



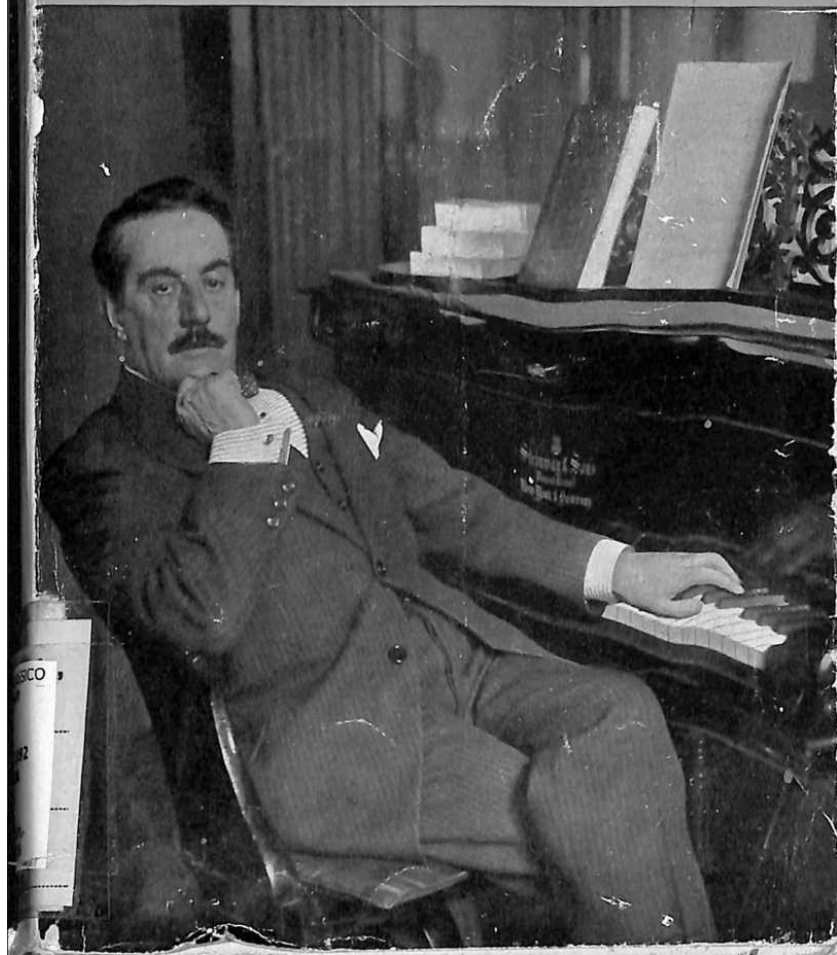
Giuseppe Adami

Il romanzo della vita di
Giacomo Puccini



Livello bibliografico	Monografia
Tipo documento	Testo
Autore principale	Adami, Giuseppe <1878-1946>
Titolo	Il romanzo della vita di Giacomo Puccini / Giuseppe Adami con 16 tavole fuori testo
Pubblicazione	Milano ; Roma : Rizzoli, 1944
Descrizione fisica	265, [16] p. di tav. ; 18 cm.
Titolo di opera	Il romanzo della vita di Giacomo Puccini Adami, Giuseppe <1878-1946> Scheda di autorità
Nomi	[Autore] Adami, Giuseppe <1878-1946> Scheda di autorità
Soggetti	PUCCHINI, GIACOMO - BIOGRAFIA
Lingua di pubblicazione	ITALIANO
Paese di pubblicazione	ITALIA
Codice identificativo	IT\ICCU\LO1\0883822

GIUSEPPE ADAMI
IL ROMANZO DELLA VITA
DI GIACOMO PUCCINI



*IL ROMANZO
DELLA VITA DI
GIACOMO PUCCINI*

GIUSEPPE ADAMI

*IL ROMANZO
DELLA VITA DI
GIACOMO PUCCINI*

CON SEDICI TAVOLE
FUORI TESTO

RIZZOLI MILANO-ROMA

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA
RIZZOLI & C. MILANO, 1942
STAMPATO IN ITALIA

TERZA EDIZIONE

RISTAMPA DICEMBRE 1944

Ad Antonio Puccini, che sa il mio amore per il suo grande Padre, con fraterno affetto.

G. A.

Mentre la Scala si riapre con un ciclo di opere pucciniane, dalle Villi a Turandot, per celebrare il ventesimo anniversario dalla morte del Maestro (29 novembre 1924), licenziando la terza edizione di questo volume mi piace riprodurre il giudizio di Ugo Ojetti sul Corriere della Sera. Egli scrisse: «Avevo nella notte terminato di leggere il caro libro di Giuseppe Adami sul “Romanzo della vita di Giacomo Puccini”, dove Adami s’è messo anche nelle illustrazioni in una penombra discreta: un libro che sarebbe piaciuto proprio a Puccini e che arriva placido alle confidenze più scoperte. — Vorrei far piangere il mondo. — Ma ad ogni riga vi trasparivano la fermezza, la chiarezza, la semplicità, il buon senso delle idee di Giacomo Puccini così che mi veniva fatto di pensare alla sicurezza di mira e di colpo del cacciatore».

Né mai infatti il colpo gli fallì. Per quanto le feroci negazioni dei critici gli seminassero a piene mani il cammino di sterpi e di spine, Giacomo seppe scansarli e calpestarli, col suo solido passo di uomo abituato all’aria aperta, capelli al vento, testa alta, sguardo fisso laggiù alla mèta che era radiosa perché era sincera. Seppe calpestarli con forza, con sacrificio, con nel cuore tale ardore, tale ansia, tale aspirazione. di elevata grandezza, che basterebbero da sole a incoronare di gloria il silenzioso tormento della sua nobilissima anima.

Era in lui una convinzione troppo profonda, una coscienza troppo equilibrata, perché potesse fallire. Egli si

conosceva e giudicava. Vedeva in se stesso con limpida chiarezza, sapeva misurare la sua natura e — diciamolo pure — i suoi limiti. E pure affinandosi ogni giorno di più, con modi nuovi, e illuminando di nuove luci la sua tecnica, alle radici della sua natura restò sempre fedele. Giacomo citava spesso una lettera di Verdi a Opprandino Arrivabene che diceva così: «Questi giovani musicisti sono ciechi che giocano al bastone dove capita capita. Non sanno cosa vogliono né dove vanno. So anch'io che v'è una musica dell'avvenire. Che bella novità! Ma presentemente penso, e lo penserò anche l'anno venturo, che per fare una scarpa ci vuole del corame e delle pelli: cioè che per fare un'opera lirica in musica bisogna avere in corpo primieramente della musica. Sta tranquillo: mi possono benissimo mancare le forze per arrivare dove voglio, ma so quello che voglio».

Puccini, pur non avendo la statura titanica del Grande, sapeva anche lui ciò che voleva e lo affermava con semplicità limpida: «Senza melodia non esiste musica» - «Soltanto con la commozione si vince e si resta» - «Vi sono leggi fisse in teatro: interessare, sorprendere, commuovere». Ma come non mi è possibile immaginare un Verdi non circondato dall'aureola della sua leonina e imponente vecchiezza, così non potrò mai concepire un Puccini che non sia eternamente giovine. Anche se penso che oggi egli avrebbe ottantasei anni, sempre lo rivedrò piantato all'aria aperta, in larghi calzoni di cacciatore, il cappellaccio di sghembo, la sigaretta in bocca, trionfante di

salute, scrutare traverso il lago di Massaciuccoli, a piè delle Apuane, il levar delle folaghe.

E questa visione della sua giovinezza mortale mi pare il luminoso simbolo dell'immortale freschezza della sua melodia.

1° - LA LUCE DI VERDI

I tre ragazzi camminavano lesti in fila indiana. Giacomino era in testa, capelli al vento, e segnava il passo con energico ritmo, com'era suo dovere. Infatti, quella, per così dire, passeggiata di oltre venti chilometri dalla nativa Lucca a Pisa vituperio delle genti, l'aveva ideata e organizzata lui, scaldando col suo entusiasmo la incertezza dei due compagni ch'erano Carluccio Carignani e Gigi Pieri.

— O ragazzi — aveva detto — la settimana prossima a Pisa c'è l'*Aida*. S'ha a andarci?

— In che modo? — aveva chiesto Carignani.

— O che tu non le hai le gambe come me e San Francesco quando sellava il suo cavallo?

— Giusto, ma la strada è lunga e non siamo abituati.

— Basterà che ci alleniamo durante queste sere.

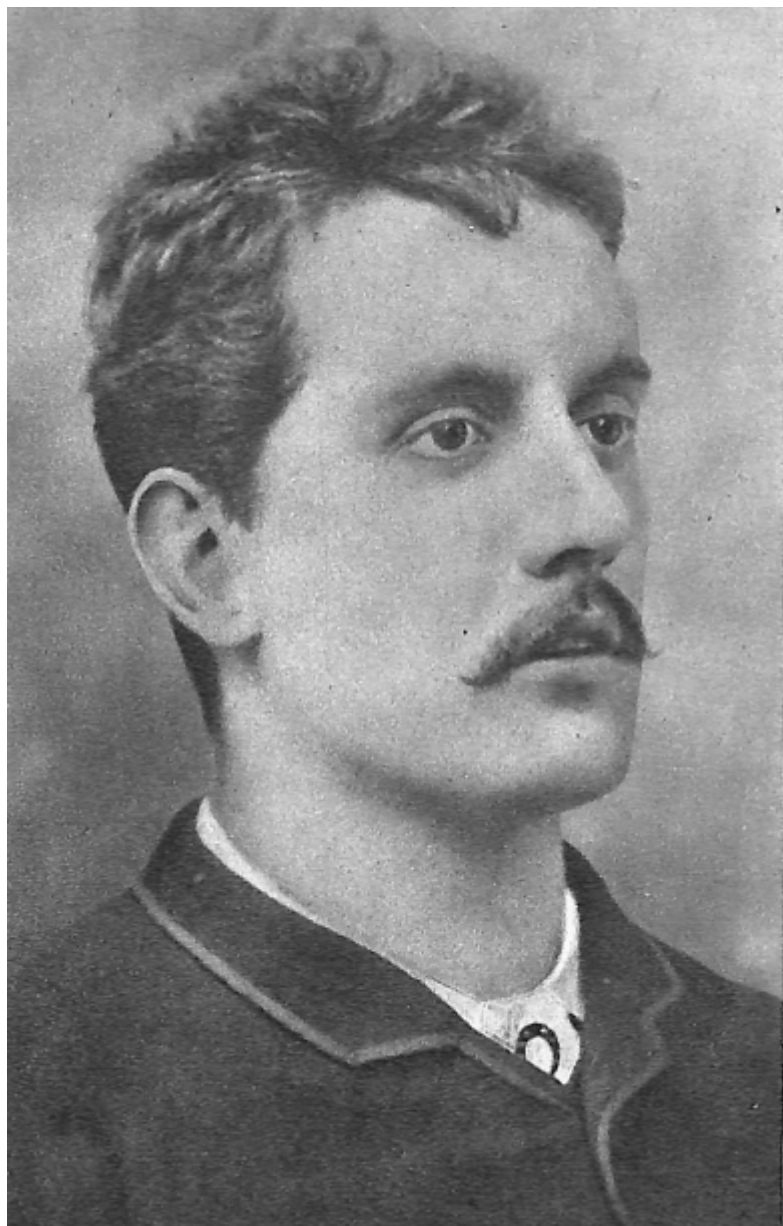
E nella notte stessa cominciò lo strambo allenamento che consisteva in una specie di caccia al tesoro. Il tesoro era un mezzo toscano che Giacomino forniva e nascondeva sul basso capitello d'una colonna di Santa Maria Forisportam, dov'era l'istituto Musicale. Partendo da un chilometro distante, con

passo regolare i tre amici dovevano arrivare sulla piazza della chiesa, e là, al via, spiccare la corsa a chi arrivasse primo a ghermire la preda. Per offrire alla conquista quel Vello d'oro, Giacomino non aveva che un sistema: sottrarre i soldini destinati alla madre dalla *cartuccia* che gli davan le monache Benedettine, dette de' Servi, quando suonava l'organo. E poiché la Badessa s'era messa d'accordo con la mamma che la cartuccia, ossia il rotolino di soldi — per precauzione — l'avrebbe sigillato d'ambo i lati prima di consegnarlo al giovinetto organista, costui aveva trovato un suo curioso sistema per far saltare il sigillo, provvedersi del necessario e riapplicarlo intatto.

Più tardi il trucco fu scoperto e salvati cielo, ma per quella settimana le cose procedettero bene e i toscani necessari all'allenamento non mancarono mai. Il giorno sospirato della *Aida*, finalmente arrivò. E in quel settembre del '76 i nostri tre campioni podisti, assetati di musica verdiana, abbacinati più che dal sole dal miraggio di poter assistere al grande avvenimento, erano sulla lunga strada polverosa ricchi di giovinezza e di energia. Giacomo, nato nel 1858, aveva dunque diciotto anni. Gli altri, su per giù, la stessa età.

— Siete stanchi? — egli chiese.

— Per niente.



PUCCINI AL TEMPO DELLE "VILLI"



PUCCINI, GIACOSA E ILLICA

— Siamo già a San Giuliano. Non mancano che nove chilometri.

— Un'inezia.

— Avete fame?

— Certo che sì... ma non s'osava dirlo.

— E allora, una piccola sosta, se volete, là, all'ombra degli ulivi, e apriamo il cartoccio dei viveri.

Mancavano ancora tre ore allo spettacolo quando giunsero a Pisa tappezzata di enormi manifesti col titolo dell'opera che era arrivata anche là dopo il grande trionfo scaligero del '72, a pochi mesi di distanza dal trionfo del Cairo. Il capolavoro aveva dunque impiegato quattro anni per offrirsi all'ammirazione dei pisani. Ma Giacomo pensava che se i Pisani veder Lucca non ponno, egli e i suoi due compagni lucchesi potevano, camminando bene bene come nelle fiabe, veder Pisa e l'*Aida*.

Forse quel che l'aveva irresistibilmente trascinato in quella audace impresa gli ribolliva fatalmente nel sangue per destino atavico: il sogno del teatro.

La generazione dei Puccini, infatti, discendeva da Celle, frazione di Gello ch'è un piccolo paese montuoso alla destra del Serchio, in Comune di Pescaglia.

Di là, nei primi anni del '700, calava alla pianura il padre del primo musicista della dinastia, quel Giacomo Puccini che, nato a Lucca nel '712, dopo

aver studiato a Bologna con Giuseppe Carretti, diventò in pochi anni celebre per le sue composizioni sacre e fu nominato dalla Serenissima Repubblica Lucchese direttore di Cappella della Cattedrale. Ora avvenne che avendo egli saputo che il suo stipendio era perfettamente uguale a quello del boia, chiese che la retribuzione fosse, almeno simbolicamente, aumentata ed ottenne che un panino da un soldo venisse aggiunto al suo mensile, tanto per mantenere le debite distanze tra il carnefice e l'organista del Duomo.

Egli ebbe un figlio, Antonio, che incamminò alla musica, anche a costo di duri sacrifici, dato che nelle Mandatarie del 1768, conservate nell'Archivio di Stato di Lucca, si legge che il 23 giugno di quell'anno il Governo della Repubblica accordò a Giacomo Puccini un prestito di scudi 200 da restituirsi a scudi due al mese, per far studiare, a Bologna, Antonio. Il quale, studiando si innamorò della bellissima Caterina Tesei, valente compositrice e suonatrice d'organo, e la condusse in sposa a Lucca. Antonio Puccini, che prese il posto paterno, musicò anche tredici composizioni teatrali, sicché fu il primo operista della famiglia e passò la sacra face al figliolo Domenico che, anche lui, alternò i *Kirie* e i *Tantum ergo* alle opere profane, tra cui un *Quinto Fabio* e *La moglie capricciosa*. Morì a soli quarantaquattro anni,

lasciando la giovine moglie Angela Cerù con quattro bambini, fra i quali Michele che contava tre anni. E da Michele Puccini, nel 1858, nacque il secondo Giacomo, ossia Giacomo il Grande.

Alla morte del nonno Antonio, anche Michele era stato mandato a Bologna discepolo di Stanislao Mattei, che fu maestro di Rossini. Dopo due anni passò a Napoli sotto la guida di Mercadante e Donizetti che lo rimandarono a Lucca esperto in composizione e contrappunto. Qui sposò Albina Magi, sorella ad uno dei suoi migliori allievi, Fortunato Magi che, con Carlo Angeloni — poi maestro di Giacomo — col Rustici e il Marsili, il cui figliolo sposò più tardi la Nitteti, altra figlia di Michele, uscirono dall'istituto Musicale Pacini, dove egli era stato nominato insegnante.

Quando cessò di vivere, a cinquantun anni, nel '64, la moglie Albina che ne aveva trentatre rimase con sette bimbi da allevare e mantenere: Otilia, Tomaide, Iginia, Nitteti, Giacomo, Ramelde e Michele non ancora nato quando il padre morì. Lutto enorme per Lucca e solenni onoranze. Dinanzi alla bara, Giovanni Pacini, l'autore della *Saffo*, nel commosso discorso, ricordò il *tenero garzoncello, solo superstite ed erede di quella gloria che i suoi antenati ben si meritavano nell'arte armonica e che forse potrà egli far rivivere un giorno*. E concluse con impeto presago: «*Tutta questa desolata*

famiglia appartiene alla Patria nostra. Chi potrebbe abbandonarla? In Dio la fede, in voi la pietà».

Anni tremendamente duri per la povera Albina, che affrontò con potente coraggio il tragico futuro. Tanto che uno dei primissimi biografi pucciniani, Carlo Paladini, ebbe a scrivere: «Dice una fiaba dei nostri monti che, quando muore il capo di casa, tutti i giorni le bare mandano i loro panni funebri per asciugare le lagrime della vedova e degli orfani. Le bare debbono aver mandato molti drappi funerari in casa Puccini per asciugare lagrime così copiose. Ma la giovane vedova vinse il dolore mettendosi faccia a faccia con la sventura. Visse di sacrifici, lottando sempre e trovando nell'educazione dei suoi piccoli poesia bastante per affrontare la prosa crudele dei bisogni materiali, temprando l'anima eletta ai più crudi combattimenti. Quando qualcuno scriverà un libro sulle madri celebri, la mamma di Giacomo, modesta e ignota, avrà certo la sua storia d'onore».

Giacomo, nella sua prima giovinezza, non aveva proprio voglia di far nulla. Per levarselo di casa ed imporgli una disciplina di cui era intollerante, la madre era riuscita a farlo accettare prima nel Seminario di San Michele e poi in quello di San Martino. Tentativi inutili. Gran marinar la scuola per correre sulle mura a preparar laccetti e infilar panie sugli ippocastani, per i passerotti. La mamma

disperata. E allora lo zio Magi pensò di portarsi Giacomino per le chiese dove egli suonava l'organo e di farlo cantare da contralto. Quando stonava, ed avveniva spesso, eran potenti calci negli stinchi, che lo zio gli sferrava. Finché un giorno, convinto che con la voce non se ne cavava nulla, dichiarò scoraggiato alla sorella che Giacomo per la musica non aveva proprio nessuna tendenza.

— Possibile? — si chiese con il cuore stretto d'angoscia la signora Albina. Essa s'era prefissa di fare almeno del figliuolo un modesto organista, tanto da campare. E per non togliersi anche questa speranza ne parlò all'Angeloni perché se lo prendesse all'istituto Musicale.

Carlo Angeloni, ch'era fra l'altro un appassionato cacciatore, fino dalle prime lezioni, per conquistare il discepolo, cominciò a discorrere con lui di vischio, di richiami, di civette e di lodole. E in breve si stabilì — tra loro — sì intensa simpatia che il maestro poteva fare di quel ragazzo tutto quel che voleva, persino un organista, com'era tradizione di famiglia.

Ma in quel momento, là davanti al Teatro, Giacomo s'infischia delle musiche sacre, degli antenati e persino delle monache de' Servi che l'avevano caro e che dopo le funzioni gli offrivano fumante la cioccolata: Non pensava che all'opera. Era l'*Aida* che voleva sentire e per sentirla bisognava escogitare il

sistema d'assistere, senza pagare, che non ne avevan uno, allo spettacolo.

A toglier di pena se stesso c i due amici, vinta l'innata timidezza, Giacomino si diresse al portiere piantato sull'ingresso, chiedendogli d'un fiato:

— Dica: potrei parlare all'impresario?

— Al sor Francesconi?

— Proprio a lui.

— Ora non è possibile. È là dentro al botteghino.

— Gli è che dovrei consegnargli una lettera urgente. Son venuto da Lucca apposta per recapitarla in mano propria. Se mi lascia passare, ho qui con me due amici, ce la sbrighiamo subito.

Il portiere capì, sorrise sotto i baffi e disse con magnanima bontà:

— Passino pure.

Il gioco era riuscito. Appena varcata la soglia, evitando il botteghino, i tre ragazzi sgusciarono all'assalto della scala della galleria.

Il teatro era ancora buio e deserto. A guardare da lassù pareva un baratro immenso e pauroso. A tratti s'udiva dietro il sipario il picchiar dei martelli dei macchinisti che davan gli ultimi tocchi all'impianto delle scene. E ad ogni colpo, Giacomo sussultava come se qualcuno gli battesse sulle spalle per cacciarlo via. Dopo un'ora d'attesa furono atterriti dal vociare di gente che saliva. Avevano fatto porta e la

folla a fiumane correva a prender posto. I ragazzi il loro posto ben centrale, in faccia al palcoscenico, se l'erano già preso e meritato. Ma non si sentirono sicuri fino a che, all'otto e mezzo precise, il direttore d'orchestra, battendo tre colpi sul leggio, diede l'attacco.

Silenzio religioso e misterioso. Giacomo s'aspettava che l'opera s'aprisse con squilli alti e trionfali. Quando dilagò invece quel pianissimo di violini, dolce e lieve come un battito d'ali, trattenne il respiro e si premette il cuore che pareva scoppiargli di commozione. Un'onda di poesia l'avvolgeva e trascinava in un'atmosfera irreale, sempre più in alto, sempre più lontano.

E di mano in mano che l'opera procedeva, era una febbre intensa che gli bruciava il sangue, un'ebbrezza di sogni, di speranze, di volontà, una sete ardentissima di gloria, di splendore, in un mondo vastissimo, tutto da conquistare. Verdi gli parve un Dio potente e protettore che guardava a lui, tapino lassù, e misericordioso, con la sua sacra mano, gli apriva le bronzee e chiuse porte d'una strada infinita.

L'anima del giovane Puccini, quella sera, certo comunicò con l'anima del Grande.

E al ritorno, nella notte limpida e stellata, che profumo possente veniva dalla Versilia e dalla Garfagnana!... La strada era leggera e tutta canora. I

motivi verdiani alitavano sospesi fra terra e cielo, carezzavano i cipressi e gli ulivi. Nessuno dei tre ragazzi ardiva di parlare per non rompere l'incanto che avevan chiuso in cuore, visione insuperabile e incredibile di bellezza perfetta. Fantasmi di guerrieri e sacerdoti, di egiziani e di etiopi, di flabelli, di idoli, d'inconsuete trombe venivan loro incontro, sorgevano e svanivano a ogni passo.

Le chiare acque del Serchio si tingevano di azzurrità di Nilo e i cespugli diventavano palmizii e le Apuane prendevano l'aspetto dell'*immenso Ftà*, tanto invocato, dominatore dei destini umani. San Giuliano, Rigoli, Ripafratta, Montuoro e finalmente, all'alba, l'alta torre dei Ghinigi, le verdi mura di Lucca, sì cupe e massicce da sembrare la cerchia d'una grande prigione.

Nasceva il giorno quando gli amici si separarono davanti alla casa dei Puccini, nella stretta e tetra via di Poggio.

Una figura diafana s'affacciò alla finestra:

— O Giacomo, sei tu?... Sei tornato?

— Sì, mamma...

Ma poi, salendo le scale buie ed umide, il ragazzo, come se volesse imprimersi una decisione maturata in quella notte, mormorò a se stesso:

— Mamma, sono tornato, ma per poco. Presto ripartirò.

2° -LA FESTA DI SAN PAOLINO

Si dice che San Paolino, che fu il primo vescovo della città e in onore del quale i Lucchesi fecero costruire una chiesa da Baccio da Montelupo, sia stato l'inventore delle campane. Ma in quel mattino del 29 giugno '77, i sacri bronzi fecero a gara per proclamare alta la gloria del Santo inventore. Non era ancora spuntata l'alba che già tutti i campanili della Lucchesia si svegliavano chiamandosi l'un l'altro, a tocchi lenti e gravi e martellati, da prima, poi a sommessi concertini garruli, poi addirittura a distesa, con un'esaltazione che aveva bisogno di sfogarsi. E il frastuono solenne dilagava incessante a far balzar dal letto fedeli e miscredenti, devoti o toscanamente implacabili bestemmiatori. Su tanto scampanio affrettava il passo la gente del contado che da ogni viottolo sfociava a frotte nella strada provinciale e si andava incanalando in pellegrinaggio verso la chiesa del Santo Patrono.

Intanto a poco a poco nella piazza, tutt'intorno al sagrato, s'aprivano le baracche e i banchi d'un mercato chiassoso ed inconsueto, e alle finestre e ai

balconi si drappeggiavano a vivaci colori gli orifiammi per la processione.

Insomma festa grande di devozione e di divertimento. Ché, messa l'anima in pace col buon Dio e col Patrono, più tardi, tutta quella gente si sarebbe riversata nelle osterie e, dopo il concerto della Banda, avrebbe visto Lucca accendersi di mille luminarie e splendere di fuochi artificiali.

Per Giacomo fu quella una gran notte insonne. Le prime luci lo trovarono desto a pensare ai casi suoi e a pregare ansioso San Paolino che gli concedesse la grazia di una grossa rivincita.

Pochi mesi prima si era inaugurata a Lucca una memorabile esposizione di tesori d'Arte Sacra. E per l'occasione era stato bandito il concorso per un *Inno* sul tema « *I figli dell'Italia bella* » che cominciava così: « *De' tuoi figli, Italia bella - Uno il voto ed uno il core - Che rifulga la tua stella - dell'antico tuo splendore* ». Tra i quattro concorrenti era Puccini, il quale non solo fu bocciato ma consigliato dai giudici di tornare a studiare.

Smacco grande, non tanto per lui, quanto per la madre che in quell'*Inno* sperava molto. Ma Giacomo la consolava dicendole:

— O mamma, non la si confonda. Dimostrerò ben presto che asini son loro.

E per dimostrarlo si buttò a comporre un *Mottetto* da eseguirsi solennemente in chiesa per la festa del Santo Patrono.

L'Angeloni aveva giudicato quella composizione eccellente, anche se un po' teatrale. Ma la riserva aveva, in fondo, fatto molto piacere al maestrino.

— Bene — aveva risposto, — son contento che si senta che dalla cantoria volo verso il teatro.

Da San Paolino, l'implorata grazia fu concessa: il *Mottetto* trionfò. E se non fosse stato ch'era in chiesa, al finale sarebbero scoppiati grandi applausi.

Pur tutti, piano piano, mormoravano:

— Questa, sì, che è proprio vera musica...

— Musica della Casa...

— Questi Puccini, la melodia l'hanno nel sangue...

— Di padre in figlio, sempre di bene in meglio...

— È un giovane che farà...

— Sarà una gloria di Lucca, quel ragazzo...

Del *Mottetto* si parlò tutto il giorno: nei crocchi, nei caffè, nelle osterie, alla passeggiata sugli spalti, durante il concerto della Banda municipale. Un successo unanime. Ed otto giorni dopo sul foglio locale *Il Mocolino*, un lungo articolo del dottore Nicolao Cerù, che chiudeva con questa frase tipicamente toscana: « È inutile negare che i figlioli dei gatti pigliano i topi ».

Questo dottor Cerò ch'era il pro-zio di Giacomo, perché la nonna Angela Puccini nasceva una Cerù, aveva oltre a un gran cuore una gran barba bianca e un'altezza gigantesca. Essendo agiato, quando morì Domenico, fu lui che aiutò la disgraziata Albina coi suoi piccoli che gli si stringevano attorno con tenero affetto. A Lucca lo chiamavano il babbo dei bimbi poveri, e i bimbi lo guardavano estatici dal basso in alto come fosse un cipresso od una torre che si piegava in due verso di loro, piccoli e tapini. In compenso i monelli si sbizzarrivano a tracciarne le più goffe caricature sui muri col carbone, abbinandolo spesso a Don Pernice, ch'era il prete più piccolo di tutta la diocesi.

