che ogni casa tiene a suo servizio, governata dentro una specie di garage aereo sui tetti<sup>53</sup>.*

Abolite tutte le scienze astratte, vengono tolti dalla circolazione (con revisione annuale, fatta il primo maggio) anche i sintagmi, le invettive, gli aggettivi compresi nel «fabbisogno politico-sociale», ed esiliati sulle lapidi: «lotta di classe», «utopia reazionaria», «tirannide borghese»...

Sono numerosi dunque i riferimenti alla ideologia e alla politica: il più interessante – anche ai fini di un tentativo di datazione del testo – è dato dalla frase «Partiti riformisti tornan sindacalisti». Nel plico contenente le bozze del libretto, sono infatti conservati alcuni ritagli di giornali riguardanti il Congresso nazionale socialista del settembre 1908, seguito al fallimento dello sciopero del giugno (stroncato dall'intervento dell'esercito deciso dal capo del Governo Giolitti). Tale fallimento, come noto, segnò la fine della prima stagione del sindacalismo rivoluzionario, e durante il Congresso la corrente riformista guidata da Filippo Turati riprese la guida del Partito, dal quale vennero espulsi i sindacalisti, facenti capo a Arturo Labriola.

Quindi la data *post quem* è probabilmente l'ottobre 1908: possiamo aggiungere che proprio in quell'anno era iniziata la diffusione su larga scala dell'automobile, grazie alla costruzione in serie con catena di montaggio (introdotta dalla Ford), e che pure nel 1908 si ebbe il primo volo di una aeronave di tipo semirigido<sup>54</sup>.

L'atteggiamento guardingo quando non apertamente sarcastico dell'autore nei confronti del “nuovo” spazia dal livello politico (il socialista *sol dell'avvenir* illumina sarcasticamente un'invocazione del personaggio chiamato 9: «O sole o sol più rapido, o sole delle idee / coll'evoluto raggio / contempla il grande evento supereccezionale: / Un Colombo a rovescio dalle sponde yankee / ha rifatto il gran viaggio / e scopre il nuovo mondo eto-umano-sociale!») a quello musicale:

Le fanfare anche hanno subito la loro brava trasformazione. Sono tutti istrumenti d'accompagnamento. L'aristocrazia dei solisti fu scrupolosamente soppressa. È un semplice accompagnamento; l'Umanità può cantarvi sopra tutto quello che le pare. Le stonazioni che ne saltano fuori sono di un'altra evoluzione veramente catastrofica; certi trasporti di voce,

---

<sup>53</sup> Così si legge in un passaggio della lunga didascalia iniziale dell'Atto II (che riproduco secondo la lezione della tiratura di bozze con correzioni autografe, accolte a testo).

<sup>54</sup> Ad opera di Gaetano Arturo Crocco, fondatore, nello stesso anno, dell'Istituto Centrale Aeronautico, in cui si concentrarono le attività di ricerca italiane nel campo aeronautico. Il primo dirigibile (di tipo rigido) italiano era stato progettato e costruito dal conte Almerico da Schio (che nel 1892 aveva costituito una “Società per la costruzione e l'esercizio della prima aeronave”), e si era levato in volo il 17 giugno 1905.

che diremo sindacalisti sono indefinibili. Dallo Strauss ad oggi qual mirabile e trionfante cammino verso la libertà dei suoni ha percorsa la musica!

L'argomento "moderno", dunque, anzi futuribile, del libretto è dunque trattato con spirito di retroguardia, che al "pre-futurista" Regolatore preposto a ogni uomo-numero riesce ad opporre solo il *chiaro di luna* dell'amore più convenzionale. La forza insinuante della Primavera, fedele alleata di Cupido, muove numeri e cifre a un tripudiante ed esortativo coro in doppi settenari:

L'ora afferriam d'amore! E che il Regolatore  
a suo capriccio suoni! D'amor afferriam l'ora!  
Ecco; la Primavera non muta il suo sistema:  
a tempo fisso, uguale sempre, la terra infiora;  
veste l'umile zolla e la muta in poema,  
poscia dentro penètra, la traditrice, in core  
e lascia l'uscio aperto perché v'entri l'amore!  
L'alito caldo schiude nidi, corolle e cuori;  
il suo sole accarezza e sembra un bacio il raggio;  
l'aria è più lieve, sembra che sospiri un linguaggio,  
dove parlan le cose e favellano i fiori!  
Linguaggio soavissimo, linguaggio insidiatore,  
dove l'Amore è un dotto e fecondo oratore.

Travolti dal vento primaverile, i Regolatori assistono con meccanico disappunto a un divertito e singolare *triumphum amoris*:

*Improvvisamente le voci cessano, si sentono solo i tintinnii dei Regolatori.  
Le voci sono cessate, le bocche occupatissime nell'episodio di un lungo bacio.*