Fu a lui che si rivolse Giacomino dopo il successo, con la scusa di ringraziarlo per il bell'articolo del *Moccolino*, e attaccò a bruciapelo:

- Sa che lei ha ragione?... È proprio vero.
- Vero che cosa?
- Che i figlioli dei gatti piglian topi.
- L'ho scritto per incoraggiarti.
- Ma io del coraggio ne ho da vendere... E come figlio di gatto voglio ghermire dei topi grossi così, che sono nelle chiaviche di Milano.
- Di Milano?... O che c'entra?

— Sì, caro zio... È là che voglio andare. Lo dice anche il mio maestro Angeloni che qui ci creperei d'inedia, ed è tempo che entri in quel Conservatorio.

— A dirlo si fa presto... E i soldi? intendo dire i *bigei*?

— Questo è il punto.

— Appunto.

— Lo dice anche la mamma che per andare occorrono dei *bigei*... Ma viceversa è per far dei *bigei* che vorrei partire... O che non sono partiti a centinaia, a migliaia, da Lucca, quei figurinai che in America hanno fatto fortuna e son tornati, alcuni, ricchi sfondati che si sono comprate le più belle ville dei dintorni?... Ecco... se un giorno anch'io... non si sa mai...

— Verrò a casa stasera e ne riparleremo con tua madre.

Alla sera, in via di Poggio, consiglio di famiglia a cui partecipò anche il fratello Michele che s'era messo a studiar musica lui pure e appoggiava il progetto della partenza di Giacomo, covando in cuore il segreto desiderio di poterlo un giorno o l'altro raggiungere alla capitale lombarda, perché s'era messo in testa che là avrebbe potuto dare lezioni di canto a molte americane.

La mamma, con trepida delicatezza, pure mettendo in primo piano la necessità del denaro, si guardò bene

dal chiederne al Cerù, che, d'altronde, non guazzava nell'oro nemmeno lui. Anzi premise subito:

— Tu, per noi, hai già fatto troppo. E se Giacomo s'ostina a voler partire, ora che con l'*Aida* s'è montato la fantasia del teatro, so bene io quale via si potrebbe seguire.

— Quale, mamma?... — chiese Giacomo pieno di speranza.

— La via della Regina.

— E dov'è, mamma, questa strada? Vuoi dirmelo?

— Non a Lucca, figliolo, ma a Roma, dove, in Quirinale, batte un gran cuore, quello di Margherita che, m'han detto, è sempre pronta a proteggere gli artisti... Ora, proprio questa mattina, ho scritto alla marchesa Pallavicini, dama di Corte, esponendole il nostro caso perché se ne interessi. Sono certa che lo farà. Perciò, se la Regina concederà il sussidio, tu puoi partire e che Iddio ti protegga. In quanto a me, sono pronta al sacrificio di perderti, se questo è il bene tuo.

Così concluso, la riunione si sciolse. E dopo un paio di settimane di ansiosa aspettativa, tutta Lucca venne a sapere che la bontà regale aveva accordato a Giacomo Puccini ben cento lire al mese per un anno, perché potesse entrare nel Conservatorio di Milano.

Nell'autunno del 1880, la partenza fu una dimostrazione di fede in quel ragazzo che lasciava la sua città natale, e gli amici, il fratello, le sorelle, la

mamma, per tentare il gran passo. E intorno allo scompartimento di terza classe c'era una folla degna d'un sovrano.

Il Carignani e il Pieri piangevano, invidiavano e giuravano che l'avrebbero raggiunto non appena raggranellati i mezzi. Lo raggiunsero infatti e lo seguirono poi, per tutta la vita. Carignani, da prima diventò un valente direttore di orchestra e fu poi il riduttore di quasi tutte le opere pucciniane. Invece il povero Pieri, che di musica non aveva mai voluto saperne, a passo a passo raggiunse la carica di direttore dei Telegrafi di Stato.

Molti giorni passarono prima che arrivassero notizie in via di Poggio. Ma finalmente, ai primissimi d'ottobre, ecco l'attesa lettera: « *Cara Mamma, per ora non ho ancora saputo niente della mia ammissione al Conservatorio perché sabato si aduna il Consiglio per deliberare circa gli esaminati e vedere quali possa ammettere. I posti sono molto pochi. Io ho buone speranze, avendo riportato più punti. Dica al mio caro Maestro Angeloni che l'esame fu una sciocchezza, perché mi fecero accompagnare un basso scritto di una riga, senza numeri e facilissimo, e poi mi fecero svolgere una melodia in re maggiore che mi riuscì felicemente. Basta, è andata, anche troppo bene. La melodia era questa...* ».

A page of handwritten musical notation for Act 3 of the opera "Bohème". The score is written on multiple staves, including vocal lines and instrumental parts. The notation is dense and includes various musical symbols, clefs, and dynamic markings. The right side of the page is heavily obscured by diagonal scribbles, likely representing a redaction or a very dense musical texture. The page is numbered "98" in the top right corner. The handwriting is in black ink on aged paper. The score includes parts for Clarinet (Clarin.), Flute (Fl.), Bassoon (Fag.), and Violin (Viol.). There are also markings for "Cresc." and "All. mod. viv.".

UNA PAGINA DELLA PARTITURA DEL TERZO ATTO
DELLA "BOHÈME"



PUCCINI NEL SUO STUDIO A TORRE DEL LAGO

E qui Giacomo tracciava un pentagramma a penna e sopra vi scriveva: *Soggetto dato*, e poi, su una fila di puntini: «di qui in giù è mio».

Angeloni, al quale la madre sottopose subito l'autografo, sorrise e disse:

— Benissimo. Sarà ammesso senz'altro.

La signora Albina di ciò non dubitava. Ma le premeva invece di sapere come il suo Giacomo si fosse sistemato in quella baraonda che doveva essere Milano, come se la passasse e se mangiasse abbastanza. E gli rispose pregandolo di darle notizia di tutte queste cose importantissime. Il figliuolo la rassicurò subito:

«La sera, quando ho palanche, vado al caffè, ma passano moltissime sere che non ci vado, perché un ponce costa quaranta centesimi. Però vado a letto presto. Mi stufo a girare su e giù per la Galleria. Ho una camera bellina, tutta ripulita, con un bel banco di noce a lustro ch'è una magnificenza. Insomma ci sto volentieri. La fame non la pato. Mangio maletto, ma mi riempio di minestrone, brodo lungo... e seguitate. La pancia è soddisfatta...»

«Oggi è una giornata pessima, tempo noiosissimo. Sono stato a sentire la Stella del nord colla Donadia e il Fra Diavolo di Auber col celebre tenore Naudin. Però ho speso poco. Alla Stella ho speso poche palanche in galleria e al Fra Diavolo niente perché m'ha dato un biglietto il Francesconi, quello ch'era impresario a Lucca».

Tutto a posto, dunque, anche la pancia, e un vivere per bene, da gran bravo ragazzo preoccupato solo di istruirsi ascoltando le opere anche a costo di rinunciare al *ponce* ch'era la sua passione e a Lucca se lo beveva ogni sera.

Adesso non restava che aspettare notizie positive sull'ammissione.

E un bel giorno arrivò la cartolina:

«L'esame è andato bene. Sono riuscito il primo. Il sedici dicembre cominciano le lezioni».

Nient'altro, ma era tutto. Alla mamma, che aveva gli occhi lustrati, parve che per quella festa del suo cuore le campane di Lucca sonassero a distesa come in quell'alba luminosa di San Paolino. E il vecchio zio Cerù, quando lesse le righe, esclamò raggianti: — Non te l'avevo detto?... I figlioli dei gatti sanno pigliare i topi.

3° IL PATERNO PONCHIELLI

Varcando per la prima volta la soglia del Conservatorio e guardandosi intorno intimidito, là nel vasto cortile dal severo porticato, indubbiamente Giacomo quella mattina pensava a Verdi che, nel '32, non poté esservi ammesso.

Nell'esame non era, come lui, riuscito primo: giudizio negativo sul pianista e riservato sulle attitudini alla composizione. La scusa per respingerlo e non fare, più tardi, una brutta figura con i posteri, fu che egli aveva oltrepassato di quattro anni il limite di età. Ora, il pensiero quasi umiliava il giovane che si sentiva indegno della sua entrata facile. Per consolarsi, rivedeva la mamma alla vigilia della partenza, quando, chiamatolo in disparte, mettendogli in tasca una busta con un po' di denaro, aveva detto pacatamente, senza lagrime:

— Eccoti tutto quello che ho potuto racimolare... Parti sereno e va a far fortuna a Milano... Se Dio non nega il dolore alla mia vita, non negherà nemmeno il pane alla tua mensa...

Tre giorni dopo, un giovedì mattina di dicembre del 1880, Giacomo è nella sua stanzetta in vicolo San Carlo e scrive a casa :

«Ieri ho avuto la seconda lezione di Bazzini e va benissimo. Per ora ho questa sola, ma venerdì incomincio l'estetica. Mi son fatto un orario così disposto: la mattina mi alzo all'otto e mezzo. Quando ci ho lezione, vado. In caso diverso studio un po' di pianoforte. Ora compro un Metodo ottimo di Angeleri, che è uno di quei Metodi dove ognuno può imparare da sé benissimo. Seguito: alle dieci e mezzo faccio colazione. Poi esco. All'una vado a casa e studio per Bazzini un paio d'ore. Poi dalle tre alle cinque via da capo col pianoforte, un po di lettura di musica classica. Anzi, mi vorrei abbonare ma ci sono pochi bigei. Per ora passo il Mefistofele di Boito che me l'ha prestato un mio amico, certo Favara di Palermo». (È quel Favara che, poi, s'è reso celebre con la Raccolta di Canti Siciliani).

«Alle cinque — continua la lettera — vado al pasto frugale, ma molto frugale, e mangio un minestrone alla milanese che per dire la verità è assai buono. Ne mangio tre scodelle, poi qualche altro empiastro, un pezzetto di cacio, coi bei e un mezzo litro di vino. Dopo accendo un sigaro e me ne vado in Galleria a fare una passeggiata in su e in giù, secondo il solito. Sto lì fino alle nove e torno a casa spiedato. Arrivo a casa, faccio un po' di contrappunto, non suono perché la notte non si può suonare, e dopo infilo

il letto e per addormentarmi leggo sette od otto pagine di un romanzo... Ecco la mia vita... ».

La mamma legge la lettera e poi la passa al dottor Cerù che, soddisfatto, lasciandosi la prolissa barba bianca, commenta:

— Bene, bene... Ha messo giudizio... Vado a farla vedere all'Angeloni.

E anche l'Angeloni legge, sorride, conclude:

— Molto bene. Che bravo Giacomino, che non pensa più alla caccia ma a studiare.

Il fratello Michele ne informa gli amici. E alla sera, vagando su e giù per Fillungo, quei ragazzi s'immaginano di passeggiare per la Galleria dove alla stessa ora Giacomo — beato lui — sigaro in bocca sorride alle *popòle* milanesi. Poi, infilato il letto, dan di piglio a un romanzo e, per non essergli da meno, leggono qualche pagina prima d'addormentarsi e sognare Milano.

Così a Lucca si segue l'emigrato che a sua volta sente la nostalgia di Lucca e degli amici, ma si guarda bene dal lasciarla trapelare. E poiché immagina che i suoi scritti facciano sui compagni un certo effetto d'ammirazione e invidia, comunica di essere stato alla Scala a sentire l'opera nuova del Catalani, ch'era la *Loreley*. «*La gente non va in visibilio, ma io dico che artisticamente è una bella cosa e se la rifanno ci torno*».

Scrive durante la lezione di drammatica dove si secca molto e non vede l'ora di tornarsene a casa perché deve comporre un *Quartetto d'archi* per Bazzini che, come insegnante, afferma, è il Padre Eterno.

Quella sera va in scena il *Simon Boccanegra* di Verdi, rifatto. Ma che prezzi, alla Scala: «*Le sedie chiuse costano 50 lire e son già date via tutte. L'abbuono è di 130 lire per il carnevale e quaresima. Per una sedia chiusa ci vogliono 200 lire oltre l'ingresso che fanno 330 lire. Che razzo di roba! Come è ricca Milano! Maledetta la miseria!*». E conclude: «*Ieri sono andato a Monza sul tranvai. Stasera vado a mangiare i fagioli dal Marchi*».

Non bada dunque a spese: di giorno a Monza sul tranvai, e alla sera fagioli, ahimé, conditi con un olio pessimo, cosa che a lui, lucchese, non va giù. Non sa come dirlo alla madre, ma quanto pagherebbe per averne soltanto un pocolino di quello buono buono, quello di casa sua.

Alla fine si decide:

«*Cara Mamma, avrei bisogno di una cosa, ma ho paura a dirgliela perché capisco anch'io che lei non può spendere. Ma stia a sentire, è roba da poco. Siccome ho una gran voglia di fagioli (anzi un giorno me li fecero ma non li potei mangiare a cagione dell'olio che qui è di sezamo o di lino), dunque dicevo... avrei bisogno di un po' d'olio ma di quello nuovo. La pregherei di mandarmene un popoino. Basta poco. L'ho promesso di farlo assaggiare anche a quelli*

di casa. Dunque se le mie geremiadi frutteranno, mi farà la gentilezza (come l'ungo, già si parla di olio) di mandarmene una cassetina che costa quattro lire da Eugenio Ottolini, il quale l'ha mandata anche al tenore Papeschi. Qui fanno le opere a tutto andare. Ma io nulla... Mi mangio le mani dalla bile ».

Il puledrino di razza dunque freme e si mangia le mani pure mordendo il freno. Chiede un *popoino* d'olio, ma tanta è la umiliazione di dover ricorrere a casa che impreca alla miseria e invidia quelli che l'hanno superata e possono scialarla, così crede, coi frutti del lavoro.

Passano i mesi e gli anni. Dopo la prima annata è cessato il sussidio della Regina Margherita ed è il prozio Cerù che provvede ad aiutarlo. Anche questo gli brucia, sebbene il vecchio protettore gli abbia detto:

— Quando avrai fatto soldi, con tutto tuo comodo, mi rimborserai. — E per Giacomo, grande galantuomo, era come se avesse firmato una cambiale a scadenza. Per levarsene il pensiero avrebbe voluto che la scadenza fosse per l'indomani, e svincolarsi da ogni aiuto e correre da solo con le sue sole forze verso il traguardo.

La miseria contro cui si ribella, canta dentro di lui tutte le melodie. Sente che la musica gli scorre nel sangue, affluisce al cervello. Non lo spaventa la fatica

dello studio tra una vita di stenti. Ha un freddo cane ed aspira «a un paltò di quelli belli, che son fuori dal Bocconi». Ma può farne a meno dato il calore che ha nell'anima, una fiamma che sempre lo riscalda. E poi — pensa — ce n'è ancora per poco. È vicina l'epoca dell'esame di promozione. E al dottor Cerù che lo informa di aver trovato la via per raccomandarlo ai suoi esaminatori, Bazzini e Ponchielli, fieramente risponde:

«Voialtri a Lucca, l'avete sempre con le raccomandazioni. Maledetto chi l'ha inventate. Si vede che Carlo Ludovico vi ha sciupato la testa a tutti. Voialtri non sapete che tipi sono Ponchielli e Bazzini. Ci sarebbe da farci pigliare in tasca».

Non ha dunque bisogno che nessuno, grazie a Dio, lo raccomandi. I suoi maestri gli vogliono bene, l'hanno in considerazione. Prova ne sia che ha l'onore e la gioia di accompagnare spesso a casa Ponchielli, dopo le lezioni. Anzi un giorno, arrivati sulla porta, il maestro gli ha detto:

— Se non fosse già tardi, ti farei salire su di sopra... Ma se vieni domani potremo parlare insieme di tante cose.

L'invito lo lusinga e lo agita. Immediatamente ne informa la mamma, anche perché lo sappiano il Cerù, il Maestro Angeloni e gli amici, ai quali, preso oramai

com'è dalla composizione del suo saggio finale, non ha tempo di scrivere:

«Domani torno da Ponchielli. Ci son stato anche stamane ma ho potuto parlar poco perché c'era anche la sua signora. Mi ha promesso di interessarsi di me con Ricordi, e mi ha detto che gli esami finora sono andati bene. Lavoro accanitamente per ultimare il mio pezzo che è adesso a un buon punto».

Come lavori, lo sa soltanto lui. Cioè no, lo sa anche Ponchielli, il quale interpellato dal Bazzini sul saggio pucciniano in cui ha molta fiducia è costretto a rispondergli:

— Che ti devo dire?... Tutte le mattine mi consegna tali scarabocchi che io non mi azzardo nemmeno di guardarli.

Giacomo, infatti, nel fervore febbrile della composizione, butta giù in fretta e furia, a brani, su foglietti staccati, le sue idee. Fissa e consegna. Consegna e torna a fissare. L'impeto è tale che il pensiero precorre la mano. Note su note, e sbalzano fuori i temi e gli sviluppi. È sicuro della sua tecnica come è sicuro della sua ispirazione. Quando i fogli volanti saranno coordinati e messi insieme, allora si vedrà. E fin dalle prime prove, in Conservatorio si comincia a vedere che il *Capriccio sinfonico* del giovine licenziando esce dal comune saggio scolastico.

Bazzini dice a Ponchielli:

— Questo ragazzo è qualcuno.

E Ponchielli gli risponde:

— Io ne sono sicuro.

I due giudizi dilagano subito per Milano. In Galleria si guarda al toscano di Giacomo con simpatica curiosità, che si tramuta in schietta ammirazione quando si legge sulla *Perseveranza* del 15 luglio 1883 l'articolo di Filippo Filippi ch'era il critico più autorevole e temibile dell'epoca. « Nel Puccini — comincia — c'è un deciso e rarissimo temperamento musicale. Unità di stile, personalità, carattere...». Altro che fogli al vento, altro che scarabocchi! «Non ci sono né incertezze né cincischi e il giovine autore, preso l'aire, non si smarrisce, non va fuori del seminato. Le idee sono chiare, robuste, efficacissime, sostenute da molta verità, da molta arditezza d'armonia». Che volete di più? Ma non basta ancora, ché il Filippi proclama esservi nel *Capriccio sinfonico* «tanta di quella roba come ben pochi ne hanno fra i compositori più consumati nelle prove dell'orchestra e dei concerti». Riassumendo: «La tinta predominante è forte, ardita, quasi aspra ma simpatica: le riprese sono ingegnose. Le perorazioni efficaci hanno rilievo dalla distribuzione delle armonie, dall'ingegnoso lavoro dei bassi. C'è nel tempo di mezzo un pensiero dominante bellissimo, svolto e ripetuto con sempre nuovi e crescenti effetti».

Giacomo legge e rilegge. Compra molte copie della *Perseveranza*, e le spedisce, francobollo da due centesimi, agli amici. Alla mamma aveva scritto fin dalle prime prove: «I maestri sgranarono gli occhi e corrugarono la fronte...». Ma adesso che lo sforzo è compiuto, si sente stanco e sperduto. Gli pare che quel tutto sia nulla. La eco degli applausi è svanita, le critiche hanno fatto la loro giornata. Questo non è un inizio, è già un passato. E l'avvenire immediato consiste nel rimettere la sua poca roba nella valigia e ritornare a casa. Nel lasciare la stanzetta di vicolo San Carlo, dove ha trascorso i tre anni di studio, lo prende una gran malinconia. Va al Conservatorio per accomiatarsi dai maestri. Tiene per ultimo Ponchielli.

— Quando parti?

— Domattina.

— Quando torni?

— Dio lo sa.

Il buon Ponchielli lo guarda. Gli legge nel profondo. Gli dice:

— Ti capisco...

Giacomo sente qualcosa che dall'anima gli sale agli occhi: sono lagrime. Il maestro, per non essere preso anche lui dalla commozione, gli dà larghe manate sulle spalle.

— Su, su, figliolo... Devi essere contento... Più successo di così... Nessuno mai è uscito trionfatore

come te... Allegro, dunque: chi ben comincia è alla metà dell'opera... Sì, la frase è banale e tu, adesso, è l'opera bella e intera che vorresti. Bisogna aver pazienza. Sai che non t'abbandono...

— Ha parlato con Ricordi?

— Sì, ieri. Gli ho detto del tuo saggio... Aveva già letto l'articolo del Filippi. Ma sai bene come sono gli editori. Bisognerebbe presentare loro la cosa bell'è fatta. E per farla, naturalmente, t'occorre un librettino...

— Chi può pagarsi questo lusso... chi?

— Appunto. Mentre tu torni a casa, studierò la faccenda.

— Ma se crede, maestro, potrei restare qui ad aspettare.

— Fa quello che ti dico.

— Lei solo può salvarmi.

— Sempre ho creduto in te. Adesso più che mai. Ma occorre andare cauti nel fare i primi passi. Per ora, dormi sui tuoi allori meritati... Qua, un bell'abbraccio, e fede. Vedrai che a Lucca ti festeggeranno... Magari sono capaci di offrirti un banchetto coi fagioli...

— E certo ben conditi.

— Ecco, bravo, ora ridi. Preferisco di lasciarti sorridente. Dormi i tuoi sonni tranquilli. A tempo opportuno, stai pure certo che ti sveglierò.

4° LA FORESTA NERA

Era destino che il risveglio di Puccini avvenisse assai presto. E infatti in quella stessa seconda quindicina del luglio '83, mentre il trionfante autore del *Capriccio sinfonico* riceveva a Lucca le calde congratulazioni dei compagni e degli amici, a Milano Amilcare Ponchielli riceveva l'invito di recarsi per qualche giorno a riposare a Caprino Bergamasco. L'invito gli veniva da Antonio Ghislanzoni. Il poeta dell'*Aida* e di molti altri libretti, il romanziere di *Artisti di Teatro* e di molti altri romanzi, il critico musicale e battagliero, si era, chissà per qual mistero, trasformato in albergatore ed aveva aperto lassù una «pensione di famiglia».

«Vieni a vedermi nelle mie nuove e forse più proficue mansioni — aveva scritto a Ponchielli. — Ti farò mangiar bene e bere meglio, con due vantaggi: che potrai dormire senza che si parli di teatro e di libretti d'opera e non pagherai il conto...».

E l'amico illustre, sia per curiosità che per svagarsi dalla fatica dei recenti esami, ora stava avviandosi con un trenino che sostava anche troppo a tutte le stazioni, verso il breve riposo e la frescura. Assopito

in un angolo del suo scompartimento forse pensava che Ghislanzoni gli stesse preparando un atteso *Caligola* quando una voce amica lo scosse dal torpore.

Era la voce di Ferdinando Fontana che, anche lui, aveva ricevuto l'invito di recarsi lassù, all'albergo del Poeta.

— Mi capiti a proposito — disse subito Ponchielli.

— Avevo proprio bisogno di chiederti un libretto.

Fontana si illuminò di gioia.

— Sarei felice di lavorare con te.

— Anch'io — rispose Ponchielli — ma qui si tratterebbe di lavorare assieme per un altro... Sai, quel tal Puccini, quel ragazzo lucchese ch'è uscito ora dal Conservatorio.

L'entusiasmo di Ferdinando Fontana scese subito a sottozero. Pure, senza impegnarsi, concluse con molti: «vedrò, vedremo, se avrò tempo, in questo momento sono così preso...» che promettevano assai poco di buono.

Col Ghislanzoni non era nemmeno il caso di parlarne. E lassù, a Caprino Bergamasco, di tanto in tanto il cantore di *Gioconda* faceva ricadere il discorso sulle qualità di quel giovine, che bastava una spinta per farlo camminare a gran galoppo. Ma visto che con la prosa poteva ottenere poco, data la premessa che Giacomo non possedeva né mezzi né interi per pagarsi un poeta, pensò, quando tornò a Maggianico

in quel di Lecco, dove villeggiava, di inviare al Fontana questa supplica in poesia:

*Ascolta la voce del cuor
Che in te non batte invano.
Ben so che dell'oro il fulgor
Se splende nella mano
Fa inver di piacer tripudiar
E ti eleva a quel del ciel
Che la vena ci suol risvegliar
Senza alcun vel.*

Però qui si trattava di beneficiare un musicista del tutto sconosciuto eppur pieno di possibilità:

*E in questo caso
Deh accorcia il naso
E sii benigno
Siccome il Cigno
Che arriva placido
In fondo al mar.
Non esser acido
Col mio compar.*

La strampalata poesia ha successo. Fontana si mette una mano sulla coscienza e con l'altra *accorcia il naso*, ossia rinuncia ad ogni pretesa finanziaria. Giacomo ne è informato, non crede a se stesso. Si precipita a Milano, s'incontra col Poeta, s'intendono, diventano amicissimi di colpo ed insieme partono per

Maggianico tra le braccia del Nume tutelare. La tavola è imbandita per la colazione. Fontana, che siede vicino a Giacomo e conosce le abitudini di casa Ponchielli, quando vede arrivare un piatto di salame sussurra rapido: «Se hai fame attaccati a questo, perché sul seguito c'è da fidarsi poco». Ma a Giacomo, quella mattina, il mangiare importa poco. L'importante è di poter avere un libretto.

Con questa lettera informa la mamma del grande avvenimento, dei progetti futuri e, ahimè, dei conti da pagare:

«Sono andato da Ponchielli a Maggianico e mi sono trattenuto quattro giorni. Parlai col Fontana, poeta, che trovai a villeggiare lì vicino a Ponchielli, e si fissò, quasi, per un libretto: anzi mi disse che gli piaceva la mia musica, ecc. Ponchielli poi entrò anche lui di mezzo e mi raccomandò caldamente. Ci sarebbe un buon soggettino che ha avuto un altro, ma che il Fontana avrebbe piacere invece di darlo a me, tanto più che mi piace molto davvero, essendovi molto da lavorare nel genere sinfonico descrittivo, che a me garba assai, perché mi pare di doverci riuscire. Potrei in tal modo prendere parte al concorso Sonzogno. Ma l'affare, cara mamma, è incerto.

Pensi che il concorso è italiano, non ristretto e locale come credevo; poi il tempo è breve... Ci ho da pagare quindici giorni di pensione, e se vengo a Lucca mi ci

vogliono venti lire per riscattare l'orologio e lo spillo che sono a... respirare aria di monte. Baci ».

Con il danaro per la pensione, il buon dottor Cerù spedisce anche le venti lire. Giacomo paga, spegna orologio e spillo, torna a Lucca col libretto de *Le Villi*.

Ai compagni che vanno a incontrarlo alla stazione pare trasfigurato. Dal discorso che fa loro, non più riconoscibile:

— Ragazzi, vi sono molto grato della vostra gentilezza. Ma d'ora in poi vi prego di tenervi alla larga da casa mia. Non sperate che venga a bighellonare con voi di notte per le strade o di giorno al caffè a far chiacchiere inutili. I miei giorni e le mie notti sono ormai contati...

— Che?... Devi morire?... — qualcuno gli ribatte per scherzare.

— No: lavorare per vivere, ed arrivare in tempo a presentare l'opera al concorso del *Teatro illustrato* del Sonzogno. Se non perdo un minuto ci riesco. Ma è necessario che mi ritiri subito nella *Foresta nera* in preda alla *Tregenda*. Perciò in via di Poggio porta chiusa e che il Dio del mio genio mi tocchi col dito mignolo il cervello.

E gli amici gli risposero in coro:

— Così sia!

Il Dio del suo genio lo assisté con larghezza. Ma invece lo tradirono la fretta e la calligrafia. Basterebbe

a documentarlo uno sguardo alla partitura, vera foresta nera, seminata di sgorbi e scarabocchi, che fecero drizzare ai giudici i capelli e che probabilmente li esasperarono al punto di bocciare in pieno l'opera. Il premio fu dato a *La fata del Nord* del maestro Guglielmo Zuelli, che più tardi invece che per il Teatro si incamminò per la carriera d'insegnante nei Conservatorî.

Trent'anni dopo quel responso, il Zuelli, raccomandando al Puccini, ormai celebre, un allievo, rievocava la sua vittoria giovanile con questi quattro versi :

*Sebben di Sonzogno vincessi il concorso
Il pelo rimisi qual fossi un. grand'orso:
E tu che perdesti il concorso Sonzogno
Vincesti la gloria e a me restò il sogno!*

Ai quali Puccini, affettuosamente e poeticamente rispose:

*Amico mio carissimo
Tu scrivi in poesia.
Ed io farò prestissimo
Due versi purchessia.
Trent'anni son trascorsi
Dal tempo delle Villi!
Ma non abbiam rimorsi,
Più o men pei nostri trilli.
Tu per la gran salita*

*I giovani accompagni.
Con fede ribadita.
Convien ch'io non mi lagni.
Perché son sempre in sella,
Lungi da noi i ristagni,
Guardiani la nostra stella:
Pel ritmo della vita
La nota è sempre quella!*

Però, in quel tale momento, quando a Milano aspettava il responso e gli giunse nettamente negativo, il ritmo della vita parve che gli si fermasse nel cuore. Ad accrescere il nero delle sue giornate, la mamma s'ammalò, e a Giacomo non restava che ritornare a casa in attesa di eventi, di cui Ferdinando Fontana gli aveva fatto intravedere liete possibilità, dopo una memorabile serata nel palazzo di Giovannina Lucca, editrice di musica, e importatrice accanita delle prime opere di Wagner in Italia per le quali lottò con fermissima fede contro tutti.

Fontana, a quel ricevimento, aveva portato con sé l'avvilitissimo Giacomo che là s'era incontrato con Arrigo Boito e il critico e musicista Marco Sala. Invitato a suonare, Puccini si mise al piano ed attaccò con impeto rabbioso le condannate *Villi*.

Impressione di meraviglia. Alla fine fu Boito che gli disse:

— Caro maestro, mi rallegro molto della sua bocciatura. Ora mi pare necessario di ricorrere in appello.

Che quelle non fossero soltanto parole di conforto, si convinse Puccini solo quando gli giunse una lettera di Ferdinando Fontana che lo sollecitava a tornare a Milano dove, ad iniziativa di Boito, si era aperta tra ammiratori e amici una specie di sottoscrizione per far rappresentare l'opera al Dal Verme a dimostrazione che i concorsi troppo spesso non servono a nulla.

Giacomo immediatamente ripartì. E questa volta lo accompagnava il fratello Michele che, non resistendo più alla tentazione di farsi largo anche lui nella metropoli, per fare colpo con solenne eleganza sulle future allieve, s'era armato d'una formidabile tuba da portarsi nelle grandi occasioni.

La sottoscrizione per *Le Villi* procedeva benissimo. Ferdinando Fontana aveva ritoccato il libretto, ottenendo che Ricordi lo stampasse gratis. Pronti erano i bozzetti della scena. E l'impresa Steffanoni era dispostissima ad accogliere l'opera purché la somma per le spese raggiungesse le lire 450 ch'essa aveva richiesto.

Giacomo, e di riflesso Michele, sono giubilanti. E la mamma, sempre a letto malata, dimentica ogni dolore ricevendo questa lettera:

«Cara Mamma, come avrò saputo, io do l'operetta mia al Dal Verme. Non le avevo mai scritto perché non ero sicuro. Concorrono a darla molti signori di qua e anche persone di vaglia come Arrigo Boito, Marco Sala, ecc., i quali si sono impegnati per una somma ciascuno. Ho scritto ai parenti e al Cerù perché mi aiutino per le copie, chè ci vorrà duecento e più lire. Per ora non so, potrebbe anche essere di più. Speriamo bene che cambi! Lei come sta? So che sta sempre al solito, povera mamma. Michele sta bene e la saluta tanto, poi si scriverà più a lungo: ho tanto da fare che non ho tempo neppure di scrivere alla mia buona e cara mamma! Stia allegra. Un bacio».

Alla vigilia dell'andata in scena, il 31 maggio del 1884, i giornali milanesi accrescevano la vibrante attesa con l'annuncio che aveva un fondo polemico e diceva:

«Questa sera, al Teatro Dal Verme, ha luogo la rappresentazione di un'altra delle opere presentate al concorso del Teatro illustrato, una di quelle che non ebbero né premio né menzione onorevole. Ne è autore il signor Puccini. Sentitola Le Villi e il poetico soggettino è stato tradotto in versi da Ferdinando Fontana. Il Puccini, lucchese, è allievo del nostro Conservatorio».

Incamminandosi verso il teatro di Largo Cairoli, quella sera, Giacomo chiese al fratello:

- O Michele, tu quanto hai in tasca?
- Io? Neanche un soldo. E tu?

— Io sì... Ho quaranta centesimi.

5° INGRESSO IN VIA OMENONI

All'indomani della prima rappresentazione de *Le Villi* al Dal Verme, Marco Sala, per sfogarsi subito, cominciava così il suo articolo critico sull'*Italia*:

« Puccini alle stelle ! Le Villi entusiasmano. Applausi di tutto, tuttissimo il pubblico dal principio alla fine. Si volle udire tre volte la prima parte e si è domandato vivamente il bis, non ottenuto, del duetto fra tenore e soprano e della Tregenda. Povera Commissione del Concorso del Teatro illustrato che non ha accordato a Puccini nemmeno la menzione onorevole, non l'ha neppure nominato, l'ha buttato in un canto come uno straccio... ».

E, dopo aver fatto l'analisi dell'opera, finiva profetizzando :

« Riassumendo, un grande successo e un gran compositore alle viste ».

Mentre i critici milanesi stavan tutti occupandosi di lui, Giacomo col fratello Michele e Ferdinando Fontana entravano al telegrafo tendendo pomposamente all'impiegato questo telegramma per la signora Albina:

« Successo clamoroso - superate speranze - diciotto chiamate - ripetuto tre volte finale primo ».

Fontana ritirò la ricevuta d'una lira e disse:

— Ora si va allo *Stoker* a mangiare qualcosa... Pago io.

— Vorrei vedere... — ribatté Puccini.

— Come?... Mi impediresti di pagare?

— No... Intendevo dire: vorrei vedere come si mangerebbe se non pagassi tu.

All'alba si lasciarono raggianti, sicuri che la critica avrebbe fatto colpo su chi intendevan loro. Passarono tre giorni prima di averne la certezza. Ed ecco che in primissima mattina dei colpi violentissimi battuti alla sua porta fanno balzare Giacomo sul letto. E Ferdinando Fontana si precipita esclamando:

— Su, vestiti, poltrone, che alle dicci ci aspetta il signor Giulio.

Un quarto d'ora dopo, musicista e poeta erano fermi in via degli Omenoni, davanti agli uffici della casa Ricordi, ad aspettare che a San Fedele battessero le dieci, per la puntualità.

Imponenti e massicci gli otto Omenoni, curvi com'è loro dovere di cariatidi, guardavano dall'alto in basso i due soci in attesa, ed al Puccini parve che il barbone penultimo a sinistra, quello che con la mano si tiene l'altro braccio, sussurrasse ai compagni :

— Ecco : tra momenti varcheranno la soglia, saliranno le scale, saranno ammessi all'ambita presenza del padrone e despota della musica italiana.

Forse quel giovane dagli occhi intenti e la bocca semiaperta come se ascoltasse la saggia parola del suo primo editore, lo rivedremo uscir di qui pienamente felice...

Il signor Giulio, dopo la presentazione fattagli da Fontana, si tolse gli occhiali che ripulì lentamente con un leggero fazzoletto di batista, e socchiudendo le palpebre, serrando le labbra sottili, alzando il viso scarno e la barbetta bionda verso l'intimidito Giacomo, gli disse:

— Ho ascoltato l'altra sera la sua operina... Bene: la prendo, a un patto...

Puccini non fiatava. Gli mancava il respiro. Aspettava il patto.

— A patto — continuò Giulio Ricordi — che lei me la divida nettamente in due atti... Dico questo per renderla più teatrale, ossia più commerciale. Fontana studierà librettisticamente la modifica per rendere logica la nuova struttura... Non sarà un gran lavoro neanche per lei...

— Oh!... non è il lavoro... — mormorò Giacomo.

— E allora che cos'è?

— Nulla, nulla... Ha ragione... Farò sempre quel che crede.

— Quello che credo... — aggiunse sorridendo il signor Giulio — è che lei vorrebbe mettersi subito a scrivere una seconda opera...

— Ah sì!...

— Bene. Gliene dò la commissione. Si metterà d'accordo qui col Fontana per trovare un bel soggetto... Passi pure domani a firmare il contratto. Le saranno versate mille lire.

Giacomo impallidì e per miracolo non svenne. E se non svenne fu perché l'editore, traendo da un mucchio di lettere un foglietto, glielo porse dicendo:

— E adesso legga. Sono due righe di Verdi che la riguardano...

— Riguardano me?

— Sì: legga pure.

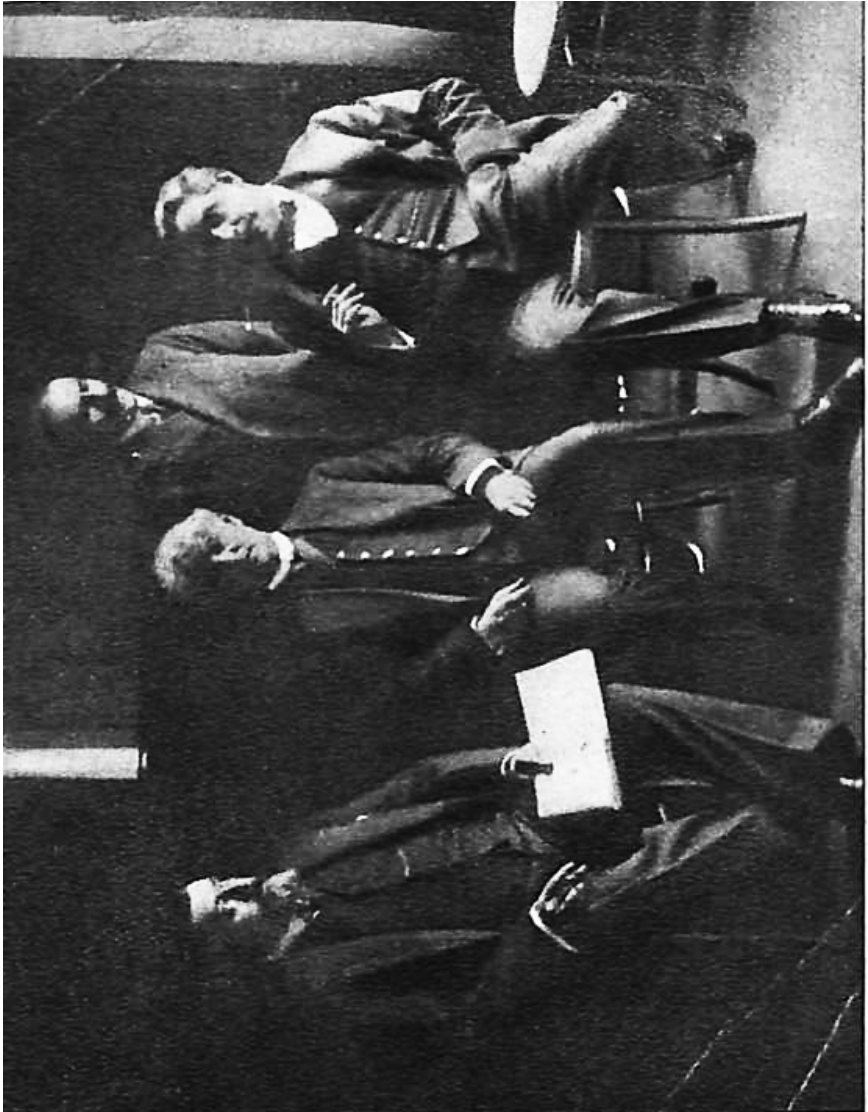
Quelle righe dicevano:

«Mi hanno scritto tutto il bene del musicista Puccini. Segue le tendenze moderne, ed è naturale, ma si mantiene attaccato alla melodia, che non è né antica né moderna. Pare però che predomini in lui l'elemento sinfonico: niente di male. Soltanto bisogna andar cauti in questo. L'opera è opera, e la sinfonia è la sinfonia; e non credo che sia bello fare uno squarcio sinfonico pel solo piacere di far ballare l'orchestra».

Accompagnando i due giovani alla porta il signor Giulio concluse:

— Caro Puccini, si tenga bene a mente queste parole per il suo futuro: «L'opera è l'opera e la sinfonia è la sinfonia...». E arrivederci domani.

Giacomo quel mònito lo ricordò per tutta la vita.



GATTI CASAZZA, BELASCO, TOSCANINI E PUCCINI A
NUOVA YORK



PUCCINI E ADAMI AL TEMPO DELLA "RONDINE"

La scena avveniva la mattina del 4 giugno. Il giorno 8, *La Gazzetta musicale di Milano* pubblicava in frontispizio a caratteri vistosi questo annuncio:

«Tito di Gio. Ricordi, Editore di Musica in Milano, Roma, Napoli, Firenze, Londra, Parigi, notifica di aver acquistato la proprietà assoluta e generale della stampa, rappresentazione e traduzione per tutti i paesi dell'opera *Le Villi*, versi di Ferdinando Fontana, musica di Giacomo Puccini, rappresentata con immenso successo al Teatro Dal Verme di Milano. Ha dato inoltre incarico al Maestro Puccini di scrivere una nuova opera su libretto di Ferdinando Fontana».

Ma sul sole che nasceva sì limpido e vivo all'orizzonte, si addensò d'improvviso la più nera nube: ai primissimi di luglio, la sorella Ramelde telegrafava a Giacomo che la mamma era morente.

La cara e santa Albina, che aveva accompagnato minuto per minuto i primi passi della sua creatura, ora che la missione era compiuta, poteva serenamente abbandonarlo al suo certo cammino. Poteva chiudere gli occhi vigili e incrociare le mani che lo avevano sorretto e far tacere il cuore che non aveva avuto battiti che per lui.

Sulla sua bara fu deposta una corona d'alloro dalle bacche dorate: era la corona che amici e ammiratori avevano offerto a Giacomo la sera dell'ultima rappresentazione de *Le Villi*.

Strazio immenso. Bisogno ardente di scappare da Lucca dove tutto gli parlava di Lei, di tornare a Milano, di buttarsi al lavoro che, solo, può soffocare il dolore.

E pochi giorni dopo questa lettera sconsolata alla sorella Ramelde, ch'era la prediletta:

«Penso sempre a Lei. Questa notte me la sono anche sognata. Oggi poi sono più triste del solito. Qualunque trionfo potrà darmi l'arte, sarò sempre poco contento mancandomi la mia cara mamma. Sta sollevata più che puoi, e fatti quel coraggio ch'io ancora non ho potuto farmi».

Nel suo nuovo alloggio, al num. 13 di piazza Beccaria, Puccini sta ultimando il rifacimento dell'opera, convinto più che mai che il consiglio di Ricordi era stato eccellente. Nella edizione in due atti, la sera di Santo Stefano di quello stesso anno, *Le Villi* si rappresentano con completo successo al Regio di Torino. E nella primavera successiva al San Carlo di Napoli.

Si dice che San Pietro la terza la benedice sempre. Ma stavolta il Santo smentì il suo proverbio: a Napoli, l'opera fu subissata di fischi. Un insuccesso epico e inesplicabile. E non dovuto certo a cattiva esecuzione. Anzi, l'iniziale freddezza del pubblico imponente fu proprio vinta dalla Torresella che, applauditissima alla fine della sua aria, com'era consuetudine di

allora, corse a strappare Puccini dalle quinte per portarlo alla ribalta a ringraziare. Non l'avesse mai fatto! Gli applausi s'arrestarono di colpo. Si gridò all'autore: «Lei che c'entra? Vada via!». E Puccini, atterrito da quell'accanimento personale, s'allontanò a tal punto da trovarsi, cinque minuti dopo, tutto solo in un piccolo caffè di via Toledo, dove non seppe mai come fosse entrato. Sudava freddo, consultava l'ora. Si convinceva che in teatro era meglio non tornar più. Quando gli parve che fosse giunta la fine, passo passo s'incamminò verso il San Carlo. Il pubblico sfollava con commenti ch'era meglio non sentire. Il disastro era stato completo. Niente s'era salvato: non l'*intermezzo*, non la *Tregenda*. Nulla.

Altro che «Puccini alle stelle», come avevano gridato a squarciagola i milanesi unanimi. E Giacomo, preso il primo treno, ripartì per Milano, maledicendo il golfo ed il Vesuvio e osannando al Naviglio e al Resegone.

— Partito preso — disse tranquillamente il signor Giulio.

— Caccia al genio nascente... — ribadisce Ferdinando Fontana.

«Ti aspettiamo per banchettarti dopo trionfo Napoli», telegrafano gli amici di Lucca.

Meno male, pensa, che laggiù non ne san nulla. E per convalidare la convinzione degli amici e

documentare in modo evidente che l'opera passando di teatro in teatro gli sta rendendo un sacco di quattrini, decide di comprarsi un brillante.

Coi mensili che comincia a passargli la Casa Ricordi, può ben permettersi questo lusso, farsi questo regalo. Tanto più che il brillante che ora gli luccica nel mignolo è chimico, preso con dieci lire dal famoso Rituali.

Ma arrivato a Lucca la sua proba coscienza si ribella all'inganno. Non per via del brillante ma per la verità dell'esito di Napoli.

Sa che l'ideatore e organizzatore del banchetto è Alfredo Caselli, un ricco droghiere appassionatissimo d'arte e amico del Carducci, del Pascoli, di Alfredo Catalani. E Giacomo, alla vigilia del progettato simposio, non resiste e lo affronta:

— Senti, Caselli, mi faresti il piacere di sospendere il banchetto?

— Che dici?

— Dico — e te lo dico in confidenza — che disgraziatamente *Le Villi* a Napoli ebbero un insuccesso clamoroso.

— Lo so... Lo sappiamo tutti... Abbiamo letto i giornali.

— Ma allora?

— Allora che?... Cosa vuoi che ci importi? Se l'opera a noi piace, peggio per chi torce la bocca. Noi

festeggiamo te, la tua arte, il tuo nome, la tua musica, in barba ai napoletani che ascriveranno quei fischi a loro disonore. Stai dunque tranquillo: allo spumante sarò io che alzerò il calice alla tua gloria presente e alle moltissime prossime e future.

Per il brillante invece le cose andarono molto meno lisce. Ché, all'indomani del banchetto, Giacomo si vide capitare in casa, burbero ed accigliato, il prozio dottor Cerù il quale, senza perdere tempo entrò subito in materia.

— Tu sai — cominciò solennemente — che, come meglio ho potuto, quando avevi bisogno di denaro ti sono sempre venuto incontro...

— Vuole che non lo sappia?

— Ma ti sei dimenticato, e lo noto con molto dispiacere, che mi avevi promesso che appena ti sarebbe possibile mi avresti rimborsato.

— Ho promesso e mantengo.

— Lo vedo bene come mantieni...

— Come fa a vedere?

— Basta guardarti il brillante che hai in dito.

Fu allora che Puccini, togliendosi il fastoso gioiello e tendendolo al dottore, sorridendo rispose:

— Lo tenevo per lei... Se vendendolo riesce a rimborsarsi, parola mia d'onore gliene compro uno vero.

6° VIGILIA DI “EDGAR”

Col grosso solitario al dito mignolo, a dir la verità, Giacomo non mirava soltanto a far colpo sugli amici e tantomeno a suscitare l'ira di Nicolao Cerù. Ben altro era il suo scopo inconfessato, e lo chiudeva bene bene in cuore.

Quel brillante si poteva chiamare specchietto per allodole, anzi, per un'allodola sola. Il maestrino che cominciava ad essere acclamato e considerato, pur continuando a stentare la vita, si era profondamente innamorato di una bellissima signora di Lucca che, separata dal marito, viveva con una sua figliolina di cinque anni che si chiamava Fosca.

Era per dare l'illusione alla signora che le cose gli andavano bene, che quel ragazzone di Giacomo aveva avuto la *brillante* idea di ricorrere a Rituali. Più tardi seppe che la dolce, buona, cara e indimenticabile signora Elvira, accortasi del trucco, era stata la prima a sorriderne, ed anche si convinse che essa non aveva bisogno di quello scintillio per volergli un gran bene. Gliene volle poi tanto e per tutta l'esistenza, già prima di diventare la signora Puccini. E per lui fu sempre pronta ad affrontare la felice povertà, a dividerla, a

consolarla con uno slancio sì schietto ed alto che può essere citato ad esempio luminoso di fede e di coraggio.

Persino quando i duri anni furono superati, la signora Elvira soleva dire che amava Puccini non perché fosse il cantore di *Mimì* ma perché era il suo uomo, mandato dal destino. *Mimì* in quell'epoca era molto lontana e Giacomo trespava con una certa «Tigrana» che gli era piovuta in casa dalle Fiandre, verso il 1900. Eppure il librettista — senza volerlo — l'aveva messo in guardia, ammonendolo in prefazione e in rima: « *Guai se alla luce d'amor serena — noi preferiamo la fiamma oscena — che incendia i sensi. Guai se la coppa — che una baccante trista ne porge, — vuotar vogliamo...»*.

Il musicista, impaziente di creare l'opera nuova, ormai c'era cascato. Qualche volta, è vero, s'accorgeva di affogare le sue limpide melodie in un ginepraio d'astruserie simboliche, ma sperava che l'ala della musica s'elevasse al disopra dell'inverosimile assurdità del libretto. Poi, non restava più tempo da perdere: Ricordi sollecitava, i giorni volavano via rapidi e le duecento lire mensili dell'editore stavano per finire prima che fosse finita la partitura.

Puccini, come aveva fatto quella volta per l'olio con la mamma, esita molto e infine decide — ch'era olio anche questo — di scriverne al signor Giulio che lo

aveva, attraverso Ferdinando Fontana, sollecitato a venire a Milano:

«Carissimo signor Giulio, Fontana l'altro giorno mi comunicò la sua decisione circa la mia venuta a Milano verso i primi del prossimo giugno. Io sarei pronto, e per me sta bene. Ma vorrei dirle un'altra cosa, ma ho poco coraggio... Basta... Dunque, come Ella sa, col giugno finisce la mia pensione. L'opera è a buon punto. Ebbi il libretto in maggio dell'anno passato e ciò può testimoniare anche Fontana che venne appunto qui a Lucca per completarlo. In un anno, capirà Ella col suo criterio, è impossibile terminare una opera di tanto rilievo come questa e di tanta difficoltà. Sul più bello delle mie speranze e del mio lavoro mi troverei sulla nuda terra, non avendo io altri mezzi di sussistenza e per di più un fratello da aiutare. Dunque sarei a pregarla di prolungarmi questa pensione, per così poter lavorare con quiete. Le sarei grato se, come dissi, mi levasse di pena con un suo scritto. Perdoni questa noiosa tiritera gettata giù confidenzialmente, alla buona. Per ora sono contento del mio lavoro e voglio sperare che anche Lei, da parte sua, ne resti soddisfatto. Dunque, quando mi vuole mi faccia scrivere. Partirò all'istante ».

Michele, preoccupato e perseguitato dal cattivo andamento delle sue lezioni di canto, capisce che è di peso al fratello e non vuole esserlo più. Perciò una bella mattina gli parla schiettamente:

— Giacomo, io qui ormai non la sfango.

Malgrado la mia tuba imponente, gli allievi van sfumando nella nebbia. Ma ieri in Galleria ho sentito dire che in America del Sud i maestri di musica sono cercati col lanternino e mi sono convinto che quella è la mia terra. Perciò ho deciso di partire. Sai che noi lucchesi la voglia di emigrare l'abbiamo nel sangue. Siamo dei giramondo venturieri in cerca di ventura... Dunque, addio, e che la sorte ci sorrida propizia ad ambedue sia in questo che in quell'altro mondo. Addio.

Mancano pochi mesi alla prima dell'*Edgar* alla Scala. L'opera andrà in scena a fine stagione del 1889. Da *Le Villi* sono passati oramai cinque anni e in quegli anni quanti avvenimenti !

Giacomo non è più solo. È con lui la donna amata. È nato il figlio Antonio. Ma la fortuna non è ancora entrata nel misero appartamento di via Solferino. Verrà con l'*Edgar*? Il Maestro non si fa molte illusioni. Ha paura del simbolico libretto. Persino di se stesso non si sente sicuro. Ne scrive a Buenos Aires a Michele lontano a cui pare che le cose comincino a andar bene. La lettera è del febbraio:

« Io sono ancora, in letto di nuovo, ma sto meglio. Ho avuto febbre e dolori. Anche Elvira è a letto con la febbre. È la terza influenza che ci rimpastiamo. Tonio aspetta sempre la cioccolata dal leggendario zio d'America. È birbante

senza più. Ora lo vesto di bianco col berretto rosso di peluche. Pare un cardinale degli Ascari. Alla Scala le cose vanno male. I maestri cantori, portati dalla stampa, hanno zuppato i meneghini... Per l'Edgar ho una paura terribile perché mi fanno una guerra, accanita tutti. Se trovi lavoro anche per me, dopo l'Edgar, vengo. Ma non a Buenos Aires, nel centro, fra i pelli rosse... Ti manderò l'Edgar, Le Villi e i Crisantemi, composizione per quartetto eseguita con gran successo dal Campanari al Conservatorio ed a Brescia. L'ho scritta in una notte per la morte di Amedeo di Savoia. Le Villi andarono benissimo a Verona e Brescia. Ti manderò i giornali che parlano di me, dopo la prima alla Scala. E tu mandami pure dei bigei. Anche se il cambio sia così disastroso, non importa... Per ora smetto. Vo sotto, perché ho freddo con le braccia fuori. Stasera nevica... Fa economia, cerca di vivere a stecchetto sempre e — almeno tu — fa denari. Io, qua, ho poche speranze... ».

Purtroppo il suo presentimento è confermato dai risultati : *Edgar* in complesso non piacque. I giornali avevano un bel dire che «Puccini doveva essere rimasto lusingato assai dalla dimostrazione di simpatia e di stima che gli aveva fatto il pubblico milanese accorrendo a teatro così numeroso il giorno di Pasqua», e che «i timori di qualcuno circa l'umore degli spettatori costretti a chiudersi in teatro subito dopo il pranzo pasquale erano mal fondati». Era

indorar la pillola, di cui, subito sotto, la cronaca rivelava l'amaro:

«Il primo atto è terminato freddamente e il Puccini ha avuto un'altra chiamata dopo calata la tela. Sarebbe mancanza colpevole però non accennare che nella scena del duello vi sono in orchestra bellezze indiscutibili.

«Durante il secondo atto, Puccini è stato pure chiamato al proscenio tre volte; ma il successo complessivo fu molto inferiore a quello del primo atto».

L'analisi dell'opera è tutta un'altalena di applausi e di silenzi. La frase chiara e appassionata di Edgar, «O soave vision», piace, come piace, specie all'ultima strofa, il brindisi di *Tigrana*. Ma non piace il coro dei soldati. Uno dei momenti di più schietto entusiasmo di tutta la serata si ha al terz'atto, dopo la marcia funebre e la soave melodia di Fidelia: « Addio mio dolce amor». Ma il terzettino che viene dopo l'aria di *Tigrana* è ascoltato "un po' svogliatamente". Il preludio del quarto atto non ottiene l'effetto che si prevedeva. Il pubblico, indifferente alla prima parte dell'atto, si riscalda alla frase di Fidelia: "Son tua, son tua". Si trova che tutta la scena di *Tigrana* è una pagina da maestro di polso. Ma l'opera si chiude senza entusiasmo.

«Calata la tela, il pubblico ha fatto però una nuova e cordiale dimostrazione al Puccini, chiamandolo al proscenio parecchie volte da solo e quindi insieme al Faccio, direttore d'orchestra e al librettista Fontana».

Ma se la critica, per ciò che riguarda la musica, dà un colpo al cerchio ed uno alla botte, è unanime nelle stangate al libretto cui attribuisce interamente la colpa dell'insuccesso. Alla distanza di otto giorni, sulla *Gazzetta musicale*, Giulio Ricordi si schiera nettamente a fianco di Puccini:

«La critica milanese — scrive — si scagliò con grande severità contro il libretto, e se fu più mite col musicista riconoscendone tutto l'ingegno, ne accolse però il lavoro in modo tale che, ove il Puccini non avesse fortissima fibra d'artista, potrebbe concludere col dire: cambiamo mestiere. Ma questa severità della critica, talvolta così benigna con gli ingegni mediocri, non deve affatto scoraggiare il giovane maestro. Al contrario. Le discussioni appassionate ed ardenti, i lunghi ripetuti articoli, più demolitori che edificatori, non avvengono e non si scrivono per le opere mediocri, le quali si elogiano talvolta ma cadono sempre per inerzia propria fra l'indifferenza della critica e del pubblico stesso».

Coraggiose parole, che però non riescono ad infondere a Giacomo quel coraggio che ha perduto. L'insuccesso, se non grava sul suo valore, grava assai

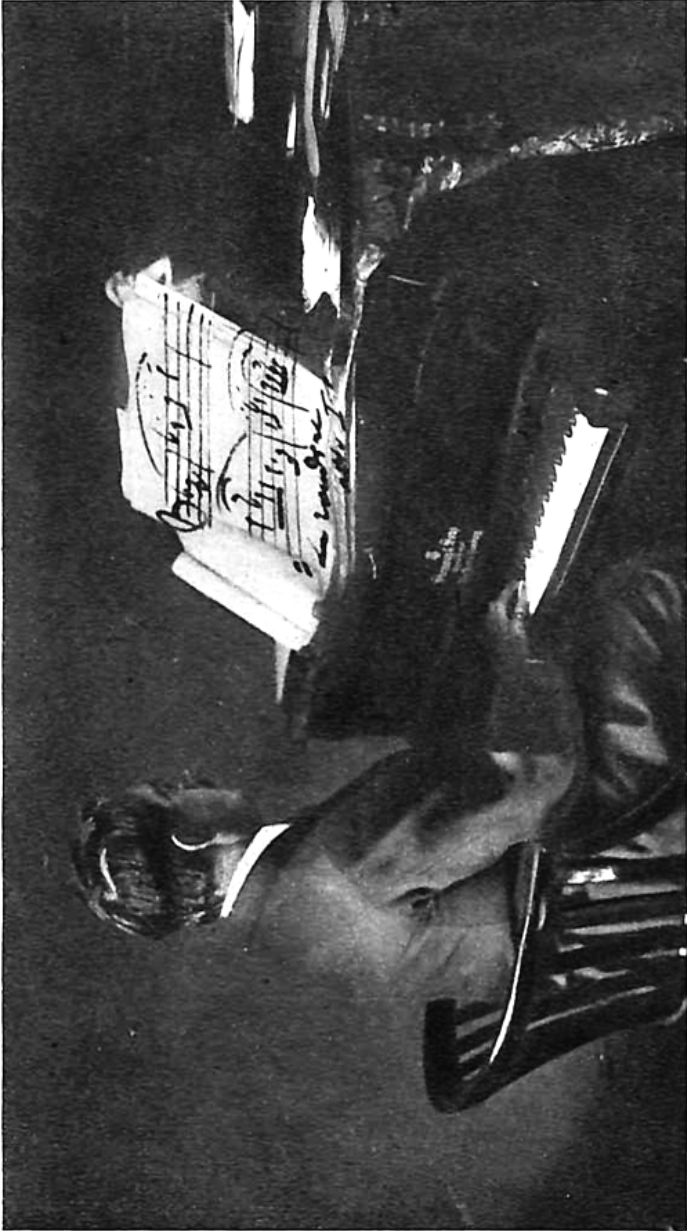
sulle sue condizioni finanziarie. È scivolato a terra, e tutti si precipitano per dargli addosso. Scrive a Michele pochi giorni dopo:

« Il dottor Cerù mi ha intimato di restituirgli i denari che mise fuori per il mio mantenimento a Milano agli studi, con gli interessi fino ad oggi... Dice che con Le Villi ho guadagnato quaranta mila lire. Adesso, per tutta risposta, gli mando il conto dei noli di Ricordi, e vedrà. Sono, invece, solo seimila lire le mie quote. Che differenza!... Non me lo sarei mai aspettato. Ho qui il farmacista che mi secca e bisognerà che paghi il conto, di venticinque lire... Sono nella più gran bolletta. Non so come andare avanti. I mensili di Ricordi seguitano, ma a debito. Non mi bastano e tutti i mesi accumulo pasticci. Poi verrà il pieno e che Dio mi liberi... Trovassi modo di guadagnare, verrei anche dove sei tu. C'è da fare? Pianterei tutto e partirei. Stanotte ho lavorato fino alle tre e dopo ho cenato con un mazzo di cipolle. Io sono pronto, prontissimo, se mi scrivi di venire. Però ci vogliono i quattrini per il viaggio, ti prevengo... ».

Essendo in questo stato d'animo e di finanze, una mattina è chiamato d'urgenza da Ricordi. Quella chiamata improvvisa lo sgomenta. Dice ad Elvira:

— Vedrai che adesso mi sospendono i mensili... Così almeno la rovina sarà completa.

— Non ti crucciare, Giacomo — gli risponde serenamente Elvira.



PUCCINI LAVORA ALLA "RONDINE"



PUCCINI, ADAMI E LA NIPOTE DEL MAESTRO NELLA
VILLA DI VIAREGGIO

— Se fosse, troveremo il modo di raggiungere Michele in America. Non mi par possibile che il signor Giulio ti abbandoni, dopo quello che ha scritto in tua difesa.

Ma Puccini si sente gelare di terrore non appena Ricordi comincia il suo discorso:

— L'ho mandato a chiamare per comunicarle che ieri abbiamo avuto un'assemblea piuttosto movimentata degli azionisti proprio per cagion sua. Quei signori si sono accaniti contro l'*Edgar* e contro di me che accusano di favoritismo inutile per via degli anticipi che le sono stati versati... No, non si allarmi... e mi lasci finire... Ad un certo punto m'è saltata la mosca al naso, che, come vede, è piuttosto lungo, ma dritto e ardito come le mie opinioni. E perciò ho dichiarato che se vogliono chiudere la porta a Giacomo Puccini, da quella porta esco anch'io con lui... No... adesso non si commuova... Io mi sono impegnato a rimborsare del mio quello che lei ha avuto ed avrà in seguito, qualora non si riuscisse a vincere. Bisogna dunque che lei ci si metta di punta, che cerchiamo un bel soggetto e un buon poeta, per poter dire con Cialdini, mio amato generale: Sempre avanti Savoia, e basta simboli! Qua la mano e siamo intesi...

7° MARCO PRAGA RACCONTA

È proprio dinanzi a questa piccola scrivania che ero seduto tanti anni fa di fronte a Marco Praga che mi raccontava la vera storia di *Manon Lescaut*. Lo studio del caro e grande commediografo era allora in via Monforte, nella sua cheta casa che dava sul giardino. E qui, sullo scrittoio, egli aveva lasciato per la mamma adorata la lettera, che ora è sotto vetro, di amore e di fede, poco prima di affrontare il giudizio del pubblico milanese con *La moglie ideale*. L'ambiente, esattamente ricostruito nel Museo Teatrale della Scala, cui è stato donato dagli eredi, palpita di lui, della sua solitudine, del suo lavoro. E mentre laggiù in teatro Manon e Des Grieux sono subissati di applausi dal pubblico entusiasta, amo chiudermi nella poesia del ricordo, risentire la eco della sua voce, rievocare quel viso segnato e duro di burbero che nascondeva ostinatamente tanta bontà e sì grande sentimento sotto la scorza ruvida.

Era stato infatti quasi con asprezza che, un giorno, incontrandomi, mi aveva investito:

— Ho letto nel volume che hai pubblicato su Giulio Ricordi la tua narrazione delle varie vicende del

libretto di *Manon*. Quel che dici non è esatto. Se, quando ti salta, vuoi venire a trovarmi, ti dirò io con precisione come si svolsero le cose.

— Domattina stessa sarò da te.

— Benissimo. Ti aspetto.

Mentre Manon e Des Grieux, in questa ennesima e mirabile edizione scaligera dell'opera pucciniana, son travolti dall'onda della loro passione disperata, mi è dolce rievocare quel colloquio nello studio che adesso è diventato una memoria sacra.

— Devi dunque sapere — cominciò quella mattina Marco Praga — che in una sera di primavera del 1890 mi trovavo come al solito al Savini a fare la partita con gli amici, quando vidi Puccini entrare e indirizzarsi a me. Disse che doveva parlarmi non appena avessi finito di giocare. Mi accorsi che era impaziente, smisi subito e insieme uscimmo in Galleria. Camminando su e giù, Giacomo immediatamente mi espone che si era deciso di chiedermi la collaborazione per un'idea che da tempo lo assillava. Sono torturato, mi disse, da un tema che non mi lascia pace. Voglio scrivere una *Manon Lescaut* e tu devi stendermi il libretto. Ti confesso — riprese Marco Praga — che fui molto sorpreso e non capivo perché Puccini si rivolgesse proprio a me che libretti non ne avevo mai scritto, e nemmeno capivo come mai egli fosse tanto attratto da un argomento che già

da sei anni era stato messo in musica e bene da Giulio Massenet. Ma le due riserve non lo turbarono affatto. In quanto a Massenet mi dichiarò che egli vedeva in tutt'altra maniera la vicenda creata dall'abate Prévost, e per ciò che riguardava gli scrupoli miei affermò che un autore drammatico della mia tempra — avevo allora rappresentato da poco *La moglie ideale* — non doveva esitare ad assumersi l'incarico. E tanto disse e con tanto calore di persuasione, che finii con accettare a un solo patto: che avrei studiato e composto la trama, ma non i versi, per quanto fossi il figlio di un Poeta. Puccini ne convenne, incaricandomi di scegliere io stesso un collaboratore di mia completa fiducia per versificare. — Benissimo — risposi. — Il Poeta l'ho proprio sottomano: è Domenico Oliva.

Infatti, Oliva che in quei giorni aveva pubblicato un volume di poesie molto lodate dalla critica, e che m'era fraternamente amico, faceva al caso nostro.

Prima di lasciarmi rientrare nel caffè a continuare la partita, Puccini mi raccomandò di rileggere in quella notte stessa il celebre romanzo, di non preoccuparmi affatto del libretto di Massenet, anzi di dimenticarlo del tutto per non cadere nello stesso taglio scenico. Manon vista da un francese non poteva essere sentita alla stessa maniera da un italiano. Voleva la sua protagonista ardente di passione. Frivola ed avida sì, ma travolta, anche lei,

perdutamente, nel torbido gorgo che trascina il suo bel cavaliere. Voleva che gli amanti palpitassero sempre in un'ansia comune di salvezza e redenzione.

In un secondo colloquio, la settimana dopo, esposi a voce al maestro la trama che avevo in testa. Ne fu contentissimo. Mi sollecitò a metterla dettagliatamente per iscritto. Lo feci. La rivedemmo insieme. Tutto a posto. La passai a Domenico Oliva che cominciò a comporre i versi, con tanto fervore che in pochi giorni il libretto venne finito. Eravamo in estate. La famiglia di Giulio Ricordi villeggiava come al solito a Cernobbio. E si stabilì di recarci tutti là a farne la lettura, dirò così, ufficiale. Il successo fu completo. Tra gli ascoltatori c'era anche Paolo Tosti che dichiarò di non aver mai sentito un libretto più bello, più completo, più efficace. E Giulio Ricordi, anche lui convintissimo, tornò con noi a Milano per stendere il contratto. Puccini, raggiante, col suo libretto in tasca, partì per un paesino vicino a Chiasso, dove aveva affittato tre stanzette, con tutta l'intenzione di lavorare in pace. Ma da allora la pace nostra tramontò per sempre. L'approvazione della trama mia, l'entusiasmo per i versi di Oliva, il pieno consenso di Giulio Ricordi, le parole ammirative di Paolo Tosti, dileguarono l'una dopo l'altra annientate dai successivi dubbi pucciniani. Quell'impianto e quella divisione dei quadri, meditandoci sopra tutto

solo, non gli piacevano più. Dichiarò che non sentiva il dramma, non riusciva ad essere preso da quella mia visione di Manon. Voleva situazioni più drammatiche e più travolgenti. Voleva un terzo atto di tutt'altro colore, che vagamente aveva in testa lui. Io m'impuntai. Egli si ostinò. Il signor Giulio, pur cercando di conciliare le cose, parteggiava per Puccini. Sicché alla fine, stanco di sedute e discussioni, dichiarai di ritirarmi in buon ordine lasciando Oliva arbitro della situazione, libero di fare e disfare secondo i desideri o i capricci del maestro. Così il mio terzo atto fu abolito e nacque al suo posto il quadro dell'Havre, con l'albata, l'arrivo di Des Grieux alla prigione di Manon, il vano tentativo della fuga, il risveglio del porto, l'appello delle detenute, l'imbarco.

Ma anche questa soluzione non risolse il libretto. Ad ogni momento il musicista esigeva trasformazioni, mutamenti diversi. Oliva sopportò fin che poté resistere. Poi si stancò anche lui, abbandonò l'impresa. L'editore, vedendo i due primi collaboratori allontanarsi, per salvare la disperata crisi, si rivolse a Giacosa che a sua volta gli propose di interpellare un giovine poeta librettista che si chiamava Luigi Illica. Costui, prima di accettare, volle che tanto io che Oliva firmassimo una dichiarazione di completa rinuncia alla collaborazione, rinuncia che

firmammo senza esitare. E da allora — concluse Marco Praga — delle successive vicende di Manon non volli più sentir parlare. Posso dirti soltanto che quando, a cose finite, Ricordi ci chiamò per legittimarne la paternità, nessuno di noi volle assumersela. O tutti i nomi, si disse, o nessuno. E fu deciso l'anonimo. Perciò il libretto di una fra le più acclamate opere italiane ha questa intestazione: «*Manon Lescaut, dramma lirico in quattro atti di Giacomo Puccini*». Scomparsi tutti; persino quell'abate Prévost, che, a dirla con Dumas, «quando scrisse questa istoria, può darsi in pochi giorni, non aveva certamente mai pensato di lasciare un capolavoro».

Illica, con baldanza giovanile, si buttò a capofitto nel mare tempestoso. Sapeva che Puccini non faceva che scrivere a Ricordi che Manon lo torturava. Ed aveva anche letta questa frase: «Possibile che non si possa più trovare un poeta che sappia fare qualcosa di buono?».

Voleva dimostrargli che quel poeta c'era ed era proprio lui. Ma presto s'accorse che il suo lavoro andava oltre la poesia. Il maestro aveva già musicato alcune scene che bisognava non toccare. E frugava qua e là fra i manoscritti dei suoi predecessori per cucire, legare, coordinare la vecchia con la nuova versione. Il primo ed il secondo atto furono messi a posto in pochi giorni. L'osso duro era il terzo.

Occorreva entrare nel cervello del maestro, seguirne l'embrionale visione, concretarla. Colloqui lunghi, laboriosi, ardenti, dubbi, incertezze, proposte e controproposte, stesure e capovolgimenti, consigli con Ricordi che cercava di tirare le fila verso un filo dritto e definitivo. E Puccini implacabile e inflessibile nell'imporre — fino da allora, giovanissimo — la propria volontà.

« Mi occorre il vecchio atto — scriveva Illica — per vedere se mi è possibile conservare qualche scena».

E fra tanto groviglio di ricerche e tentativi, per non perder tempo, il maestro musicava l'epilogo. Ora Ricordi non tremava più. «Se Manon, musicalmente, muore, — diceva ad Illica — l'opera dovrà vivere. Non allarmiamoci dunque e cerchiamo di finir presto il terzo atto».

E una bella mattina, finalmente, ecco arriva una lettera del poeta:

«Il terz'atto è finito e lo sto ricopiando. Vi ho tolta quella prima scena fra Lescaut e l'arciere e vi ho sostituito una rapidissima scenettina fra Des Grieux e Lescaut, che mette a parte il pubblico degli avvenimenti. Il duetto alla finestra del carcere l'ho spezzato con una voce che canta una canzonetta dell'epoca... È il lampionaio che va a spegnere il fanale. Il duetto riprende. Des Grieux convince Manon che la libertà è sicura. Ma un colpo di fucile rimbomba. È l'allarme. Lescaut accorre imprecando: la partita è perduta.

Manon dovrà imbarcarsi per le lontane Americhe. Il piazzale è invaso dal popolo. Comincia l'appello delle cortigiane. All'ultimo momento, dopo il tentativo estremo di Des Grieux, prorompe la sua disperata invocazione al capitano. È il finale».

La partenza del tristo naviglio segnava dunque la gioiosa e trionfante entrata in porto della pericolante barca di Manon. Tra i cui poeti s'era persino insinuato Giulio Ricordi stesso. Perché quelle parole di risposta del capitano all'amante piangente: «*Ah! popolar le Americhe, giovinotto destate... Ebben... ebbenn... sia pur. Via, mozzo, v'affrettate*», sono proprio sue.

«Le ultime parole di Manon implorano dal cielo l'oblio delle sue colpe. Manon muore e l'opera è finita. Ma non finisce l'ovazione del pubblico. L'entusiasmo sale a un livello altissimo. Si grida, si urla, si vuole Puccini».

Così chiudeva la sua critica *La Gazzetta Piemontese* dopo la prima rappresentazione la sera del primo febbraio 1893 al Regio di Torino.

— È questa l'unica opera mia che non m'abbia mai dato dispiaceri — soleva dire il Maestro rievocandone il varo. Dimenticava che i dispiaceri erano stati tutti per i poeti, vittime della sua incontentabilità. Ma da quel groviglio di collaboratori e di vicende doveva scaturire poco più tardi un grande binomio che ha dato all'arte musicale italiana i mirabili libretti della

Bohème, di *Tosca* e *Butterfly*, le tre opere pucciniane più rappresentate nel mondo.

Qualche anno dopo, Luigi Illica poteva scrivere a Ricordi queste righe: «L'intervento di Giacosa nella famosa quistione fra me, Praga e Oliva per *Manon*, diede origine ad una collaborazione che soltanto la morte potè troncare».

8° PRELUDIO DI “MANON LESCAUT”

Questa bellissima edizione di *Manon Lescaut* rilegata in marocchino rosso e oro, che sto sfogliando, fu offerta a Giacomo Puccini dall'avvocato Carlo Pasi nel 1890, come risulta dalla data apposta alla breve dedica: «A Giacomo perché possa ispirarsi».

È un'edizione rara, decorata di pochi rami squisiti. Fu stampata a Parigi dai fratelli Glady nel '75 e il romanzo è preceduto da una lettera di Alessandro Dumas, figlio, che comincia così: «*Signori, voi credete che possa essere interessante per il pubblico conoscere l'opinione dell'autore della Signora delle camellie su «Manon Lescaut» e mi chiedete di aggiungere una prefazione a una nuova e magnifica edizione che state preparando del romanzo dell'abate Prévost. Io accetto con piacere l'onore che mi fate: On a toujours quelque chose à dire sur Manon Lescaut*».

Chissà che non sia stata questa affermazione a far crollare in Puccini anche l'ultimo scrupolo e a deciderlo ad accingersi a musicare il soggetto che già, in Francia, aveva musicato e con grande successo Massenet. Su *Manon* c'è sempre qualche cosa da dire. L'importante era di parlare diversamente, con

sentimento opposto, penetrando nell'anima e non sfiorandone la superficie, esaltandone la fatalità travolgente, facendo proprie anche queste parole di Dumas: «Chi non ti ama come Des Grieux fino al delitto e fino al disonore, non può dire di amarti».

Non era certo questa una passione travolgente sentita alla francese. Era un amore profondo e disperato all'italiana.

Ecco dunque la linea da seguire per staccarsi del tutto da quell'altra Manon, qualora Giulio Ricordi avesse approvato la scelta del tema della nuova opera che affermasse Puccini. Non era forse l'editore che gli aveva detto:

— Cerchiamo un bel soggetto e un buon poeta?...

Ora il soggetto c'era, ma il buon poeta che sapesse intuire e penetrare i desiderii del maestro già fatto scaltro dalla amara esperienza dell'*Edgar* e quindi risoluto a non farsi più ingannare dai simboli, non spuntava all'orizzonte.

Il primo esperimento era andato a vuoto. Ruggero Leoncavallo che in quell'epoca, per sbarcare il lunario, oltre che fare il musicista si adattava a imbastire libretti, col tramite di Giulio Ricordi s'era messo in contatto con Puccini per cavare dal romanzo di Manon la trama dell'opera. Ma la collaborazione ben presto si arenò. Fu allora che Giacomo si rivolse a Marco Praga il quale, a sua volta, si associò per i versi

Domenico Oliva. Costui, invece che seguire fedelmente la traccia ideata da Praga, preferì sbizzarrirsi per conto suo, come dimostra questa lettera mandata da Puccini all'editore:

«Ho creduto bene inviarle il manoscritto di Oliva acciocché lo legga e si faccia un'idea esatta dei difetti e delle contorsioni che racchiude. Ci sono delle buone cose, ma, per esempio, il quartetto è brutto. Non capisco perché l'Oliva abbia abbandonato la traccia che era così chiara. È buona la prima scena fra Geronte e Lescaut e così la seconda con Manon, salvo qualche accorciatura quando Lescaut va a prendere il vecchio nascosto. Ci sono quelli «a parte» che mi sembrano troppo lunghi. Poi veda il manoscritto dove troverà le mie osservazioni quando Lescaut parla con Des Grieux. La traccia è chiara: "eh! caro mio, ci sono tanti mezzi per far denaro quando s'è intelligenti: il gioco, le belle donnine più o meno giovani...". Invece, come si vedrà dal libretto, tutto ciò è incerto, contorto, lungo. Poi veda le osservazioni. Non mi piace — perché Renato fa una parte odiosa — quella scomparsa, per preparare i rinfreschi, di Lescaut e Renato. Come Renato arriva al punto di lasciare Manon a disposizione del vecchio!... Si ricorda quanto si è dovuto lottare col Leoncavallo per evitare ciò? E veniamo, dopo molti altri difetti, al quartetto. Com'era grazioso, logico, interessante quello della traccia! Quella entrata di Geronte; poi, quella descrizione della guerra in Polonia di Lescaut

per distrarre Des Grieux. Quello scoppietto fra Geronte e Manon... Poi era meglio che si sedessero a tavola come s'era deciso. Dov'è andato a finire quel piccolo brindisi fatto così bene a proposito?... Insomma tutta quella scena in luogo del quartettino a tavola, che era rapida e succosa, è sostituita da un'altra versione eternamente lunga e retoricamente loquace, a danno della chiarezza e rapidità dello svolgersi della commedia. Va bene, dopo, la partenza di Geronte, cioè l'ultima scena. Insomma io non sono contento affatto affatto e credo che lei sarà del mio parere. L'essersi scostato dalla traccia, in qualche punto è stato di miglioramento, ma in molti altri di peggioramento.

«Io all'Oliva scriverò che il manoscritto con alcune osservazioni è presso di lei. Ella a voce, la prego, la scongiuro, esponga il contenuto di questa mia e tutto ciò che crederà logico anche da parte sua. Mi raccomando a lei che è l'unica persona di fiducia e a cui possa confidare tutto ciò che passa per la mia testa, a lei che con tante prove mi ha dimostrato quanta benevolenza e immeritata fiducia nutra, per me».

Era un parlare chiaro, da uomo che voleva quel che voleva per andare sul sicuro prima di mettersi a musicare il libretto. Ma il risultato portò a lunghe discussioni, a nuove impuntature del maestro da un lato, dei due librettisti dall'altro.

In definitiva, tutti i punti incriminati dalla lettera sparirono. Nessuno ha mai sentito poi parlare della

scena dei rinfreschi, o della guerra in Polonia di Lescaut, o del quartetto a tavola con relativo brindisi. Ma, allora, le battaglie e i contrasti si inasprirono talmente che, per primo il Praga, per secondo l'Oliva, convinti che lavorare con Puccini era rinunciare alla pace, declinarono l'incarico che successivamente assunse Luigi Illica.

Giacomo, imperturbabile e irremovibile, scriveva alla sorella Dide:

«Sono intorno a Manon Lescaut, ma mi fa disperare il libretto che ho dovuto far rifare. Anche adesso non si trova più un poeta che ti faccia, qualcosa di buono».

E subito aggiungeva: *«Vedeste Mascagni che successo! Era qui ieri, anzi fu a pranzo da me».*

Era il giugno del '90. La sera del 17 del mese precedente, inatteso, incredibile, sbalorditivo il successo di *Cavalleria rusticana* al Costanzi aveva di colpo innalzato ai sette cieli il nome di Mascagni.

Ma Pietro, durante quel fraterno simposio col compagno di studi, ostentava di non essersi per nulla montato la fantasia. Era semplice, cordiale, affettuosamente espansivo. Livorno e Lucca dovevano camminare a braccetto, e loro due, toscanissimi, diventare i successori di Verdi.

— Sì — diceva all'amico in pieni guai con i suoi librettisti il giovanissimo trionfatore. — Sì, mi sono incontrato a Roma con la signora Fortuna, che a

Cerignola, mentre dirigevo la banda, non riuscivo a vedere. È stata gentilissima. E sai quel che mi ha detto?

— No... Che cosa?

— Che desidera di conoscerti prestissimo. M'ha detto che ti aspetta con l'infida Manon e che l'ora della gloria, Dio benino, suonerà anche per te.

I due ragazzi l'avevano sognata insieme quell'ora sospirata, sui duri banchi del Conservatorio, o mangiando pochetto, l'uno accanto all'altro in un angolo nascosto della fiaschetteria toscana dell'«Aida»... dove una sera subito dopo *Le Villi*, Giacomo aveva sbalordito gli avventori squattrinati pagando l'arretrato dei pasti con quel primo bigliettone da mille avuto da Ricordi. Oppure passeggiando a notte alta per la deserta Galleria, ubriachi di progetti proiettati nel futuro.

Adesso finalmente e sempre insieme, sbucavano dall'oscurità ricchissimi di genio e di certezza.

Aver pronto il libretto definitivo, trovare a buon mercato un posticino in campagna e là chiudersi in pace a lavorare, senza nessun contatto se non quello con un pianoforte, era l'ardente desiderio di Puccini che sentiva in sé più che mai la impazienza di vincere, dopo quell'ultimo incontro con Mascagni vittorioso.

« Ai primi di luglio vado in campagna in Svizzera — scriveva alla sorella Dide. — Ti scriverò l'indirizzo perché ancora non so dove andrò, avendo due o tre case in vista, e non mi sono ancora deciso».

Quel due o tre case in vista nella libera Elvezia, sapeva un poco di spacconeria, o per lo meno aveva un che di imponente. Ma, nella stessa lettera, tutto questo crollava alla distanza di pochissime righe: *«Cerù che fa? Gli scrissi circa l'affare della restituzione mantenimento mio quell'anno a Milano e interessi. Gli dissi che per ora mi era impossibile. Colla bella fortuna che ho è assai se tiro avanti. Informati, ma alla larga, per sapere cosa dice».*

La scelta fra le case consisteva nel loro prezzo d'affitto. E perciò il viaggio si ridusse a varcare il confine di Chiasso e salire qualche chilometro più su nel paesino di Vacallo. E la casa fissata consisteva in tre camere l'una sopra l'altra: a terreno la cucina, al primo piano la stanza matrimoniale e al secondo la cameretta dei due piccoli, Fosca e Antonio, con una branda in parte per la donna di servizio e custode dei bimbi. La stanza da letto serviva anche da studio, dato che là era stato collocato un pianoforte noleggiato a Chiasso.

— Mio Dio, non è gran che — disse Giacomo facendo alla signora Elvira la presentazione della

villa. — Ma almeno qui ci potrò lavorare in santa pace.

— E senza amici e seccatori che vengano a disturbarti.

Ma una grande sorpresa aspettava i villeggianti all'indomani della sera dell'arrivo: aprendo le finestre all'aria pura del mattino essi videro appeso alla finestra della casa di fronte un grandissimo pagliaccio variopinto.

— O che vuol dire?

— Un pagliaccio?... Perché?

La spiegazione la portò la servetta ch'era corsa a informarsi. La finestra di fronte apparteneva a un tale ch'era arrivato da Milano la settimana precedente e che si chiamava col nome di due bestie messe insieme: Leon-Cavallo.

Il primo librettista di *Manon* aveva infine scelto la sua vera strada. S'era ideato e composto un libretto per conto suo, *I pagliacci*, e aveva cominciato a musicarlo. Saputo che Puccini veniva a lavorare là, dirimpetto a lui, per dirgli il titolo dell'opera e dargli scherzosamente il benvenuto, era ricorso a quel simbolico sistema.

— Adesso gli rispondo ! — esclamò Puccini, che già era a conoscenza dei progetti del collega.

E infatti, stese a terra un grande asciugamano, vi dipinse nel centro, col nerofumo, una manona

enorme, e a sua volta lo appese con due chiodi al davanzale: più Manon di così...

Ma al successivo incontro i due compositori si promisero reciprocamente che per evitare l'incrociarsi del suono dei due pianoforti dall'una casa all'altra, Ruggero avrebbe lavorato di mattina e Giacomo, com'era sua consuetudine, di notte.

Non restava che uno scrupolo: come avrebbe potuto in tale caso dormire la signora Elvira?

— Non ti preoccupare — rispose alla galante obiezione Puccini. — Elvira è abituata. Le piace riposare sulle mie melodie.

E tale fu il preludio della *Manon Lescaut*.

9° VENT'ANNI DOPO

In parte a Vacallo, in parte a Pizzamiglio, altro paesino svizzero a due passi da Chiasso, poi a Lucca e a Milano, il lavoro musicale di Manon procedeva con foga appassionata. Primo e secondo atto erano pronti. E il quarto si poteva considerare già bell'è musicato prima del primo e del secondo.

Conviene ricordare che Puccini aveva ultimata in una notte una composizione intitolata Crisantemi per la morte di Amedeo di Savoia. Ebbene, quella musica fu trasportata si può dire tale e quale nel doloroso epilogo di Manon.

Ormai dunque per finire l'opera restava il terzo atto, l'atto che, contro l'opinione avversa di Marco Praga, Giacomo voleva ad ogni costo. L'episodio dell'imbarco, con Manon arrestata e deportata, con Des Grieux che invoca il capitano perché lo accolga mozzo, il maestro se l'era costruito nella sua mente pittoresco e vivo. E la idea maturata diventava ossessione quando contemplava quel potente rame di Leopoldo Flameng che illustrava il volume regalatogli dall'avvocato Nasi: la morte di Manon

illuminata dalla disperazione torbida d'un cielo tropicale.

Ma per arrivare all'epilogo, come sarebbe stato interessante il quadro all'Havre, il tentativo ultimo di sottrarre l'amante imprigionata, la trama scoperta e sventata e finalmente il lento e implacabile appello delle cortigiane presso il vascello là pronto per salpare!

Fu Luigi Illica che approvò e fece sua l'idea teatralissima ed ora Giacomo si trovava alle prese proprio con quell'atto che non prevedeva gli dovesse costar tanta fatica.

Quella notte d'inverno del '92 egli aveva lavorato fino ad ora tardissima nella casa milanese di via Solferino, senza riuscire a trovare un tema musicale che commentasse con cupa tragicità la chiamata delle varie Manon destinate «a popolar le Americhe». Scontento e sfiduciato, aveva chiuso imprecando il pianoforte e all'alba era andato a dormire. Sonno torbido, agitato, e nel sogno le vele del barcone che non riuscivano a gonfiarsi nel vento e s'afflosciavano come la sua ispirazione. Allora le sciagurate pronte alla partenza, tutte insieme soffiavano a perdifiato che parevano Eolo, e invece delle vele s'agitavano le onde che accavallandosi in tempesta sommergevano ogni cosa. E in quella catastrofe una voce forsennata si

levava sulle grida, la voce di Des Grieux che urlava al capitano: «Guardate com'io piango ed imploro... ».

Quell'urlo lo svegliò di soprassalto. Si vestì in fretta, scese in strada, infilò la via Brera, e per togliersi di dosso l'incubo di quel sogno e mettersi a contatto con la realtà, salì i molti gradini che nel palazzo di Brera conducevano alla soffitta dov'era appollaiato lo studio del pittore Mentessi.

A quei tempi i pittori, che non erano ancora surrealisti, decoravano l'ambiente con tutte le più strambe e suggestive complicazioni del bric-a-brac, che parevano i residui della liquidazione d'un rigattiere. E vi trovavi quasi sempre un teschio ed un armonium. Quando Puccini entrò, il Mentessi era proprio seduto tutto assorto dinanzi all'armonium e cercava di tradurre in suono certe note grandissime tracciate a carbonella sopra un foglio qualunque.

— Che fai? — gli chiese Giacomo. — Componi?

— Stanimi a sentire... C'è in buon punto — gli rispose il pittore. — Ieri, nel manicomio di Mombello dove mi reco spesso a fare degli studi, ho visto tra le mani di un pazzo questo foglio e l'ho portato via per decifrarlo... Ma ci capisco poco.

— Lascia che veda io.

E in così dire, Giacomo prese il posto di Mentessi e suonò quelle note, ch'erano lugubri e insistenti come colpi di destino. Non disse niente, ma ne fu colpito. Si

ricopiò quella specie di tema, nato chissà come da un cervello sconvolto, se lo mise in tasca e abbandonò lo studio.

Quando, molti anni dopo, Puccini stesso raccontava l'episodio, concludeva:

— E fu così che lo spunto dell'appello delle cortigiane mi fu dato dal pazzo di Mombello.

Al primo di febbraio del 1893, Manon Lescaut ebbe la sua prima rappresentazione al Regio di Torino.

Protagonisti erano la Cesira Ferrani e il tenore Cremonini. Dirigeva il Maestro Pomè.

«Esco ora dal Regio affollatissimo, elegante, caldo di entusiasmo, echeggiante degli applausi alla Manon Lescaut che vi ottenne un successo trionfale» — scrisse Giovanni Pozza all'indomani sul «Corriere della Sera». — Benché molta fosse l'aspettazione, l'opera sorprese per il suo grande valore artistico, la sua potente concezione musicale, la sua teatralità. Sulle prime il pubblico era stato attento, ma diffidente. Però la diffidenza venne subito disarmata dal valore dell'opera. L'amore sì umano e insieme sì romantico del cavaliere Des Grieux per la soave e ingenuamente depravata Manon, ha innalzato l'ingegno del Puccini alle fonti della più fresca e più artistica ispirazione. La Manon Lescaut è infatti un'opera di passione e di melodia in cui ridono le grazie incipriate del settecento e palpita il dramma eternamente

umano dell'amore e della morte. Dall'Edgar a questa Manon, il Puccini ha saltato un abisso. L'Edgar si può dire sia stata una preparazione necessaria tutta ridondante, tutta lampi e accenni. La Manon è l'opera dell'ingegno conscio di sé, padrone dell'arte, creatore e perfezionatore.

«Se c'è tra i nostri giovani musicisti chi abbia compreso il motto famoso «orniamo all'antico», questo è il Puccini. La Manon si può dire un'opera di carattere classico. La musica vi ha infatti gli svolgimenti e lo stile dei grandi sinfonisti, senza rinunciare per questo all'espressione voluta dal dramma. E senza rinunciare a quella che si suol dire italianità della melodia. Il Puccini è veramente un genio italiano».

E tutta la critica torinese era concorde con lui. Sulla *Gazzetta Piemontese* il difficile Giuseppe Depanis riaffermava:

«Il successo di Manon fu splendido, in alcuni punti entusiastico, alla fine del terzo e quarto atto trionfale; un successo schietto senza preparazioni artificiose e senza montature preventive, un successo determinato dalla spontaneità dell'applauso, non dal numero delle chiamate».

E il Berta, nella *Gazzetta del Popolo*:

«Chi scrive confessa che raramente si è trovato in un così grave imbarazzo per dar forma e ordine alle numerose note affrettate che si affollavano sui margini d'ogni pagina del libretto a misura che il dramma si svolgeva, di mano in mano che le impressioni si succedevano. Il primo pensiero

più spontaneo e naturale è quello di dire tutto d'un fiato in poche parole la impressione eccellente, grande, indimenticabile, provata all'audizione. Il Puccini si è in questa Manon rivelato per quello che è: uno dei più forti se non il più forte addirittura degli operisti giovani italiani. Ciò che nelle opere precedenti del Puccini era allo stato di promessa, in Manon diventa affermazione, realtà. Il contrappuntista ingegnoso e dotto, l'istrumentatore colto e di gusto squisito, si fondono in questa Manon col melodista fecondo che nel suo cuore trova inesauribili tesori di melodie eromponenti con una purezza e una schiettezza sinceramente italiane, e di cui egli stesso sacrifica lo sviluppo perché la sua vena è esuberante e a un'idea ne succedono cento».

Otto giorni dopo, mentre le repliche affollavano il Regio con crescente entusiasmo, all'albergo Europa, il sindaco di Torino, senatore Sambuy, così brindava alla fine d'un grande banchetto in onore del trionfatore:

«O maestro, qui vedete raccolti ed esultanti intorno a voi, ammiratori, amici, interpreti... ..Vedo la signorina Cesira Ferrani insuperabile Manon e il tenore Cremonini, Des Grieux tutto ardente di passione, e il Maestro Pomè, anima dello spettacolo che onorò il nostro Regio, che vi guardano commossi... ..Ebbene: anch'io mi sento in questo momento commosso come loro... come tutti coloro che sono stati travolti dalla vostra divina melodia. Manon

è infatti l'opera che ha innalzato, dopo Le Villi e l'Edgar, il vostro fulgido ingegno alle più alte vette dell'ispirazione. La vostra grande gloria comincia stasera».

Quella chiusa fece talmente effetto su Puccini che l'indomani mattina, presa in disparte la signora Elvira, le disse:

Dato che la mia gloria è cominciata, io quasi mi decido e scrivo a Blanc.

— Per domandargli che?

— Ora vedrai.

Blanc era il cassiere della Casa Ricordi e la lettera di Giacomo cominciava così:

«Caro Blanc, t'avverto che ho preso un bicicletto. Ma pagabile a rate mensili. Verrà da te l'amministratore della ditta Schleger, Foro Bonaparte 36 e tu gli pagherai per conto mio lire 70 come prima rata e gli altri mesi lire 50. Saluti al signor Giulio».

Ma da quel «bicicletto» a cinquanta lire mensili, certo Giacomo non poteva prevedere che sarebbero scaturite velocissime automobili e canotti a motore fendenti come frecce il laghetto ed il mare, e persino più tardi un bianchissimo *yacht* di cui era principe e capitano e che recava impresso sulla chiglia il bel nome di *Cio-cio-san*. Occorsero è vero degli anni, ma fu proprio *Manon* che segnò il punto di partenza verso la gloria e la ricchezza. Anche per questo

Puccini amò molto quell'opera che, unica nella sua produzione, ebbe il trionfale consenso della critica, sebbene non abbia camminato per il mondo come e quanto le successive sorelle. *Bohème*, *Tosca* e *Butterfly*.

Le nocque, principalmente all'estero, la concorrenza dell'altra di Massenet. E in Francia non entrò nel repertorio dell'Opéra-Comique dove invece le altre tre furono sempre rappresentate in ogni settimana. E fu ancora *Manon* che gli diede la grande gioia, nell'ultimo anno di sua vita, d'una memorabile consacrazione scaligera, diretta da Arturo Toscanini.

Quella sera ero vicino a lui in un angolo buio e nascosto del palco reale quando si iniziò il terzo atto. Toscanini diede ala al preludio con sì intensa e commossa poesia che a poco a poco il creatore fu trascinato nell'atmosfera della sua stessa musica con tale emozione che alla fine quando scrosciò infrenabile l'applauso, il suo viso era inondato di lagrime e serrandomi il braccio con mano che tremava, con la voce velata mormorò: — Mai sentirò, mai più, la mia musica interpretata così...

E mi parve che gli affiorassero nell'anima tanti anni passati di lavoro e amarezze, compensati da quell'istante di gloria.

Nell'imminenza di quell'unica celebrazione ch'egli ebbe vivente, m'aveva scritto da Vienna, dove pure all'Opera di Stato si allestiva *Manon*, queste righe:

«Mi vorreste fare un gran favore?... Nell'aria di Manon del quarto atto — che di solito si taglia e che invece Toscanini per le prossime recite alla Scala vuol rimettere — essa ripete sempre tre o quattro parole: "sola, sperduta, abbandonata, io, la deserta donna..?". Bisognerebbe mettere al posto di queste ripetizioni altre sentite parole. Sarà forse un solo verso. In cinque minuti me lo fate. Mi ricordo che ai suoi tempi, ormai lontani, quelle ripetizioni mi davano una noia tremenda. Accontentatemi, pensando che il libretto di Manon è di tutti e di nessuno... ».

10° LA BRIGATA DELLA "BOHÈME

Oh, bravo sor Eugenio, già che la incontro, la mi dica un po': ma è vero che la casa del Venanzio l'ha affittata il Puccini che ha intenzione di stabilirsi qui?

— Verissimo.

La domanda era rivolta dal giovine pittore Ferruccio Pagni, un allievo del Fattori, al conte Eugenio Ottolini, nobile lucchese, amico degli artisti, che spesso si recava a villeggiare sulle sponde del laghetto di Massaciuccoli dove s'erano accampati in perfetta bolletta alcuni macchiaioli di Toscana.

— Be', ne sono felice — continuò il Pagni — sia perché Torre del Lago, non lo dico per vantarmi, son io che l'ho scoperta, sia perché un già illustre musicista accrescerà, così, importanza al loco e alla masnada dei geni incompresi come me... E, la mi dica, quando arriverà?

— Molto probabilmente la settimana prossima. Giorni fa, incontratolo a Lucca, mi chiese se sapevo indicargli un angolo pittoresco e tranquillo per lavorare. Mi confessò che è stufo di Milano e dei dintorni svizzeri. Anela a respirare nel suo ambiente

fresca e pura aria natia. Par che abbia intenzione di scrivere un'opera che si chiama la *Bohème*.

— Più bohème della nostra credo che sia difficile trovarla. Qui può dipingere in musica, dal vero, tutto intero il romanzo di Murger.

— Ma pare sopra tutto che voglia andare a caccia.

— E non è forse questo il regno di Nembrotte?

— Appunto. Glielo dissi. Lo sapeva. E anche per questo si è deciso.

— Il buon Dio ha raccolto alle falde del monte di Quiesa tutte le folaghe, le morette, le arzavole, le strolaghe, le gallinelle e le pappardelle del creato, senza contare i fischioni, i germani, i moriglioni, i rossinotti, i trabocchi, i codoni, i beccaccini e via dicendo, che aspettano, innocenti, qualche Erode che ne faccia la strage a volontà. Lo informi dunque che il pittore Pagni gli preparerà memorabili accoglienze.

Il lago di Massaciuccoli si adagia grigio-azzurro tra il confine della provincia di Pisa e le colline della Lucchesia ai piedi dell'imponente massa delle Alpi Apuane. A nord è limitato dal padule, groviglio d'alte erbe e di canneti, sino verso la strada per Viareggio; ad occidente, traverso la pineta arciducale, dista un paio di chilometri dal Tirreno. Torre del Lago, allora, si componeva di un gruppetto di case intorno alla chiesa e di alcune capanne di pescatori, col tetto di falasco. Non raggiungeva i centocinquanta abitanti e

prendeva il suo nome appunto dal lago nel quale si specchiavano le sue ultime abitazioni basse, a un solo piano, e dalle fondamenta di un'antica torre romanica sulle quali Venanzio, la guardia forestale, aveva fabbricata la casetta affittata da Puccini.

« Paesaggio di sogno — lo descrisse lo stesso Pagni — per gli amanti e per gli artisti, dove tutto appare morbido e tenue allo sguardo, dove, quando le luci si combinano in certi modi e le colorazioni assumono alcuni aspetti, sembra di vivere in un paese d'Oriente. E a sera, se la luna con la sua tonda faccia sorga e si stacchi dalle nitide creste delle colline tutte nere nella controluce, e l'atmosfera s'ammanti di un sottile velo di brume, giureresti di essere in Giappone». Ed è vero. Quella impressione giapponese l'ho specialmente avuta scendendo alla Piaggetta sull'altra sponda del lago dirimpetto alla villa di Puccini, dov'è la proprietà dei marchesi Ginori. Le antiche mura della casa patrizia affondano nell'acqua su pilastri ed arcate e la costruzione prettamente toscana è circondata da una vegetazione costantemente lussureggiante di palmizi d'alto fusto, di salici, di lecci, d'eucalipti, di mille piante esotiche e lacustri, di candidi o rosati nenufari che aprono i grassi petali negli stagni che si sono liberati dalle canne e dal falasco. Perciò vedevo sempre aggirarsi in quel-

l'angolo incantato, vicina al suo creatore, la piccola ombra di madama Butterfly.

Fu in un pomeriggio di giugno che la famiglia Puccini al completo scese alla stazioncina di Torre del Lago con molte armi e pochissimo bagaglio. Il Pagni, che ne era stato precedentemente informato dal sor Eugenio, mantenne la parola: l'intero paese era stato mobilitato. All'ingresso della casa di Venanzio s'era innalzato un immenso arco trionfale di verzura. Uno sciame di bimbi avevano l'incarico di offrire alla signora Elvira gran mazzi di nenufari o *caffari* come si chiaman là. E tutti questi inattesi omaggi, quelle grida di evviva e benvenuto, commossero il Maestro, che si sentiva a posto, in terra sua. Poi, alla sera, tutto si concluse in una grande bevuta di ringraziamento offerta da Giacomo ai suoi sudditi acclamanti, nell'osteria di Giovanni, ch'era dietro la casa di Venanzio. La presa di possesso non poteva iniziarsi più propizia. Fino da quella sera Torre del Lago e Puccini si fusero in glorioso binomio, anche se nessuno, allora, poteva prevedere che, in un giorno lontano, il paese si sarebbe chiamato così: Torre del Lago - Puccini.

Ma mentre nasceva la *Bohème*, il Quartiere Latino della vecchia Parigi si era trapiantato là, sulle sponde grigio-azzurre.

Di chi fosse composta la gaia brigata ci racconta Ferruccio Pagni in un volumetto di ricordi pucciniani, scritto in collaborazione con Guido Marotti. Ecco la descrizione e la presentazione dei personaggi: Puccini Giacomo, protagonista, lucchese, cacciatore tremendo, sognatore, realizzatore di milioni di trionfi, o di trionfi che rendono milioni. Tommasi Angiolino, livornese, pittore paesista, onesto nell'arte come nella vita, anche se, nell'uno e l'altro campo, giocasse d'azzardo. Tommasi Ludovico, fratello del primo, pittore come lui. Fanelli Francesco detto Cecco, senese, macchiaiolo impressionista. Pagni Ferruccio, livornesissimo, arcismoccolatore immaginifico, soprannominato «denti di ghisa», per il suo schietto appetito senza fondo. Gambogi Raffaello, pittore, coniugato con la Filandia, come si chiamava la moglie, pittrice paesista assai meglio di lui. Razzi Giuseppe, gran barba mosaica, cognato di Puccini. Papisogli Giovanni, livornese, cacciatore a moto perpetuo. Mazzini Gioacchino, forlivese, quattrinaio, giocatore e cacciatore. Bettolacci Antonio, livornese, amministratore di Casa Ginori e come tale residente alla Piaggetta. Ottolini Eugenio, conte di Lucca, narratore pedante, cacciatore, giocatore di fondo, cuoco scientifico.

Questi erano i principali componenti del «Club della Bohème» che aveva preso per sede la capanna di

Giovanni detto «gambe di merlo». Era una costruzione rustica e primitiva, col tetto di falasco, ma spaziosa, vicina al lago, di fronte alla casa di Venanzio. Una grande porta s'apriva sulla facciata fra due finestroni senza vetri. L'arredamento interno consisteva in poche sedie impagliate, qualche panca, due o tre sgabelli e cinque tavoli di legno rozzo. Nel fondo era il bancone per la mescita e dietro tre scaffali di fiaschi e bottiglie. Dal soffitto pendevano sul banco grosse file di prosciutti e salami e l'illuminazione era affidata a una lampada a petrolio, appesa al centro.

Là si raccoglieva ogni sera la brigata composta in prevalenza di pittori-Marcelli. Il poeta Rodolfo era Giacomo stesso, mentre Giuseppe Razzi, con la prolissa barba, poteva anche simboleggiare la filosofia di Colline, e la parte di Schaunard, salvatore di situazioni, la sapeva rappresentare il conte Eugenio Ottolini, quando pagava i conti a suon di cinque lire che pareva cantassero sul banco: «La Banca di Francia per noi si sbilancia... ».

Ma dove mai si erano nascoste Mimi e Musetta? Esse forse non osavano farsi vedere per la paura della signora Elvira.

Il *credo* di quella bizzarra associazione era stato ben fissato in uno statuto che diceva così:

Art. 1. - I soci del club «La Bohème», fedeli interpreti dello spirito onde il club è stato fondato, giurano di bere bene e mangiar meglio.

Art. 2. - Ammusoniti, pedanti, stomachi deboli, poveri di spirito, schizzinosi e altri disgraziati del genere, non sono ammessi o vengono cacciati a furore di soci.

Art. 3. - Il Presidente funge da conciliatore, ma s'incarica d'ostacolare il cassiere nella riscossione delle quote sociali.

Art. 4. - Il cassiere ha facoltà di fuggire con la cassa.

Art. 5. - L'illuminazione del locale è fatta con lampada a petrolio. Mancando il combustibile, servono i «moccoli» dei soci.

Art. 6. - Sono severamente proibiti tutti i giochi leciti.

Art. 7. - È vietato il silenzio.

Art. 8. - La saggezza non è ammessa neppure in via eccezionale.

Fu questa in verità la parte superficiale allegra e spensierata del periodo di Bohème: la bohème vissuta al vero, un po' per celia e un po' per riallacciarsi all'autentica scapigliata miseria delle origini. Ma l'altra parte, che riguarda le vicende della preparazione del libretto, fu ben più ardua e amara, e stava navigando nell'alto mare delle acque del Naviglio. Nocchiero della barca era Giulio Ricordi,

capitano Giacomo Puccini, marinai Illica e Giacosa. Ma prima di salire a bordo tutti e quattro insieme erano passate altre peripezie.

Nel periodo immediatamente successivo a *Manon Lescaut*, l'idea di ridurre a melodramma il pittoresco capolavoro di Enrico Murger era soltanto vaga, imprecisa, campata nell'aria dei progetti possibili. Altri due libretti si fondavano su basi più decise e concrete. Il primo di Giacosa, il secondo di Verga. L'autore di *Tristi amori* era stato sollecitato dal sor Giulio di cercare una trama per Puccini, ed aveva imbastito un soggetto d'ambiente russo che l'editore aveva subito spedito al suo maestro perché lo leggesse e giudicasse. Giacomo, che si trovava a Pizzameglio in quel di Chiasso, alle prese con *Manon*, lesse, meditò per qualche settimana e rispose così:

«Sono tormentato dal dubbio circa il libretto di Giacosa. Temo che il soggetto non sia adatto per me. Ho paura di non riuscire a musicarlo come si deve... Ah! se potesse trovar modo di dire a Giacosa, senza urtarlo, di sospendere il lavoro! Io andrei sette o otto giorni da lui e ci si intenderebbe sul da farsi, si cercherebbe e si troverebbe sicuramente qualche cosa di più poetico, di più simpatico e meno tetro e con un po' di maggiore elevatezza di concetto. Quella Russia mi spaventa e, a dir la verità, mi persuade poco. Sono sicuro che a lei dispiacerà molto ciò che scrivo... Ma se poi dovessi fare un lavoro che non sentissi

completamente? Farei il danno suo e mio. Con Giacosa il contratto potrebbe restare. Si potrebbe solo modificare la clausola della consegna a novembre e portarla a dicembre o a gennaio. Tanto, io da lavorare ne ho. Sono sicuro che con Giacosa si troverebbe quel che ci vuole e si andrebbe pienamente d'accordo con soddisfazione di tutti...».

Più tardi, dalla fitta boscaglia delle ricerche e delle possibilità sbucò una Lupa: quella di Giovanni Verga.

A Giacomo, collaborare con l'autore di Cavalleria, fare un tuffo in Sicilia, anche lui come Mascagni, non sarebbe spiaciuto. Tanto che un bel giorno decise di abboccarsi personalmente con il grande scrittore là, dove «gli aranci olezzano sui verdi margini...». Accoglienze fraterne, rapidissima intesa, impressione potente del dramma, insomma accordo completo e completissima intesa su tutti i particolari. Ritorno di Puccini per mare, via Livorno. C'era a bordo dello stesso piroscampo la marchesa Gravina, figliastra di Riccardo Wagner, essendo nata dal primo matrimonio di Cosima con Bülow. Essa volle conoscere il giovane e già celebre autore di *Manon* e sapere che progetti maturasse per la futura opera. Giacomo, con fervore entusiastico, le raccontò per esteso il soggetto della *Lupa*, chiedendo il suo giudizio.

- Il mio giudizio?... Posso dirvelo schietto?
- Naturalmente. È quello che desidero.

— Caro maestro mio... Un soggetto siciliano, crudamente realistico... Poi, non solo quello...

— Che altro, marchesa?

— Quella processione... la processione del Venerdì Santo... Mio Dio... processione, preti, croci... che spavento!... Guardatevi bene... Eccovi il mio consiglio.

Il piroscifo navigava, la Sicilia sfumava, la *Lupa* naufragava.

Quando apparve il porto di Livorno, il dramma siciliano era già condannato.

Lettera di Puccini a Giulio Ricordi :

«Per la Lupa è meglio attendere il giudizio che il pubblico darà sul dramma. In Sicilia non raccolsi niente di musicale. Solo fotografai tipi, cascinali, siepi di fichi d'India, tutte cose che le mostrerò a suo tempo... Intanto ho bisogno di una sua lettera che tranquillizzi e non condanni la mia incostanza che chiamerei veduta tarda. Ma meglio accorgersene tardi che mai... ».

Nell'aria già squillava alto l'appello dei boemi: «Al Quartier Latino ci attende Momus...».

11° DUE POETI ALLO SPIEDO

PROVENIENZA	NUMERO	FAMOLA	DATA DELLA PRESENTAZIONE		VIA D'ISTRADAMENTO	CONDIZIONI SPECIALI D'UFFICIO
MILANO			GIORNO E MORA	ORA E MINUTI		

matrioni
La morte o il sonno mio pria del Mattino
questa notte nessun dorme in Petruo

Hai mai provato a ber
caffè di notte?
vedrai, Hai svergio
GIACOMO PUCCINI
e puzi a
Turandotte.
per Adamo. 8. 3. 21.

DUE AUTOGRAFI DI PUCCINI



PUCCINI NEL 1919

Il caffè Momus, nel quartiere latino di Torre del Lago, era dunque la mescita del capannone di Giovanni dove la poesia romantica si incrociava coi moccoli toscani. Ma un altro incrocio era quello delle lettere vivamente polemiche tra il maestro e l'editore e fra costoro e i due poeti librettisti. Interessante incrocio, sempre vivo, vibrante, torturante, che aveva finito col rovinare la serena pace di Giuseppe Giacosa, trascinato, attraverso un'abile manovra di Giulio Ricordi, nella collaborazione del libretto, a cose già iniziate.

Da principio, infatti, tutto procedeva liscio, senza ombra di incagli. Giacomo, innamorato del racconto di Murger, ne aveva parlato con Illica che col suo solito divampante entusiasmo s'era buttato a tagliar quadri e scene, a scegliere episodi, a inventarne di nuovi, a riassumere insomma in quattro atti l'essenza del romanzo. Unico colpo di scena, assolutamente imprevisto, fu che una mattina, musicista e poeta, sbalorditi, lessero nel *Secolo* l'annuncio che Ruggero Leoncavallo si accingeva a musicare la *Bohème*.

Fulmine a del sereno cui bisognava immediatamente rispondere con un altro fulmine: la notizia, sul *Corriere della Sera* del mezzogiorno stesso, che Giacomo Puccini stava già componendo la *Bohème* su libretto di Luigi Illica.

Stabilita così la strana contemporaneità dell'idea, non restava che procedere imperterriti nel lavoro iniziato.

Nell'ambiente teatrale si diceva: due *Manon*, due *Bohème*. Bene. Chi ha più polvere sparerà più lontano... Puccini è un eccellente tiratore.

Ma in un secondo tempo l'accordo Illico-pucciniano, a furia di discussioni, cambiamenti, rovesciamenti di interi atti, corse sul serio il pericolo di naufragare in pieno. Il poeta esasperato delle oscillanti e pur ferme esigenze del Maestro si sfogava in violente proteste con l'editore, e costui ne informava il suo Giacomo invocando calma, pazienza, tolleranza, per non inasprire sempre più l'irritazione dell'Illica. Come parlare al muro. Imperterrito, Puccini rispondeva:

«L'irritazione di Illica mi sorprende e la trovo strana... Bastava che il lavoro fosse quale deve essere, e cioè logico, stringato, interessante ed equilibrato... Ma niente per ora di tutto questo... Io devo ad occhi chiusi accettare il Vangelo di Illica?... Ora, la *Bohème* la vedo, ma col Quartiere Latino come lo descrissi l'ultima volta che parlai con lui... Colla scena di Musetta che *trovai io*... E la morte la voglio come l'ho ideata io, perché allora sono sicuro di fare un lavoro originale e vitale. Illica si calmi e si lavorerà, ma

voglio anch'io, all'occorrenza, dir la mia e non farmi salir sulle spalle da nessuno».

Non c'eran, no, metafore in queste parole. Era un parlare chiaro, da uomo che sa quello che dice e che vuole, e non si lascia distogliere dalla sua strada a nessun costo.

D'altra parte il signor Giulio conosceva gli impeti di Illica, capace di stracciare di colpo il manoscritto, e cacciarsi il suo cappellaccio da moschettiere in testa, con tanti saluti a casa. Bisognava scongiurare il pericolo prima che scoppiasse un dramma inevitabile. E perciò una mattina decise di affrontare la situazione, chiamando il poeta nel suo studio:

— Caro il mio caro Illica — esordì Giulio Ricordi con quella irresistibile cortesia che soleva sfoderare quando voleva raggiungere il suo scopo e intascarsi l'avversario senza che costui neanche se ne accorgesse. — L'ho mandata a chiamare perché mi trovo in un grossissimo impiccio a proposito della *Bohème*...

Illica sobbalzò sulla sedia e divampante d'ira proruppe:

— Lei in impicci?... Io ci divento pazzo... Io non ne posso più... Lavorare con Puccini è un inferno, è una galera... Neanche Giobbe saprebbe tollerarne gli estri e i voltafaccia. Quel che oggi gli va, domani non torna. Non è possibile seguirlo nelle continue

acrobazie del suo cervello... Oggi spira libeccio, domani tramontana... Io non ne posso più... Non ci resisto.

— Lo so... lo so... Ha ragione... Si calmi, che adesso ne parliamo. So bene quanto quel benedettissimo uomo si sia fatto esigente e intollerante... Lei dice giustamente di non poterne più... Ma che cosa dovrei dire io che ogni giorno sono tempestato dalle sue lettere... Vuol vedere?... Guardi qui... Sono le ultime, tutte un lamento una protesta una critica. Senta, senta quello che mi scrive : *«Il secondo atto mi piace poco o nulla... Troppe cianfrusaglie, troppi episodi che non hanno niente a che fare col dramma e perciò mi danno noia...»*.

— Ma le noie le dà lui... È lui che annoia tutti !...

— Mi lasci continuare: ...*«bisognerebbe — scrive — trovare un quadro diverso e più efficace... bisognerebbe che Illica — o chi per esso — mi conducesse a fine e bene questo libretto...»*.

— Cosa intende dire con il «chi per esso»?

— Non saprei, ma è bene che la informi di tutto... Tanto, è inutile, con lei, far dei misteri... Le leggo le frasi principali e testuali: *«Voglio un canovaccio che mi faccia spaziare più liricamente...»*, *«la morte di Mimì dev'essere come l'ho ideata io...»*. E ancora, mi stia attento: *«Nel Quartiere Latino bisogna togliere quel saltimbanco...»*, *«bisogna purgare l'atto di certe bizzarrie come queste: "Il cavallo è il re degli animali..."*, *"I fiumi*

sono vini fatti d'acqua...”, tutte cose alle quali Illica tiene come ai propri figlioli... se ne avesse... ».

— Che sfacciato!

— Ora, — concluse il signor Giulio, mirando dritto al suo scopo — dove andremo a finire di questo passo?... In manicomio tutti, parola mia d'onore...

— Io ho i nervi rovinati...

— E lei vuole rovinarsi la salute per Puccini ?

— Ah, no.

— Quello che dico anch'io!... E perciò pensavo... badi, è una idea che mi balza in mente proprio in questo momento, pensavo se non le converrebbe di associarsi qualcuno che divida fatiche, pene, difficoltà e magari se le assuma in proprio e ce ne liberi...

— E chi mai?

— Penserei a Giacosa...

— A Giacosa?

— Lei forse non lo sa, ma a dirla in confidenza ho con lui un contratto per un libretto che non sarà mai fatto...

— Quello del dramma russo?

— Ecco, bravo... sì, quello... Se Giacosa accettasse la collaborazione, io mi rifonderei dei quattrini già sborsati, e lei si libererebbe da un cumulo di noie... Vuol che tentiamo?...

— E sia.

— Oggi stesso ne parlo e sentiremo se Giacosa accetta.

Fu con questo gioco e con questa necessaria menzogna che Giulio Ricordi piegò lo scontroso e difficile Illica all'unione stupenda. Ma sventagliando là a finto caso le lettere pucciniane, il diplomatico editore aveva tenuto ben celata al poeta la più importante, quella che svelava la chiave del complotto e chiudeva così:

«Mille saluti cordiali in attesa del Quartiere Latino riveduto, accorciato e corretto con l'intervento del Budda giacosiano».

Ai piedi di Luigi Filippo e di Giacomo Puccini, i due sovrani della *Bohème*, veniva da quel momento gettata la nuova vittima.

Anche la buddistica serenità di Giacosa in quel continuo e crescente turbinò di fare e disfare, subiva delle scosse tremende. Egli non era uomo che per accontentare il maestro potesse calpestare le esigenze dell'arte, della poesia, della forma. Per quanto Illica, pratico e spicciativo, sostenesse che il libretto alla fin fine si riduce a un canovaccio la cui forma è fatta dalla musica e che curare le parole serve tanto e quanto, dato che le parole in musica spariscono, Giacosa rispondeva che egli non poteva adattarsi a diventare un facilone del verso e che la forma gli costava tempo e fatica. Le sue lettere a Ricordi son tutte traboccanti

di questa pena, degne di quel grande maestro che egli era, ammonimento sacro a tutti i librettisti:

«Buttar giù purchessia non voglio. Metter verso su verso nel solo scopo di arrivare alla fine mi parrebbe azione ingrata e disonesta... È una impresa terribile quella di ridurre alle debite proporzioni un atto pieno zeppo di fatti... Lavoro come un disperato, ma da una parte la chiarezza va rispettata, dall'altra bisogna che l'atto non conti più di trecento versi... Ci riuscirò? Più vado avanti e più ardue si fanno le difficoltà».

Quelle difficoltà, nei mesi successivi, invece che attenuarsi, aumentavano quanto più procedeva il lavoro. Giacomo non disarmava e oramai anche Giacosa si era di persona reso conto che un poeta per musica è agli ordini di chi deve crearla, specie quando il creatore è un formidabile uomo di teatro che ha la visione scenica nel sangue come un istinto innato e deve comandare secondo questo istinto più forte di ogni volontà. In Giacomo infatti succedeva sempre il fenomeno dell'arresto nel lavoro quando si trovava di fronte a qualche situazione che non lo convinceva perché la sentiva falsa. E allora bisognava tornare da capo a studiarci per trovare la giusta via d'uscita.

A modifiche compiute, trepidante il poeta si chiedeva:

«Ma sarà poi finito o si dovrà ricominciare da capo? Vi confesso, mio caro signor Giulio, che di questo continuo rifare, ritoccare, aggiungere, correggere, tagliare, riappiccicare, gonfiare a destra per dimagrire a sinistra, sono stanco morto. Questo benedetto libretto l'ho già rifatto tutto da capo a piedi tre volte e certi pezzi quattro o cinque... Voi mi dite che sapete compatire la lentezza del lavoro d'arte... Ma il guaio è che quello che sto facendo per Puccini è un lavoro senza stimoli e senza calore interno. Il lavoro d'arte ha le sue ore penose e laboriose, ma in compenso ha le ore di getto nelle quali la mano è lenta a seguire il pensiero... Qui, invece, non mi riesce di illudermi e di crearmi quella fittizia realtà senza la quale non si viene a capo di nulla. *Ho sporcato più carta qui per poche scene, che per nessuno dei miei lavori drammatici...».*

Puccini lo sa, lo sente, lo capisce, forse se ne addolora, non vorrebbe essere sì noioso ed assillante, ma non può farne a meno. Nel suo lavoro musicale quello stimolo e calore che non sente Giacosa egli lo sente. Egli ha le sue «ore di getto nelle quali la mano è lenta a seguire il pensiero». Trovate le situazioni e le scene, se i versi gli mancano, musica le situazioni, come sempre ha fatto, come sempre farà. Le parole verranno dopo e potranno applicarsi ai ritmi già fissati.

Di tanto in tanto fa una corsa a Milano. Ora sono i versi di Musetta che gli occorrono. Il valzer famoso l'ha già composto. Lo canta e lo ricanta a Giacosa correndo su al suo studio in Foro Bonaparte come un Napoleone che deve superare ogni ostacolo, compreso quello del refrattario orecchio musicale del suo grande collaboratore. Per andar sul sicuro, scrive il metro che ci cuole:

— Guarda, tu devi farmi dei versi che corrispondano a queste parole: *Cocoricò, cocoricò, bistecca...*

Il poeta allibisce, freme, geme. Ma all'indomani i versi di Musetta si adagiano giusti giusti sulla musica:

«Quando me 'n vo — quando me 'n vo — soletta...».

Giacomo intasca i versi. Sorride soddisfatto :

— Ecco. Adesso ci siamo... Come vedi, era talmente semplice...

Siamo al secondo atto. La tortura continua. Giacosa a un certo punto, pressato da ogni parte di far presto, non ne può più. Ha esaurito tutte le riserve. Coraggiosamente prende una decisione ed un foglio di carta per renderla definitiva.

Scrive a Giulio Ricordi, illustra il suo patire di mesi, conclude:

«Cosi essendo le cose, disperato come sono di uscirne nel poco tempo che mi è concesso, imputando a me solo ed alla mia insufficienza questa vergognosa diserzione, e pur dolendomene amaramente, prendo l'eroica risoluzione di ritirarmi dall'impresa».

Intervento di Ricordi, intervento di Illica. Ritirarsi oramai è una parola. Non si stacca dal carro il più forte cavallo... Bisogna continuare, arrivare sino in fondo. Siamo già al quarto atto. L'ultimo sforzo. Poi, tutto finito e il sereno ritorna. Giacosa si convince. Riprende il duro lavoro. Verseggia il quarto atto sulla trama di Illica. Risultato? Il quarto atto non va. Non è quello che Puccini voleva. Struttura e versi son ributtati all'aria altre tre volte, e finalmente il maestro, col suo manoscritto in valigia, parte per Torre del Lago. È la liberazione. I due poeti, gongolanti, non credono a se stessi. Hanno ragione. Tre giorni dopo il signor Giulio riceve questa lettera:

«Lei avrà sul tavolo il copione dell'ultima edizione del quarto atto. Mi faccia la gentilezza di aprirlo al punto dove consegnano a Mimì il manicotto. Non le pare sia povero al momento della morte?... Due parole di più, un'espressione affettuosa verso Rodolfo mi basterebbe... Quando questa ragazza, per la quale abbiamo tanto lavorato, muore, vorrei che uscisse dal mondo meno per sé e un po' più per chi le ha voluto bene...».

Giacosa legge. Stavolta non protesta. Dice:

— Sì. Puccini ha ragione.

E all'indomani spedisce, per quel manicotto, la battuta che è fra le più toccanti del finale:

Oh!... come è bello e morbido...

Sei tu che me lo doni?...

Tu... spensierato?... Grazie...

Ma costerà...

Ma quanto era costato in pazienza e fatica il libretto ai poeti!

12° OPERA SENZA GIRO

Sul lago e nella macchia pisana filtravano i primi bagliori gelidi dell'alba quando Giacomo Puccini strappava al pianoforte quegli ultimi accordi cupi, lenti, tenuti, che preparano il silenzio in cui cade la domanda angosciosa di Rodolfo agli amici: «Che vuol dire quell'andare e venire, quel guardarmi così?...». Poi l'urlo lacerante e disperato: «Mimì, Mimì, Mimì...». Ecco: la piccola fioraia, il capo reclinato dolcemente sul sospirato manicotto, è già nell'al di là. Addio, Mimì... Un singhiozzo serra la gola al Maestro, gli occhi gli si impregnano di lagrime. Il primo pianto per la sua creatura — quel pianto che più tardi dilagherà nel mondo — è il suo, com'era di Mimì il primo sole che baciava la rosa germogliante sul davanzale dell'abbaino squallido.

Giacomo quella sera aveva voluto restar solo. I pittori non vennero come sempre a raccogliersi intorno al tavolo dove fumava il ponce preparato dalla signora Elvira. Egli sentiva che nella notte avrebbe finito l'opera e voleva finirla in un'atmosfera di isolamento e poesia. Chiudere il capolavoro spremendo il cuore gonfio sulle ultime note, senza

che nessuno lo sentisse e lo vedesse. Che, solitamente, mentre componeva, gli amici chiacchieravano e fumavano nello stesso stanzone e quel baccano non lo disturbava. Anzi spesso gli piaceva, mentre s'accompagnava la battuta al piano, sentire che dall'oscurità i pittori rispondevano. «Soli d'inverno è cosa da morire...», egli accennava. E gli altri, sommessamente in coro: «Ci lasceremo alla stagion dei fiori...».

Ora tutto finiva. Due anni di lavoro e di tormento, di discussioni aspre e di rifacimenti faticosi si concludevano con la morte di Mimì. A festeggiare il grande avvenimento Giacomo aveva invitato a banchetto gli amici. Oltre la colonia di Torre del Lago, i fedeli di Lucca si strinsero in quel pomeriggio di novembre, del 1895 intorno al pianoforte per far l'intera conoscenza del vivo e commosso quartetto. Si rise, si pianse, si abbracciò il compositore preconizzando un successo memorabile, unico nella storia della lirica pucciniana.

Perché il pranzo fosse degno dell'avvenimento, Giacomo era andato a caccia nella tenuta dei Ginori alla Piaggetta, facendo larga strage di fagiani. Di fronte alla luculliana imbandigione un commensale, alzando come in offertorio il piatto ricolmo, per restare in colore di *bohème* esclamò: — Questa e

un'aringa degna di Demostene, perché sa di fagiano...

A che Puccini, mantenendosi in tono, rispose con le stesse parole del romanzo di Murger:

— L'aringa è a torto disprezzata; tutto sta nella maniera di saperla cucinare.

Nel mese successivo, per Natale, un secondo banchetto festeggiava la fine sospirata di *Bohème*, questa volta in casa di Giuseppe Giacosa. Un colossale panettone troneggiava sulla mensa. Quel dolce, dopo tante amarezze, l'aveva mandato il signor Giulio. E all'indomani il poeta trasformava il panettone in un serto di lauro con questi versi di ringraziamento:

«Mai così aulente foglia — ebbe il lauro che Roma — e Atene tributar concordi al merto — poetico e guerresco — quale dal tuo germoglia — o Divo Giulio, inzuccherato serto — posato sul guanciale di Teobroma. — Serto gargantuesco — anzi pantagruelico che invoglia — a golose peccata — l'amichevole brigata — raccolta intorno al familiar mio desco. — Se con tal monumento, oggi si premia — l'inedita Bohèmia — che sarà, che sarà — quand'essa alla ribalta splenderà?».

La risposta venne — ahimè — dai critici torinesi, aspramente concordi ed implacabili, all'indomani

della prima rappresentazione al Regio la sera del primo febbraio del '96.

Dirigeva Arturo Toscanini. Il quartetto era affidato alla Ferrani, la creatrice di *Manon*, alla Vitale, *Musetta*, al tenore Evan Gorga, *Rodolfo*, e al baritono Moro, *Marcello*.

Puccini a quella prima torinese era contrario. Aveva confidato al signor Giulio il suo presentimento, maturato durante le prove:

— Sento in aria odore di tempesta. Sento intorno freddezza e diffidenza. So che la chiamano l'opera degli straccioni, e non hanno fiducia... Vedrà che la critica mi farà pagar caro il trionfo di *Manon*... Basta... Che Dio ce la mandi buona...

— Non abbia paura... — gli aveva risposto l'editore.

Nessuno infatti più di lui era innamorato dell'opera. Pochi giorni prima aveva scritto a un amico: «Se non fosse la paura di pronunciare una parola troppo grossa, non esiterei a dire che la *Bohème* è un capolavoro».

Di che capolavoro si trattasse lo scrisse il Berta nella *Gazzetta del Popolo*: «Noi ci domandiamo se in coscienza il Puccini, tra l'onda inebriante degli applausi, non abbia provato come il senso di abdicazione. Non ha egli avvertito che la *Bohème* comprometteva un'ora passata che gli aveva dato gloria e fama serie e durature?». Questo era l'inizio.



POZZA, ALFANO E PUCCINI

Turandot

The image displays a page of handwritten musical notation for the opera 'Turandot'. It consists of several staves of music. The top staff has the title 'Turandot' written above it. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. There are significant areas of the score that have been heavily scribbled over with dark ink, obscuring the original notation. Some legible text includes 'no mi parli con', 'T' (likely Turandot), and 'J' (likely Ji Chang). The score is divided into sections by double bar lines and repeat signs (//). The handwriting is dense and somewhat chaotic, reflecting the 'incomplete' nature of the manuscript.

APPUNTI PER IL DUETTO FINALE INCOMPIUTO DI
"TURANDOT"

Ben più aspro e tagliente era il seguito: «Noi ci domandiamo che cosa spinse il Puccini sul pendìo deplorabile di questa *Bohème*. La domanda è amara, e noi non l'avanziamo senza una punta di dolore, noi che abbiamo applaudito e applaudiremo sempre a *Manon* nella quale si rivela un compositore che sapeva sposare il magistero orchestrale alla più sana italianità di concezione. Maestro, voi siete giovane e forte, voi avete ingegno, cultura e fantasia, come pochi hanno: oggi vi siete levato il capriccio di costringere il pubblico ad applaudirvi dove e quando avete voluto. Per una volta tanto sta bene. Ma nell'avvenire tornate alle grandi e difficili battaglie dell'arte...».

Il successo di pubblico c'era stato. Non imponente, non travolgente, la prima sera, ma tuttavia schietto e cordiale. La critica non ne volle tener conto. Nella *Stampa* Carlo Bersezio affermava che quella non poteva certo dirsi un'opera riuscita. Musica leggera, molto leggera, troppo leggera non soltanto nelle parti briose ma anche in quelle passionali e drammatiche. Di più una recisa affermazione di ipoteca sul futuro: «Come la *Bohème* non lascia grande impressione sull'animo degli auditori, non lascerà grande traccia nella storia del nostro teatro lirico. E sarà bene se l'autore, considerandola come l'errore di un momento, proseguirà gagliardamente la strada buona

e si persuaderà che questo è stato un breve traviamiento dal cammino dell'arte».

E infine Luigi Alberto Villanis nella *Gazzetta di Torino*, dopo essersi domandato a quale genere apparteneva o s'accostava l'opera, dava questa risposta: «Abbandonati quegli aurei modelli che rivelavano nell'autore delle *Villi* un artista in traccia di alti ideali, la musica di *Bohème* è vera musica fatta per il godimento immediato, musica intuitiva. In questo punto di partenza sta l'elogio e la condanna».

Solo Giovanni Pozza, amicissimo di Giacosa, tentava sul *Corriere della Sera* di salvare la situazione attaccandosi al libretto: «La fortunata concezione del libretto fa sì che mentre si ride spesso come a una commedia, si prova poi la commozione più profonda che dramma umano possa produrre. Non sono contrasti ricercati, ma pagine saltuarie di quella vita che Murger ha dichiarato gaia e terribile. È un libretto letterariamente pregevolissimo: ma a mio avviso esige troppo dalla musica, la quale deve ora trovare toni freschi di colore, ora accenti ispirati di passione, generando una immancabile slegatura...».

Ma profetizzando sulla sua vitalità, con sicurezza afferma che: «l'opera avrà lunga fortuna sui teatri giacché, se suggerisce qualche apprezzamento critico, ha qualità di farla piacere tanto a quelli che amano nella musica aver soltanto diletto, come a quelli che

hanno maggiori esigenze. Gli uni si compiaceranno di accennare qualche motivo geniale, gli altri di ricercar qualche tesoro di orchestrazione o di armonizzazione. Gli uni diranno che è musica bella, gli altri che è musica ben fatta».

Meno male! Se non che, a ribadire la condanna, a creare intorno a quella *prima* una fredda diffidenza, un notissimo agente teatrale e librettista, Carlo d'Ormeville, autore del *Ruy Blas*, spediva nella notte un telegramma ai giornali teatrali milanesi testualmente così concepito: «Bohème, opera mancata, non farà giro».

Che Iddio glielo perdoni. '

Neanche a farlo apposta, quasi che quel telegramma avesse dischiusa la via della fortuna, *Bohème* esaurisce il Regio per ventiquattro sere consecutive. Nell'aprile va in Sicilia. Al Massimo di Palermo chi dirige è Leopoldo Mugnone. Puccini lo ha sempre e per tutta la vita proclamato il più grande e fraterno concertatore e interprete delle opere sue. Rodolfo e Mimì, stavolta, sono Garbin e la Sthele. Marcello è il Sottolana, Musetta Ada Giachetti. È il tredici del mese, venerdì. Mugnone trema e vorrebbe rimandare la recita. Puccini no. È sereno, tranquillo. Si sente sicuro. Gli piace di sfidar la jettatura. Infatti l'opera trionfa tra applausi clamorosi. Alla fine nessuno abbandona il suo posto. Mentre direttore,

interpreti ed autore si presentano per l'ennesima volta alla ribalta, qualcuno grida *bis*. Le voci trovano eco. La richiesta si fa unanime, imponente, assordante. Giacomo e Mugnone si guardano, si intendono. E sia. Si cala la tela. Mugnone è già sul podio. Dà l'attacco. Il velario si rialza e Musetta rientra affannosamente nella soffitta dei boemi esclamando: — C'è Mimì che mi segue e che sta male. — Nel far le scale — più non resse...

Il pubblico, per la seconda volta, è in delirio.

Opera mancata non farà giro: ho sott'occhio le date delle prime all'estero, mentre in Italia ogni teatro ha in cartellone *Bohème*: 1896 Buenos Aires e Budapest in edizione ungherese. 1897 Alessandria d'Egitto, Mosca, Manchester, Londra, Berlino, in tedesco, Vienna al teatro «An-der-Wien». 1898 Barcellona e al 13 giugno, finalmente Parigi, all'Opera Comica, diretta da Carré.

Puccini va in Egitto, passa in Inghilterra, è a Parigi. Il 26 maggio scrive a Giulio Ricordi:

«Oggi si farà la prima lettura in orchestra... Finora si è perduto un gran tempo per la mise en scene... Sono di una lentezza snervante e demolente. Io sono dimagrato e la nausea per la Bohème è tale che sono sgomento a comunicare un po' d'entusiasmo e un po' di vitalità italiana a questi impiegati supini e passivi. Ora spero che si avvicini la fine di questa via crucis. Con Carré non c'è

mezzo di far nulla. Vuol fare tutto lui e ha messo in scena l'opera (bene, è vero) imparandola seduta stante con mia perdita di tempo incredibile. Anche la Guéridon comincia a entrare nel personaggio. Ne farà una Mimì bambina, forse troppo ingenua e poco drammatica, ma credo che questa nuova incarnazione non sia male: avrà un cachet speciale. Il resto va bene. Anche il tenore si sveltisce. Splendido Schaunard il Fuyère, peccato che abbia così poca parte. Ottimi gli altri. Solo il Colline è svogliato: è l'Isnardon...».

Queste sono le notizie sul teatro e sull'andamento delle prove. Per quanto riguarda la sua vita parigina, non ci si trova. È stanco, un po' malato di nostalgia toscana, un poco intimidito: «Qui non posso lavorare. Sono troppo eccitato di nervi e senza la tranquillità che mi è necessaria. A me un invito a pranzo mi fa star male una settimana. Sono fatto così e non mi si cambia a quasi quaranta anni. È inutile insistere: non sono nato per fare la vita dei salotti e dei ricevimenti. A che pro espormi a fare la figura del cretino e dell'imbecille?... Vedo che sono tale e me ne accorto tanto. Ma, ripeto, sono impiantato così, e lei mi conosce — solo lei — non Tito, che continuamente insiste che mi sveltisca. Insistere su questo argomento, con me è peggio. Non per fare paragoni, ché sarebbe ridicolo, ma Verdi ha fatto sempre il suo comodo e ciononpertanto ha fatto quel po' po' di carriera. Finora io ho, grazie a Dio, tutta la mia parte di

successi senza ricorrere a mezzi per i quali non sono nato. Io sono qui unicamente perché mi eseguiscano la mia musica come è scritta. Non vedo proprio il momento di tornare alla mia quiete. Come la desidero... Domenica, con Tito, andremo a Marly, nella villa di Sardou...».

Così, alla vigilia della grande affermazione parigina, che legherà per sempre la *Bohème* al repertorio dell'Opera Comica, tra gli inviti, gli onori, le nuove conoscenze letterarie e mondane, Giacomo, grande anima semplice e paesana, sogna le Apuane, la macchia pisana, il suo piccolo lago, le folaghe e i beccaccini. E forse in quella visita a Sardou vede venirgli incontro la plastica figura di Floria Tosca, col suo alto bastone e tra le braccia un gran mazzo di fiori da deporre dinanzi alla Madonna.

13° IL SIGNOR TENORE

Durante il lavoro librettistico della *Bohème*, in una delle tante lettere a Ricordi richiedenti modifiche, ho trovato il primo seme di Tosca in queste due righe:

«Al tocco e mezzo, oggi, io ed Elvira partiamo per Firenze dove stasera si recita la *Tosca*».

Protagonista era Sarah Bernhardt in giro per l'Italia con la sua compagnia e il suo repertorio. Di fronte alla popolarissima *Dame aux camélias*, la *Tosca* passava in seconda linea. Dopo la recita, per Puccini passò addirittura in quarta. Di tutta l'interpretazione della grande attrice ebrea non gli era rimasto nelle orecchie che il tono disperato della voce con cui essa ripeteva insistentemente a se stessa: *Malheureuse... Malheureuse...* Niente altro.

Non so chi gli avesse fatto intravedere nel dramrone sardouiano la possibilità di un libretto d'opera, ma è certo che all'uscita dal teatro egli disse ad Elvira:

— Che... che... questo *malheureux* zibaldone non è affare per me...

Passò da allora molto tempo. Il successo di *Bohème* oramai s'era centuplicato e dilagava, e il maestro

continuava a cercare un soggetto che facesse per lui, senza trovarlo.

A Milano si rivide con l'Illica e gli chiese, tanto per curiosità, che cosa facesse.

— Ho imbastito un libretto tratto dalla *Tosca* di Sardou.

— La *Tosca*?

— Sì... Non ci avevi pensato anche tu, un paio d'anni fa?

— Ci avevo pensato, infatti... Ma poi...

— Ma poi, lo so, ti sei smontato subito, ed hai avuto forse torto.

— Tu credi?

— Non so... Dico per dire... Se però tu volessi vedere la riduzione mia, fa un salto dal signor Giulio, fatti dare una copia del libretto, leggilo e poi dimmi che te ne pare.

Tre o quattro giorni dopo, Giacomo, riportando il copione all'editore, lo condannò con la stessa frase d'un tempo:

— Che... che... questo truce zibaldone non è affare per me.

Per molto tempo non ci pensò più. Continuava a cercare dell'altro, inutilmente. E tra le ricerche, di tanto in tanto, l'idea di *Tosca* riaffiorava. No, così com'era, il libretto non gli piaceva affatto, ma quel colore dell'epoca, quella Repubblica romana, quella

protagonista e il pittore Cavaradossi, e il bieco Scarpia, non mancavano di un certo fascino lirico. Tutt'altro.

E un giorno si decise. Andò a trovare Illica. Gli espose quasi con entusiasmo la sua decisione:

— Forse, avevi ragione tu... Ripensandoci, può uscirne un'operona.

Sperava che Illica lo abbracciasse dalla gioia. Quando vide il poeta impassibile e muto, lo interrogò con ansia:

— Che c'è? Difficoltà?

— Una sola e gravissima, irreparabile...

— Ossia?

— Dopo il tuo rifiuto, Giulio Ricordi ha passato il libretto ad Alberto Franchetti che lo sta studiando e non lo molla più.

E tale fu l'accoramento di Puccini, il quale adesso avrebbe fatto moneta falsa per riavere *Tosca*, che Illica ne ebbe quasi un senso di pietà, condensato in un però... che apriva l'orizzonte.

— Però... tu dici?

— Si potrebbe tentare.

— In che maniera?

— *Tosca* non ti interessa più...

— Non è vero... M'interessa e come!

— Lasciami dire...: non ti interessa più, e persisti a non volerla.

— Tutt'altro...

— No tutt'altro... Persisti a non volerla, e lo dirai a tutti, aggiungendo che musicarla è un errore... come dicevi finora... Fa in modo che la voce dilaghi il più possibile... Al resto ci penso io. E se tutto si svolge secondo le mie speranze, ti prometto che fra un mese Floria sarà tua.

In quel momento Giacomo si sentì ardere all'idea del possesso più che se fosse Scarpia.

Illica — come era nel suo temperamento — romanzava l'avventura. Egli sapeva infatti che Franchetti, sì, è vero, aveva in mano il libretto, ma che profondamente convinto non era neanche lui. Sapeva che il libretto l'aveva fatto leggere a Verdi, pregandolo di dargli qualche consiglio e che alla sua richiesta specifica del come egli avrebbe visto musicalmente la coltellata a Scarpia il grande Maestro, lombardizzando la *u*, aveva risposto:

— In quel momento, poca musica... poca musica...

Sapeva insomma che Franchetti esitava, tentennava, e che forse una scossa avrebbe fatto cadere e frantumare il progetto.

Giulio Ricordi, che di tutto ciò era stato informato dall'Illica stesso, per raggiungere lo scopo e

soddisfare l'oramai decisivo desiderio di Puccini, interviene:

— Lei stesso, caro Illica, deve compiere quest'opera di demolizione per la ricostruzione immediata. Vada dunque dal Franchetti, aggravi le critiche al libretto...

— Dovrei dunque diventare parricida?

— Anche, se è necessario per riuscire.

Ed Illica questa autodemolizione la seppe compiere a gradi, con tanta sottile abilità e spietata efficacia che finalmente una mattina Puccini se lo vide entrare in camera col grido esultante di «Vittoria» che erompe dall'anima di Cavaradossi all'annuncio che le truppe del Bonaparte avevano sconfitto l'esercito di Melas...

— Adesso corri subito dal signor Giulio... Franchetti gli ha restituito il libretto... Piombaci addosso e smettila di fare l'altalena.

Ecco: il libretto c'è. Si diffonde nei giornali la notizia che Giacomo Puccini sta preparando *Tosca*, ancora su libretto di Illica e Giacosa. L'annuncio suscita commenti sfavorevoli; un drammaccio popolare da Stadèra? Perché non elevarsi verso vette più artistiche? La *Bohème* in fin dei conti era una trovata originale. Questa no. Dov'è il colore lirico che caratterizza la sua musica? Sarà un'opera da arena... Ah! questi musicisti, a che cosa s'attaccano pure di aver successo!...

Così comincia a crearsi la leggenda della «facile musica» pucciniana. Non si voleva ammettere — e c'è chi ne dubita ancora — che Puccini venisse direttamente dopo Verdi, con una sua solida, ricca, definita personalità a creare un nuovo tipo di melodramma il cui blocco può sostenere ogni confronto, la cui vitalità sarà eterna, il cui valore creativo e tecnico può universalmente far testo. Non si voleva ammettere che evidenza di parola, giustezza di proporzioni, penetrazione di caratteri e di situazioni erano fuse e profuse con profonda sensibilità. E, soprattutto, che dalla sua musica s'effondeva ed elevava una atmosfera indefinibile ch'era quella che penetrava il nostro cuore inconfondibilmente, in ogni opera sua. Successo facile? E come mai, allora, il pubblico ne era conquistato lentamente, grado a grado e le prime rappresentazioni si convertivano sempre in tiepide accoglienze che la critica era pronta a registrare ribadire ingigantire?... Ma poiché non esiste che una forma d'arte, quella che arriva e l'altra che non arriverà mai, Puccini, sia pure lentamente e faticosamente, arrivava sempre. E allora si determinavano le due correnti: pubblico e giudici, affermazione e negazione in cui la timida sensibilità personale del Maestro veniva trascinata e travolta. Mettete al centro delle due correnti la grande coscienza dell'artista,

pensate che per tutta la vita egli si è sentito accanitamente sminuire se non distruggere e poi dite quale cumulo enorme di tristezze sconforti abbattimenti costituisca la perenne tortura di chi crea e quale sovrumano sforzo sia necessario per ritrovare in se la divina ispirazione che sollevi dalla miseria alle stelle.

Coraggio dunque e avanti. Anche *Tosca* vincerà. Intanto l'entusiasmo d'aver trovato il libretto predomina. Nelle prime riunioni con Illica, Giacosa, Giulio Ricordi, grandi espansioni e fermissime promesse di camminare tranquilli, fraternamente, a braccetto.

Si riesamina la trama: bellissima, tagliata da gran sarto. Il dramma originale di Vittoriano Sardou è in cinque atti e sei quadri: l'interno della chiesa di Sant'Andrea della Valle, i saloni di palazzo Farnese in festa, la villa di Cavaradossi, il gabinetto di Scarpia, la cappella dei condannati, gli spalti di Castel Sant'Angelo. Il libretto ha condensato con efficace sintesi la materia del dramma in tre soli quadri: son rimasti la chiesa, il gabinetto di Scarpia, gli spalti. Sardou stesso è entusiasta della riduzione, e afferma che avrebbe voluto trovarla lui, perché supera teatralmente la visione sua. L'elogio del mago della scena francese inorgoglisce l'Illica, che il nuovo taglio

è suo. Tocca adesso a Giacosa metter mano alla forma poetica.

Cominciano le richieste di Puccini a Ricordi:

«Da Illica o Giacosa mi occorrono questi versi nel metro preciso dell'accluso biglietto...».

Si torna dunque al «*cocoricò - cocoricò - bistecca...*» della *Bohème*. La richiesta è urgentissima:

«Se ne occupi subito... Lei ottiene di più e più rapidamente».

Rapidamente è una parola che atterrisce Giacosa.

Cominciano le sue proteste documentate: «Il manoscritto della *Tosca* — scrive nell'agosto del '96 — mi fu consegnato in principio di giugno e a quell'epoca fu pure pattuita la mia collaborazione. Ebbene, ho già dato un atto compiuto e sono avanti nel rimanente del lavoro». Questo, tanto per stabilire come stanno le cose. In quanto al genere del suo lavoro, dice che «altro è buttar giù una traccia più o meno distesa di scene, altro è serrare il soggetto in pochi versi, curando di metterne in rilievo gli elementi essenziali e curare la forma della scena e del verso». Insomma si ripetono, pressoché identici e con le stesse parole, gli incidenti di *Bohème*. Ma qui c'è un'aggravante: Giacosa, la *Tosca* non la sente. È persuaso che non sia buona materia per melodramma: «A prima lettura pare di sì, vista la rapidità e l'evidenza dell'azione drammatica, e più e

meglio lo pare a chi legge la prima volta la sagace sintesi che ne ha fatto Illica. Ma quanto più uno si interna nell'azione, penetra in ogni scena, cerca di estrarre movimenti lirici e poetici, tanto più si persuade della sua assoluta inadattabilità al teatro di musica. Fa osservare che nel primo atto sono tutti duetti. E, tranne la breve scena della tortura, in parte della quale due soli personaggi sono davanti al pubblico, anche il secondo atto si riduce a duetti. Il terzo, poi, consiste in un duetto, solo, interminabile. Insiste che, nel congegno dei fatti che costituiscono l'intreccio, l'intreccio ha troppa prevalenza a scapito della poesia. In definitiva, *Tosca* è un dramma di grossi fatti emozionanti ma non poetici. Rimpiange la *Bohème* dove il fatto non ha importanza, mentre invece sovrabbonda il movimento lirico e hanno largo sviluppo i sentimenti.

Tutte considerazioni — pensa Giulio Ricordi nel ricevere quelle lettere — che magari saranno anche giustissime, ma che nulla risolvono. Se Giacosa, invece che perdere tempo a scagliarsi contro il congegno drammatico a detrimento del poetico, facesse i versi che Puccini aspetta, o non sarebbe meglio? A che serve insistere nel polemizzare? *Tosca* è quello che è, inutile discuterne... Quello che risulterà in musica è un'altra faccenda. Ci penserà Puccini. Invece di scrivere sfogandosi, mandi, Giacosa, il

brano del tenore che Giacomo implora già da due settimane. Evidentemente press'a poco così deve aver risposto il signor Giulio, dato che il poeta manda i versi e li accompagna con la ironia che è in queste parole: «Io non ho più posto mente né al momento drammatico né al carattere dei personaggi né a quella psicologia del signor tenore, come voi dite. Dato che 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 nulla ha a che vedere colla psicologia né colla drammatica. E allora, ecco, pezzo lirico sia! Per compiacervi ho seguito fedelmente la traccia metrica che voi m'avete mandata...» (*cocoricò, cocoricò, bistecca...*). «La prosodia non sarà molto soddisfatta, ma il pezzo lirico si infischia della prosodia».

Non rinuncia però a buttar lì un esempio: «Questi tre versi di Tosca che dicono nel vostro testo: «*Mio tesoro - non tradirmi - te ne imploro...* — in buona regola sono tre versi che stanno ad aspettare 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 per i versi per musica — come dice Illica — è assurdo darsi il menomo pensiero». E conclude: «Queste sono le esigenze del Signor Tenore al quale cedo, mi inchino e faccio tanto di cappello».

Quando al musicista arrivano le scene fatte e i sospirati versi, eccolo entrare in campo e divertirsi con la lente d'ingrandimento a cercare i difetti. Allora suggerisce o arrangia a suo modo:

«Caro sor Giulio, ho letto il secondo atto e ci ho fatto qualche modifica che credo necessaria. Esempio. Scarpia diceva a Tosca: «*Come tu mi odii!*». Ora è sparito il «*come*», è rimasto il «*tu mi odii*». Prima era più efficace. Poi perché mi fu tolto l'ultimo verso: «*E avanti a lui tremava tutta Roma?...*». Io l'ho tornato a mettere perché mi gioca bene... Per il terzo atto, bisogna fare a meno dell'ultima trionfalata, che Illica chiama *Inno latino...*».

Questo Inno latino era infatti un'idea ossessionante di Illica. Egli aveva trovato che, prima di morire, Mario Cavaradossi dallo spalto di Castel Sant'Angelo abbracciasse con lo sguardo i colli di Roma e con parole letterariamente alate ne salutasse la grandezza passata e la gloria futura.

— Che... che... — disse Giacomo. — In quel momento Cavaradossi ha ben altro da pensare. Non è la Gloria ma Floria, la sua divina amante, che egli perde. E la chiusa del suo canto non può essere che un grido di disperazione per dover morire. È questo grido che voglio, ma con parole semplici, umanissime.

Così nacque il famoso «*E muoio disperato*» cui Giacosa, per la forma e prosodia, aggiunse il verso seguente: «*e non ho amato mai tanto la vita...*».

Ma sono certo che avrebbe completato volentieri il suo pensiero continuando tra parentesi: «come quando non mi era rovinata da Giacomo Puccini».

14° SPIRITI DI FAMIGLIA

La musica di *Tosca* venne scritta in gran parte a Chiatari che è un piccolo paese tra Viareggio e Lucca. Là, su una collinetta, sorgeva una villa solitaria che non aveva una strada per arrivarci, ma un sentieretto sassoso che soltanto due gambe umane o le quattro di un mulo potevano affrontare. Giacomo comperò quella villa con la promessa che il Comune avrebbe fatta la strada, che, a tutt'oggi, credo sia rimasta come allora, ma non ha più importanza. Era importante per Giacomo isolarsi nel cheto rifugio e tanto meglio se il valico rendeva difficile il passo agli importuni.

Torre del Lago, domicilio fisso. La casa di Lucca, acquistata per le sacre memorie che chiudeva. Adesso veniva la volta della villa di campagna. Non era ancora la ricchezza, ma la agiatezza sì, dopo tanto languire fra gli stenti e le difficoltà finanziarie. La *Bohème* nel rapido susseguirsi delle rappresentazioni dava già buoni redditi. Poi c'era *Manon*, e adesso il contratto di *Tosca* era stato firmato con una grossa cifra di premio, trentamila lire, a quel tempo una favola. Quindi non più preoccupazioni. Una sola: lavorare e allargare il repertorio. Quando Giacomo

diede l'annuncio in famiglia che tra una settimana si sarebbe partiti in calesse per Ghiatri, fu un coro generale di proteste: Fosca e Antonio s'erano fatti a Torre il loro circolo di amici, la signora Elvira poteva dalle rive del lago correre a Viareggio o a Pisa come e quando le piaceva. Ma lassù a Chiatri si sentivano presi in una trappola senza vie d'uscita, dati i sassi del sentiero. Però, se Giacomo pensava che in villa avrebbe meglio lavorato, non c'era più che dire. I contrasti quindi si limitarono all'annuncio, addolcito dalla promessa di non restarci molto:

— Speriamolo... — disse la signora Elvira.

Ma i due ragazzi, più pratici e intuitivi, commentarono:

— Tu ci credi?

— Io no.

Un solo ospite partiva con loro: il *barba* Carignani, quell'amico d'infanzia che — anni fa — aveva condiviso lo stupore di Giacomo all'*Aida* pisana. Il maestro Carignani era stato il riduttore pianistico dell'*Edgar*, di *Manon*, della *Bohème*. Godeva l'intimità e la stima di Puccini e gli serviva, avendolo vicino, da stimolo e talvolta anche da primo giudice e consigliere.

Ma c'era un altro consigliere lontano che poi, per tutta la vita, si illuminò, con profonda tenerezza d'affetto, della gloria di essersi stretto all'amicizia di

Puccini collaborando alla *Tosca*, e fu don Pietro Panichelli, che Giacomo chiamava il suo pretino e che morì settantenne lo scorso anno a Pisa, pochi mesi dopo di aver pubblicato un interessantissimo volumetto di memorie pucciniane. Nel rievocarlo mi libero dal rimorso di non aver scritto su quel libro un articolo che egli ripetutamente mi aveva pregato di scrivere. Era nato a Pietrasanta in quel di Viareggio e s'era incontrato col maestro già illustre a Roma, nel 1897, nel negozio di Ricordi. Giacomo simpatizzò per lui e gli volle sempre molto bene.

Mentre stava lavorando a *Tosca*, gli occorreavano dei dati di indole ecclesiastica, e si rivolse a lui con questa lettera:

«Io lavoro a Tosca e sudo e dal caldo e dalle difficoltà che incontro ma che saranno — spero — superate. Ora desidero un favore: si tratta del primo atto (finale): in chiesa di Sant'Andrea della Valle ha luogo (?) un "Te Deum" solenne di festeggiamenti per vittoria d'armi. Ecco la scena: dalla sagrestia escono l'abate mitrato, il capitolo, ecc. ecc., in mezzo al popolo che su due ali ne osserva il passaggio. Sul davanti della scena poi, c'è un personaggio (il baritono) che monologheggia indipendentemente — o quasi — da ciò che succede nel fondo. Ora io ho bisogno, per effetto fonico, di far recitare preci al passaggio dell'abate e del capitolo. Sia insomma il capitolo o sia il popolo, ho bisogno di far brontolare con voce sommessa e

naturale, senza intonazione, come sul vero, delle preciversetti. L'"ecce-sacerdos" è troppo imponente per essere mormorato. So già che non usasi dire né cantare niente prima di intonare il solenne "Te Deum" che viene fatto appena arrivati all'Altare Maggiore, ma ripeto (sarà vero o no) io vorrei trovare qualcosa da brontolare quando dalla sagrestia vanno all'Altare, e ciò dal capitolo o dal popolo. Ma sarebbe meglio quest'ultimo, perché più numeroso e perciò più efficace musicalmente. Indagare, cercare la cosa adatta e inviarmela subito».

Il pretino si mise all'opera e inviò subito i dati e le parole.

Ora un'altra cosa Puccini, più tardi, voleva esattamente sapere da lui: quale fosse musicalmente la tonalità giusta del campanone di San Pietro. E il pretino, dopo accuratissime indagini, fu felice di scrivergli:

«Caro Maestro, Eureka! Ho trovato. Il maestro Meluzzi ha potuto assicurarmi che quel tono squarciato, indistinto, confuso, inafferrabile del campanone di San Pietro risponde ad un "mi" naturale. E mi ha soggiunto che posso scriverlo con sicurezza a lei sotto la sua responsabilità».

E già che mi vien fatto di parlare del pretino di Puccini, mi piace riprodurre dal libro due episodi: l'uno di fede mistica, l'altro, vorrei dire, di fede perduta.

«Una volta, — racconta l'abate Panichelli — celebrandosi in Viareggio la festa del Santo Patrono sotto una pioggia dirotta, vidi tra la folla dei fedeli Giacomo sotto l'ombrello, che ci veniva dietro. Poi, quando il corteo si sciolse tra una folla di credenti che aveva seguito religiosamente l'immagine del Santo sotto l'acquazzone, m'accostai a Puccini dicendogli: "Vedi? È gloria anche questa!" E gli occhi luccicanti mi risposero insieme alla sua voce commossa: "E la più bella gloria. Forse la sola!". Era ancora la voce dell'uomo che, nella saletta da pranzo di Torre del Lago, mi aveva detto: "Ridammi la fede in cuore e ti regalo la *Tosca*"».

L'altro episodio riguarda gli antenati ed i posterì pucciniani: «Giacomo aveva sognato che la lunga dinastia dei Puccini musicisti non si spezzasse con lui. A suo figlio Antonio, ragazzo, aveva messo in mano un violino. E, un giorno, si avvicina alla riva del lago. Antonio è lì a giocare coi suoi compagni attorno allo strumento che il padre illustre gli ha regalato. Ci hanno piantato coi chiodi gli alberi e ci hanno messo le vele. E, adesso, tutti soffiano col fiato, visto che vento non ce n'è, per vararlo e farlo navigare. Io ero con Puccini. Si volse a me indicando il violino sull'acqua e stringendosi nelle spalle mormorò: "Ho capito. La serie è finita...". E sorrise. Ma aveva, negli occhi, un'ombra profonda e muta di

malinconia. La medesima che aveva quando, rivedendomi dopo la morte di mia madre, mi tese le braccia per dirmi: "Povero pretino! Son dolori che tutti abbiamo avuto o dovremo avere. È inevitabile. Ma poi cos'è la morte? Un salto dentro il buio e buona notte".

Ci pensò. Guardò lontano. Mi strinse il braccio con una mano che un po' gli tremava: "Meglio — disse — Se questo buio avesse luce. Morire, allora, potrebbe anche essere una gioia..."».

Nella villa di Chiatri, Puccini lavorava accanitamente al secondo atto. E in famiglia erano stufi da non poterne più. Il Maestro lo capiva e, tanto per consolarli, si impose un punto d'arrivo per smettere e tornare. Disse:

— Quando avrò musicato l'ordine di Scarpia a Spoletta dopo la rivelazione di Tosca: «Nel pozzo, nel giardino...» si fa fagotto.

Ogni mattina la signora Elvira e i ragazzi, mentre lui dormiva, correvano con ansia al pianoforte per legger le parole delle pagine create nella notte. Ahimè, per arrivare al pozzo Cerano dei chilometri. E fu allora che per affrettare la partenza complottarono insieme, complice il Carignani, di far credere al maestro che la villa era popolata di spiriti folletti.

Ed ecco che la notte seguente, mentr'egli lavorava tutto solo, d'un tratto sobbalzò. Dei colpi secchi e

ripetuti a intervalli alla porta dello studio gli mozzarono il respiro. Ripreso coraggio, corse all'uscio, lo aprì: nessuno. Buio fitto. Pensò di essersi ingannato e ritornò al pianoforte. Non erano passati che cinque minuti quando un grosso rumore di rami scaraventati a terra giunse dalla cucina. D'impeto vi si precipitò, e poté constatare che i rami in perfettissimo ordine erano allineati al loro posto. Non riusciva a spiegarsi quel mistero.

— Strano, — mormorava a se stesso — non è possibile che mi sia sbagliato. I rami son caduti eppure sono là...

Cominciò a dubitare che a quel mistero non fossero estranei la famiglia e l'ospite. E all'indomani mattina chiese se nessuno di loro avesse udito dei rumori misteriosi durante la notte. Imperterrite vennero le risposte: nessuno aveva udito, tutti avevano dormito tranquillissimi.

— Va bene — disse Giacomo. — Vedremo se stanotte succederà qualcosa.

Neanche a farlo apposta nella notte successiva i fenomeni si ripeterono e aggravarono. Ma Giacomo non si impressionò. Capì di dove venivano gli spettri: erano rumorosi segni di impazienza familiare. E per non essere disturbato, scrisse una lettera che lasciò bene in vista sulla scrivania perché alla mattina fosse letta:

«Sono — diceva esagerando — in una località brutta e odiosa dove il sole dardeggia senza un po' di vento. La sera però è deliziosa e la notte incantevole e tranquilla...» (altro che spettri!...). «Lavoro dalle dieci fino alle quattro di mattina. La villa è grande e in casa si sta benone. Insomma sono contentone di essermi rifugiato in questo luogo noioso dove l'essere umano è l'eccezione. Siamo soli veramente. Le manderò, mio caro signor Giulio, del materiale già strumentato, ma la prego di non guardarlo perché la calligrafia è andata in peggio...» (il concorso della Villi non lo aveva emendato, tutt'altro). «Non so capire — aggiunge — ma invecchiando perdo quella proprietà dello scrivere che era una dote così spiccata in me...» (ne aveva, del coraggio!). «La prego di farmi spedire una bottiglia di inchiostro solito, Stepheny — blue black».

E per chiudere, sottosegnate, queste righe:

«Vorrei rimanere qui fino all'ottobre — dico vorrei perché non so se resisto, non tanto per me, quanto per i miei che sono veramente sacrificati... Così potrò portare al punto stabilito il lavoro che mi pare vada più che benone».

La signora Elvira legge e si atterrisce. Fino all'ottobre?... No, non è possibile. E decide di informare l'amico Tito Ricordi perché le venga in soccorso e trovi lui il modo di far partire Giacomo. Tito capisce la dura situazione e la salva: informa Puccini che Sardou ha telegrafato chiamandolo con lui a Parigi. Vuole esporre loro una nuova e colossale

idea sul finale di Tosca. Occorre partire al più presto. Sardou non può aspettare...

Tre giorni dopo la villa di Chiatari è abbandonata. E da allora abbandonata restò quasi per sempre.

15° ALLE PRESE CON SARDOU

Parlando di Sardou, Puccini, un giorno, così lo descrisse ad Arnaldo Fraccaroli: «Quell'uomo era portentoso. Aveva più di settantanni e c'erano in lui l'energia e la spigliatezza d'un giovinetto. Era poi un parlatore infaticabile, interessantissimo. Parlava per ore intere senza mai stancarsi e senza mai stancare. Quando si metteva a parlare di storia era un rubinetto, una fontana: gli aneddoti sprizzavano limpidi, inesauribili. Qualche nostra seduta si ridusse a semplici monologhi di Sardou. Squisitamente piacevoli, non c'è dubbio, ma che non facevano troppo progredire la nostra *Tosca*. Tuttavia egli si mostrò subito arrendevole e si adattò facilmente alla necessità di sopprimere un atto e di fondere il quadro del carcere con quello della fucilazione. Ma sopra una cosa volle insistere: sulla possibilità che Tosca gettandosi da Castel Sant'Angelo andasse a cadere nel Tevere.

— Non si può, maestro — gli dissi io. — Il Tevere è troppo lontano.

— Come, non si può? — si diede a gridare Sardou al quale queste parole non erano certamente familiari.

E sotto i nostri occhi sfogliò una immensa pianta topografica di Roma per convincerci. Era tale la sua foga, e così vivo in lui il timore che lo interrompessimo, che dopo un quarto d'ora di discorrere, avendo la gola arsa e dovendo bere, mentre si appressava in gran fretta il bicchiere alle labbra, con la mano libera ci faceva segno di tacere con una specie di orgasmo perché non lo interrompessimo, che non intendeva di aver finito. E appena sorseggiato un po' d'acqua riprendeva. Era meraviglioso».

E questa lettera da Parigi, scritta da Puccini al signor Giulio lo stesso giorno della visita descrive i particolari del colloquio:

«Stamane sono stato da Sardou per un'ora, e circa il finale mi ha detto cose che non vanno. Egli Floria Tosca la vuole morta ad ogni costo, povera donna! Ora che il boia Deibler è tramontato, il Mago vuole prenderne la successione. Ma io non lo seguo certamente. Egli accetta la pazzia, ma vorrebbe che svanisse, si spegnesse come un uccello. Poi, nella ripresa che Sarah Bernhardt farà fra pochi giorni, Sardou ha introdotto una grande bandiera sul Castello, volante e sfolgorante, che, secondo lui, farà certo un effettone. Vada per la bandiera alla quale egli tiene più che alla *pièce* stessa. Ma io sono sempre per il finale col grido: «Scarpia, davanti a Dio...» e il salto

dagli spalti. A proposito di spalti, nel farmi lo schizzo del panorama Sardou voleva che si vedesse il corso del Tevere passare tra San Pietro e il Castello. Io gli ho osservato che il *flumen* passa dall'altra parte. Ma lui tranquillo come un pesce ha risposto: questo non ha importanza. Bel tipo, tutta vita, fuoco, ma pieno di inesattezze storico-topopanoramiche...».

Inesattezze a parte, Sardou nella riduzione di *Tosca* fu sempre fraternamente arrendevole, e pieno di entusiasmo per la musica. Quando, subito dopo le prime in Italia, l'opera si presentò a Parigi, non mancò ad una sola delle prove dirette dal Messenger.

E vi portò con fervore travolgente il contributo della sua potente esperienza teatrale, passando davanti a tutti: al Carré, direttore dell'Opera Comica, a Tito Ricordi, a Paul Ferrier riduttore in francese del libretto, e sostituendosi allo stesso Puccini, come se oltre il dramma avesse composta lui anche la musica. La quale musica, dopo la parentesi di Chiatri, fu completata a Torre del Lago alla fine di settembre del 1899.

Ai primissimi di ottobre, inatteso e insospettato, nacque un dissidio fra Puccini e il signor Giulio.

Giacomo aveva spedito, accompagnandola con poche righe piene di gioia, la composizione del terzo atto al suo paterno giudice e ne aspettava serenamente l'opinione che riteneva caldissima e

affettuosa. Venne, qualche giorno dopo, l'affetto, ma il calore si convertì in una doccia gelida: al signor Giulio, il terzetto non piaceva, e, pur con tutte le forme, lo dichiarava chiaro e netto.

«Puccini carissimo — cominciava la lettera — l'affetto vero e intenso che io porto a lei e che lo fa a me caro come un figlio, la stima e la fiducia, vivissime entrambe, che io ho sempre avuto ed ho per l'artista, mi incoraggiano, mi persuadono a scriverle cose che a nessun altro se non a Puccini avrei scritto...».

E dopo aver premesso ancora una volta che si riteneva certo che la sua lettera sarebbe stata accolta come la schietta espressione di un intimo sentimento, affermava: «Con battito di cuore, è vero, ma con piena franchezza e coscienza ho il coraggio di dirle: il terzo atto di *Tosca*, così come è, mi pare un grave errore di concetto e di fattura. Errore grave al punto che, a mio modo di vedere, cancellerebbe l'interessante impressione del primo, e la potentissima emozione che certo desterà il secondo, vero capolavoro di efficacia e di espressione tragica...». Poi comincia l'analisi: benissimo la scena di Cavaradossi, fino all'entrata di Tosca. Grande trovata la fucilazione e la fine, ma, prorompe: «Iddio santo e buonissimo, cos'è il vero centro luminoso di quest'atto?... Il duetto Tosca-Cavaradossi... Cosa ho trovato?... Una musica frammentaria a piccole linee, che immiserisce i

personaggi. Ho trovato uno dei più bei squarci di poesia lirica, quello delle mani, sottolineato semplicemente da una melodia pure frammentaria e modesta e, per colmo, un pezzo portato via di sana pianta dall'*Edgar*... Stupendo se esso viene cantato da una contadina tirolese, ma fuori di posto in bocca a Floria Tosca e ad un Cavaradossi... Infine, ciò che doveva essere una specie di Inno Latino o no — ma Inno d'amore —, ridotto a poche battute... Così il cuore del pezzo è formato con tre squarci che si susseguono, ma interrotti e perciò privi di efficacia...».

Qui, pare che alzi sguardo e braccia al cielo per domandarsi: «Dov'è quel Puccini dalla nobile calda vigorosa ispirazione?...».

Quella presa dall'*Edgar* lo ossessiona: «La fantasia di lui, in uno dei momenti più terribili del dramma, ha dovuto ricorrere ad un'altra opera?... Che si dirà di questo mezzo d'uscire da una posizione difficile?».

«Può darsi — attenua subito dopo — che lei dica che io sono impazzito e che ho le traveggole... che nessuno è in materia miglior giudice di lei... Dio voglia che sia così... Io ne sarei felice, e meriterei la più dura penitenza...». Ma, continua, «se, sgraziatamente, il mio giudizio non fosse errato, quali le conseguenze?... Disastrose per la mia Casa, cattive per lei, in quanto riflette il lato artistico, il bel nome e la gloria di Giacomo Puccini... E queste mi stanno

tanto a cuore che passai la notte completamente insonne pensando se dovevo o no aprirle intero l'animo mio! Decisi pel sì, e credo d'aver fatto per il bene e di avere onestamente agito...».

Un'altra notte insonne, dopo aver ricevuta questa lettera la passò Puccini a Torre del Lago. Tutto si sarebbe aspettato, ma non un responso così stroncativo. Camminando per la stanza, diceva alla signora Elvira:

— Possibile che l'atto gli abbia fatto un'impressione tanto disastrosa? Sì... in quanto alla faccenda dell'*Edgar*, può anche aver ragione... però fino ad un certo punto anche lì... Prima di tutto è sempre musica mia e di quella buona, che ho ripreso... e poi, l'ho trasformata, e poi ancora, contadina tirolese o Tosca, che importa?... In materia d'amore i sentimenti sono sempre uguali e il cuore d'una contadina, specie se parla in musica, batte come quello di una principessa, sempre in musica parlando... Lui stesso, vedi, ammette che può essere stato preso dalle traveggole... E traveggole sono, sì, senz'altro... Domattina gli dirò anch'io la mia opinione. È certo però che al terz'atto io non cambio una nota... Nemmeno se Scarpia mi mette alla tortura...

E infatti all'indomani risponde entrando decisamente in materia: «La sua lettera mi ha fatto una sorpresa straordinaria. Ne sono ancora

impressionato. Pur nondimeno sono sicuro e convinto che se Ella ripassa questo terzo atto, la sua opinione cambia. Non è orgoglio il mio, no. È la convinzione di aver colorito come meglio non potevo il dramma che mi stava dinanzi. Lei sa come io sia scrupoloso nell'interpretare la situazione o le parole e quanto le vagli prima di buttar giù...». Viene quindi a discutere e giustificarsi sull'appunto di essersi servito d'un frammento dell'*Edgar*: «Ciò — dice — può criticarsi da lei e dai pochi che lo possono riconoscere e può sembrare uno schivafatica qualunque. Ma, togliendosi dall'idea che appartiene ad altro lavoro, e cioè al quarto atto dell'*Edgar* abolito, mi sembra pieno di quella poesia che emana dalle parole. Di ciò sono sicuro e se ne convincerà quando lo sentirà a posto, e cioè sulla scena. Quanto alla frammentarietà, è cosa voluta da me. La situazione non può essere uniforme e tranquilla come in altri duetti d'amore. In *Tosca* ritorna sempre la preoccupazione per la ben simulata caduta di Mario e relativo suo contegno davanti ai suoi fucilatori. Quanto alla fine del duetto, il cosiddetto Inno latino che non ho mai avuto il bene di veder scritto dai poeti, anch'io ho i miei dubbi, ma spero che in teatro risulterà magari bene». Per concludere dice: «Mugnone che ha sentito più volte questo terzo atto, accennato da me, ne è entusiasta, tanto da preferirlo al quart'atto di *Bohème*. Amici e quelli di

casa mia ne hanno provato impressione ottima. Io, per l'esperienza che ho e posso avere, non ne sono scontento. Non so quindi spiegarmi questa sua deleteria impressione. Prima di accingermi a rifare — e ce ne sarebbe poi, anche volendolo, il tempo? — farò una corsa a Milano e parleremo noi due soli, col piano e la musica davanti, e se la sua impressione persiste, cercheremo il modo di salvarci, *da buoni amici*, come dice Scarpia...».

Ma pure, due righe di dolcezza se le merita il signor Giulio. Giacomo sa che soltanto la preoccupazione che l'opera trionfi, che il suo nome salga sempre più in alto, che la critica non si scagli contro la sua musica, ha spinto il grande amico a scrivergli duramente.

«Io riscontro — dice — nel mio caro papà Giulio un sentimento grande di delicatezza e un affetto che, può star certo, è ricambiato a forti dosi. E la ringrazio per l'interesse che ha per me e che ha sempre avuto dal giorno ch'ebbi la fortuna di incontrarlo. Dissento da lei per questo terzo atto. Sarà la prima volta che non ci troviamo d'accordo. Però io spero e arrivo a dirle sono sicuro che Ella si ricrederà... Vedremo!...». E infatti così avvenne.

Una ventina di giorni prima del varo della *Tosca*, fissato per la sera del 17 gennaio 1900 al Costanzi,

erano alla capitale Giacomo con la moglie e Tito Ricordi che con l'innata tirannica energia, per non dire prepotenza, dirigeva l'andamento delle prove, attento a tutto, vigile su ogni particolare scenico e musicale, sicuro di se stesso e dell'opera. L'orchestra era in mano di Leopoldo Mugnone e intorno a lui era un terzetto di interpreti di altissimo valore: *Floria Ericlea Darclée*, *Cavaradossi* il tenore De Marchi, *Scarpia* Eugenio Gilardoni. In tutti fede immensa e le prove procedevano con viva soddisfazione dell'autore ed editore, quando scoppiarono due allarmi. Il primo, che riguardava la critica, era stato volutamente provocato da Tito. Era consuetudine romana che al Costanzi i giornalisti avessero libertà di andare e venire a loro piacimento. Per i primi giorni Tito sopportò l'andirivieni. Ma una mattina perdette la pazienza e cacciò fuori tutti, urlando che in teatro il padrone era lui e non voleva intrusi per i piedi. L'incidente fece chiasso con previsione di grosse rappresaglie da parte dei giornali. Puccini s'allarmò, Tito non si scompose.

— Per quello che hai da sperare dalla critica — egli disse — non perdiamo nulla. Anzi così è trovata una logica ragione per giustificare le eventuali stroncature.

L'allarme numero due riguardava certe voci messe in giro, forse dall'infinita schiera degli antipucciniani

che temevano dopo *Manon* e *Bohème* una terza imponente affermazione del maestro lucchese, antagonista di Mascagni. Queste voci preannunciavano un gravissimo incidente che avrebbe mandato a gambe all'aria non soltanto la recita ma il teatro... in persona.

Ma — ripeto — era tale la certezza di tutti nel successo che, né il timore della critica, né il brusio dei nemici spaventava. Ed ecco che la sera della recita, mezz'ora prima che s'aprisse il velario, un signore vestito tutto in nero, colore dei suoi baffoni, irrompe agitatissimo nel camerino di Mugnone già pronto in marsina:

— Maestro, — dice — sono corso da lei per pregarla, nel caso che stasera succeda qualche cosa, di non perdersi d'animo e di attaccare subito la Marcia Reale...

— La Marcia Reale? Ma lei, scusi, chi è?

— Sono il commissario di pubblica sicurezza di servizio in teatro.

— E che cosa dovrebbe succedere?

— Corre voce di un attentato anarchico... Noi abbiamo preso tutte le debite misure... Però, non si sa mai.

— Non ne ha parlato che con me?

— Con lei solo, maestro... Adesso informerò gli artisti...

— È matto?... No no, per carità. Sono già emozionati per la recita... Non ne parli più a nessuno... E se scoppiasse la bomba, si fidi di me. Ci sono abituato.

— Abituato?... E come?...

Ma subito dopo le prime battute del cupo ed incisivo tema di Scarpia con cui s'inizia l'opera, un clamore di voci dal fondo del teatro allarma il direttore. Si turba. Non capisce. Il clamore s'intensifica. Egli pensa se debba o no interrompere e attaccare la Marcia Reale. Si decide. Ferma l'orchestra. Ricade il velario. Nello stesso momento due baffoni neri si chinano su lui seduto e quasi lo sfiorano. Ai due baffi è attaccato il commissario che, rapido, sussurra:

— Niente, niente, maestro... Sono i ritardatari che protestano perché non possono entrare. Il pubblico protesta contro i ritardatari... Non si tratta della bomba... Aspettiamo un momento che si calmino... Poi riprendiamo.

Passano dieci minuti e finalmente il silenzio si ristabilisce, la tela si rialza, appare il sagrista, entra Cavaradossi... *Recondite armonie*... Scoppiano, al posto della bomba, i primi applausi fragorosi. E l'opera procede indisturbata e acclamata. Puccini appare dopo ogni atto fra gli interpreti: Mugnone è raggiante. Dopo il primo atto gli racconta del pericolo

che incombeva, dei sudori freddi che aveva quando ha fermato l'orchestra.

— Anch'io sudavo freddo — dice Puccini — quando tu hai attaccato.

— Ma allora tu sapevi?

— No. Non sapevo niente... Io sudavo per l'opera, che si sa come parte e non si sa mai come arriva..

All'indomani la critica romana, non fa le temute rappresaglie. Non è entusiastica, ma nemmeno aggressiva. Mette in rilievo i punti più salienti del successo. Trova che «il difetto originario del dramma a tinte troppo forti e scarso di elemento psicologico rimane visibile ostacolo a una libera esplicazione della fantasia musicale di Giacomo Puccini. Ed è forse questo il punto debole della sua *Tosca*».

Ma questa debolezza si rinforzò col ricostituente di venti repliche a teatri esauriti. Poi Floria fece fagotto e lasciò Roma. Corse a Civitavecchia col lasciapassare tolto a Scarpia cadavere, si imbarcò su quella tale tartana, e «*via per il mare, libera*», fece il giro del mondo.

Ad oltre quarantanni di distanza, il suo giro continua.

16° FIASCO DI “BUTTERFLY”

La mattina del 18 febbraio 1904, Luigi Illica, pallido e sconvolto dopo una notte insonne, cappello di traverso, labbra serrate in una smorfia irosa, saliva a quattro a quattro i gradini di Casa Ricordi, chiamatovi d’urgenza dal signor Giulio. In anticamera si rivolse di colpo al Gervasini, fattorino di fiducia, chiedendogli:

— È di là?

— Sì. È di là che aspetta.

Illica infilò dritto la porta dello studio senza farsi annunciare. Il signor Giulio gli sorrise tranquillo. Niente tradiva in lui la più lieve emozione. Ma prima che parlasse, fu il poeta che trasse di tasca il *Corriere della Sera*, domandandogli:

— Ha letto?

— No. Nessun giornale. Tanto, mi immagino che macello ne faranno. Povera *Butterfly*, ammazzata nella culla.

— No,.no. Pozza difende.

— Difende?

— Ora le leggo... Ecco qua... Dice... senta: «Io ricordo la prima della *Bohème* a Torino. L'opera che

subito dopo doveva trionfare su tutte le scene e diventare la più cara alla folla, allora fu scarsamente applaudita, e per la stessa ragione per la quale *Butterfly* iersera non riuscì a vincere la sua battaglia. Anche la *Bohème* parve allora rifatta colle stesse melodie, cogli stessi effetti strumentali della *Manon*. Perché non potrebbe ripetersi per la *Butterfly* il caso della *Bohème*?...».

— Pozza s'illude, o vuol essere generoso — commentò il sor Giulio — ma non mi illudo io. L'opera è condannata...

— Speriamo di no.

— Condannata, ripeto. Tanto che stamattina stessa la ritiro.

Èlica non fiatò. Era talmente pacata e recisa la parola, espressa con sì netta decisione, che ribattere non serviva. Certamente, nella notte, il signor Giulio aveva ben studiato e maturato il suo piano. E poiché la saggezza e mai l'impeto lo guidavano, bisognava inchinarsi alla sua volontà.

— Ma le pare — diceva — che, dopo quel che è accaduto ieri sera, dopo l'ignobile linciaggio, io lasci calpestare il nome di Puccini senza reagire con la risolutezza del mio sdegno?... L'opera è mia, l'ho acquistata da voi tutti, e la tutelo e la innalzo su dal fango che l'ha imbrattata, la sottraggo al dileggio ed agli sputi... Ho avuto dalla Scala ventimila lire per la

priorità. Bene: in giornata le ventimila lire saranno rimborsate e mi riporto a casa la partitura... Aspetto anche Giacosa per sentire se m'approva, come senza dubbio m'approva lei...

— Senz'altro...

— In quanto a Puccini, ho già la sua risposta. Eccola: sono due righe. Le legga...

Illica lesse: «Mi rimetto completamente a lei. La mia coscienza di artista è tranquilla...».

— Benissimo... — commentò il poeta. — Stanotte, quando dopo il disastro l'accompagnammo a casa, entrato nel suo studio, staccò dal muro quella testina di Butterfly dipinta dal Metlicovitz per la copertina dello spartito e vi scrisse sul vetro di suo pugno: «*Rinnegata e felice*»... Poi mi pregò di fargli un telegramma a Lucca... Questo è l'originale che ho copiato... press'a poco quello che ha scritto a lei: «*Butterfly fiasco, ma io sono tranquillo nella mia coscienza d'artista*...». Un'ora fa l'ho visto... È abbattutissimo... Nel sentire in via Verdi gli strilloni che gridavano sotto le sue finestre: «*“La Perseveranza” col fiasco della “Butterfly”*», si turava le orecchie... Dice che non vuole più uscire di casa... dice che si vergogna... Fa pietà... E pensare che tutti noi, alle prove, eravamo sicuri di un trionfo!...

Era vero. Mai prove come quelle si svolsero in pienissima atmosfera d'entusiasmo e commozione.

Piangevano Giacosa ed Illica, appartati in poltrone di platea. Gatti-Casazza, allora direttore della Scala, scantonava per non far vedere gli occhi lustrati. Giulio e Tito Ricordi, che curava l'allestimento scenico, sui bozzetti di Jusscaume di Parigi, si sentivano nelle scene culminanti stringere il cuore, cullati dalle dolci melodie pucciniane. Rosina Storchio, la grandissima protagonista dalla squisita sensibilità, unica nel mondo lirico, diceva le poetiche frasi col singhiozzo nella voce. E Giacomo andava e veniva dal palcoscenico in platea scrutando ora l'uno ora l'altro e al vederne la celata e fidente emozione gli si allargava l'anima nella certezza di stravincere.

L'unica doccia fredda gli venne da un burbero azionista della Casa Ricordi, il chimico Carlo Erba, che, da lui interrogato all'antiprova generale sulle sue impressioni dopo il primo atto, rispose secco e brusco in dialetto milanese:

— *L'è ona bella allegria!...*

Sebbene il trepido Giacomo ci restasse da cane, la sua fiducia non si scosse d'un millimetro. Tanto che il giorno stesso della recita accompagnò un gran cesto di fiori a Rosina Storchio con queste righe: «Cara Rosina, è inutile il mio augurio. È così vera, delicata, impressionante la sua grande arte, che certo il pubblico ne sarà soggiogato. Ed io spero, per mezzo

suo, di correre alla vittoria. A stasera dunque, con animo sicuro e con tanto affetto, carissima...».

Tempo fa, ho voluto raccogliere dal vivo ricordo della Storchio stessa la tumultuosa cronaca di quella serata. Ricostruisco il racconto:

«Alle otto e mezzo del 17 febbraio 1904 — mi dice — eravamo tutti pronti, vestiti e truccati, in camerino. Tito ci fa chiamare in palcoscenico, ci esamina da capo a piedi. Approva. Tutto bene. Mi prende le mani, le sente gelide. Dice:

— Cos'è?... Non avrai mica paura...

— Macché — rispondo. — Son brividi. Appena entro in scena mi passa.

— Deve passarti subito... Che storia è mai questa?... Su, su, coraggio, che avrai un grande trionfo personale.

S'avvicina Puccini. Cammina zoppicando, appoggiato a un bastone».

L'anno prima, infatti, aveva avuto un grave incidente d'automobile. La macchina, una delle primissime, che guidava lui stesso, tornando da Lucca a Torre del Lago, di notte, s'era capovolta lungo una scarpata. Erano con lui la signora Elvira e il figlio Antonio, che ambedue ne uscirono illesi. Giacomo invece rimase sotto, con la gamba sinistra fratturata.

Dopo molti mesi di cura, ancora non camminava bene, e bene non camminò più, da allora, per tutta la vita.

«Dunque, stavo dicendoti, Puccini mi s'avvicinò, avvertendomi:

— Son le nove. Ci siamo. Campanini è già sceso in orchestra.

Mi accosto al velario. La Scala è rigurgitante. Fa paura. Mi ritiro verso il camerino. Mentre sento l'attacco vivissimo, con la sinistra mi premo il cuore. Con la destra faccio tre volte il segno della croce. Puccini, che mi vede, s'apparta per segnarsi anche lui, di nascosto.

Gli episodi — troppi — che si susseguono nella prima parte dell'atto finiscono a stancare. Un comprimario, rientrando tra le quinte, bestemmia: «Accidenti, che pubblico! Non fanno che tossire!... Maledetti!...». Io sudo freddo. Le ancelle sono pronte per precedere la mia entrata. Adesso tocca a me. «Viene dal mare e dalla terra un primaveril soffio giocondo», ma dalla platea un ostile silenzio. Una voce dal loggione d'un tratto rompe quel silenzio gridando: «È la *Bohème!*». Altre voci, subito scatenate, fanno eco: «*Bohème! Bohème...* L'abbiamo già sentita!...». Parte degli spettatori, per reazione, applaude. Ciò che aumenta le proteste. L'incanto è ormai spezzato. Il lunghissimo atto è per finire. Il

duetto fra me e Pinkerton ferma un poco la gazzarra. Ma il ritorno della frase musicale incriminata risuscita le grida: «*Bohème! Bohème!*».

Al calar del velario pochi applausi e moltissimi zittii. Usciamo alla ribalta. Vi trasciniamo Puccini, riluttante, per due volte.

Nell'intervallo nessuno sale in palcoscenico. Non un amico, non un giornalista. Nessuno. Brutto sintomo. L'ostilità è dunque generale e condivisa? Non osiamo rispondere alla domanda che ciascuno tacendo si rivolge. Ci guardiamo senza parlare, intontiti, esterrefatti. Rivedo la faccia di Puccini, chiazzata di gran macchie rosse. Fuma nervosamente una sigaretta dopo l'altra, incurante dei pompieri di servizio che a loro volta fanno finta di non vedere, che si rendono conto del suo stato.

Non c'è che Tito impassibile, freddissimo, composto. Le sue mascelle forti sono serrate nella morsa d'una dura volontà. Passa dall'uno all'altro battendo sulle spalle, incoraggiando:

— Ora si sono sfogati. Al secondo atto ci sarà la reazione. Vi giuro che si vince. Stavolta li prendiamo.

Sì, col sale sulla coda... di rondine... È proprio al secondo atto che s'aprono le cateratte, che avviene il linciaggio. Ecco Suzuki, accoccolata davanti all'immagine del Buddha, batte il *gong* e prega che Pinkerton arrivi. Io ritta e immobile presso il

paravento la investo, le impongo di aver fede. Sono sicura che egli tornerà, che stringerà al seno la creatura nata dal nostro amore. Porto il piccino a dormire. Nell'uscire un colpo di vento gonfia il kimono. Il pubblico sghignazza. Una voce grida: «Butterfly è ancora incinta di Pinkerton». Non odo le parole, ma gli occhi mi si empiono di lagrime disperate. Mi convinco che oramai la battaglia è perduta, che gli accaniti nemici di Puccini non si placano, decisi come sono a sabotare ogni scena, ogni gesto e movimento, a prendere occasione da ogni menoma cosa per far baccano. La romanza «*Un bel dì vedremo*» viene accolta al finale da proteste. Forse io stessa non ero più padrona della mia voce? Eppure so che non era possibile cantare il brano con maggiore espressione. S'arriva all'intermezzo, il famoso coro a bocca chiusa. Nella prima edizione dell'opera questo coro interrompeva l'azione che, dopo, continuava, senza che calasse il velario. La prima *Butterfly* era appunto in due atti e tre quadri. Con l'albata cominciava l'ultimo quadro. Il cielo si schiariva e sui peschi, sui mandorli in fiore, sul groviglio delle glicine si diffondeva un lieto cinquettio d'uccellini. Per colorire il quadro con maggior suggestione, Tito aveva pensato che al cinguettio della scena rispondessero altri stormi dal loggione. E per ottenere un più sicuro effetto aveva disseminato, con appositi

fischietti intonati musicalmente, alcuni impiegati della Ditta e delle officine, disposti in due gruppi a sinistra e a destra per rispondere a tempo.

Capitanava la schiera Gigino Ricordi, il figliuolo minore di Giulio. In una serata normale, certamente il risultato poteva anche essere poetico: infatti, alla prova generale, eravamo tutti d'accordo sulla genialità della trovata. Ma quella sera agli schiamazzatori non parve vero d'approfittarne. Il loggione, come direbbe il buon Collodi, pareva un paretaio. Al cinguettio seguirono latrati di cani, chicchiricchì di galli, ragli d'asino, boati di mucche, come se in quell'alba giapponese si risvegliasse l'arca di Noè.

Il tumulto si placa sull'incalzare dell'orchestra col sorgere del sole. Ma tutta l'ultima parte è ascoltata distrattamente dal pubblico oramai disincantato. Il mio suicidio, la preparazione, il bimbo bendato, non destano più alcuna commozione. E *Butterfly* finisce tra fischi e clamori. Nessuno si presenta alla ribalta a raccogliere gli applausi degli amici che sostano in teatro. Siamo stretti intorno al maestro annientato, con la desolazione del nostro pianto. D'improvviso un ragazzino irrompe, di corsa si precipita tra le braccia di Puccini, singhiozzando: «Oh! papà... papà mio!...».

Tra i miei ricordi artistici che sono molti e luminosi, questo è il più indimenticabile, perché abbiamo sentito come non mai quanto bene volevamo al nostro grande Giacomo.

Un anno dopo, mentre ero a Buenos Aires dove con Toscanini si allestiva *Madama Butterfly* nella nuova edizione, ai primissimi di maggio il maestro mi scriveva queste righe da Torre del Lago: «Parto oggi di qui per Brescia... (dove l'opera trionfò). Che Dio me la mandi buona. Io penso tanto a voi. Vi rivedo sempre nei graziosi atteggiamenti di *Butterfly*, e rido la dolce vocina che tanto arriva all'anima. Forse a quest'ora saremo alle prove costì. Come vorrei esservi vicino...».

Rosina Storchio ripiegò la lettera, s'asciugò due lacrime che rigavano il suo volto ancora luminoso, mormorò:

— Caro... mio caro Giacomo...

Giulio Ricordi, invece, la descrizione di quella serata la riassunse nella sua rubrica nel fascicolo del marzo di *Musica e musicisti*:

«Prima rappresentazione di *Madama Butterfly*, libretto di Illica e Giacosa, musica di Puccini. — Grugniti, boati, muggiti, risa, barriti, sghignazzate, i soliti gridi solitari di bis fatti apposta per eccitare ancora di più gli spettatori, ecco sinteticamente quale è l'accoglienza che il pubblico della Scala fa al nuovo

lavoro del Maestro Giacomo Puccini. Dopo questo pandemonio durante il quale pressoché nulla fu possibile udire, il pubblico lascia il teatro contento come una pasqua. E mai si videro tanti visi allegri e gioiosamente soddisfatti come di un trionfo collettivo. Nell'atrio del teatro la gioia è al colmo e non mancano le fregatine di mani sottolineate da queste testuali parole: *consummatum est, parce sepulto*. Lo spettacolo che si ha nella sala pare altrettanto bene organizzato quanto quello del palcoscenico, poiché principiò esso pure precisamente col principiare dell'opera. Questa la cronaca esatta della serata, dopo la quale gli autori Puccini, Giacosa, Illica, d'accordo con la Casa Editrice, ritirarono l'opera e restituirono l'importo dei diritti di rappresentazione, nonostante le vive insistenze della direzione della Scala per ridare l'opera».

Ma a parte la violenza inconsueta e selvaggia di quel fiasco, fu proprio tutta del pubblico scaligero la colpa del disastro? E la resurrezione di pochi mesi dopo al Grande di Brescia non si basò su una nuova struttura dell'opera stessa?

Certo è che *Madama Butterfly* era già nata con la stella in fronte.

17° DAL GIAPPONE ALL'AMERICA

Nel periodo culminante delle prove scaligere, quando *Butterfly* era preconizzata un successo immancabile, vi fu un giudice occulto che non soltanto dubitò, ma prevede la caduta: Arturo Toscanini.

Durante una di quelle serate in cui egli raccoglieva gli amici nella sua casa di via Durini, dopo certi memorabili spettacoli alla «Scala», udii la narrazione di questo sconosciuto episodio a distanza di un ventennio dalla tragica *prima*.

— Il gran parlare — disse — che si faceva sull'attesissima nuova opera di Puccini acuì in me il desiderio di conoscerne lo spartito che Ricordi giustamente teneva segretissimo. Un giorno, recatomi a trovare la Storchio, vista sul pianoforte *Butterfly*, me la presi e portai a casa. Alla lettura mi caddero le braccia. Non già per ragioni musicali ma per la sorpresa che mi diede il taglio inconsueto dell'opera: due lunghissimi atti, il secondo spezzato da un intermezzo. Mi parve incredibile che tre uomini di teatro come Puccini, Illica e Giacosa, non si fossero accorti dell'errore e del conseguente pericolo.

All'indomani, riportando alla Storchio lo spartito, le esposi questa mia impressione contro la quale essa reagì violentemente, imbevuta come era di entusiasmi scaligeri. In fondo non desideravo di meglio che sbagliarmi. Ma purtroppo si avverò quel che temevo. Perciò — concluse — quando si parla della grossa ingiustizia del famoso insuccesso e di partito preso per accoppiare Puccini, bisogna almeno mettere in bilancia quella parte di colpa che ne ebbero gli autori, prestando il fianco a tanto accanimento. E si deve anche considerare che quando l'opera stravinse non era più nell'edizione presentata alla Scala e dalla Scala, sia pure con eccesso, condannata.

Anche Tito Ricordi pensava che, passata la burrasca, se si voleva ridar vita all'opera, era necessaria una rielaborazione. Ma affrontare Giacomo in quello stato non era molto facile. Poi papà Giulio non voleva più sentirne parlare. Dopo il gesto del ritiro e conseguente restituzione della somma, il suo convincimento era crollato, la sua fede smarrita. Diceva al figlio:

— Credi a me, Tito... Perso per perso, conviene lasciar perdere.

— Se Giacomo mi ascolta, vedrai, sono sicuro che niente è perduto.

Giacomo aveva un bel dire, telegrafare e scrivere che, contro quell'iniqua condanna, la sua coscienza

era tranquilla. Ma lo diceva più per scagionarsi e riabilitarsi dello smacco e della sua ripercussione che per proprio intimo convincimento. Sapeva meglio d'ogni altro che pericolo fosse raffrontare un secondo giudizio di pubblico e sentiva che bisognava meditarci ben bene prima di decidere. Perciò, soltanto dopo che Tito gli espose le sue nuove idee, scrisse al «pretino», in quel tempo sbalzato nell'alta Garfagnana, queste righe:

«Povero prete nascosto fra i monti, tu sarai spaventato dalle vili parole della stampa invida. Niente paura. La *Butterfly* è viva e verde e presto risorgerà. Lo dico e lo sostengo con fede incrollabile. Vedrai. E sarà tra un paio di mesi. Non posso dirti dove, per ora. A giorni andrò a Torre. Ma questa mia ti consoli e ti distraiga dalla momentanea disfatta mia. Sii allegro come lo è il tuo affezionatissimo Giacomo».

Tito, che conosceva profondamente le indolenze del suo uomo, aggravate dall'abbattimento in cui era precipitato, una mattina si recò da lui in via Giuseppe Verdi con sotto braccio uno spartito di *Butterfly*.

— Giacomino, — cominciò scherzando — l'altra notte ho fatto un sogno: tra glicine, nenufari e crisantemi, lo zio bonzo di Cio-cio-san m'è venuto cordialmente incontro indicandomi i punti da modificare, per non rinnegare da capo la sua

nipotina. Vuoi vedere?... Sono segnati qui... Ecco: prima di tutto sfrondare tanti, troppi episodi inutili che precedono l'entrata di Butterfly. Togliere ogni riflesso musicale di *Bohème* a quell'entrata... Non è molto lavoro, come vedi... Basta girare la frase.

— E il secondo atto?

— Dividerlo in due. Chiuderlo col coro a bocca chiusa.

— Resterà troppo breve il terzo.

— Appunto perciò pensavo che vi potresti aggiungere — e ci starebbe bene — una romanza, quando Pinkerton appare. Che ci metti a trovare una nuova melodia?... Stamattina è venuta da me la Commissione del Teatro Grande di Brescia. Vogliono ridare l'opera in maggio. Mancano due mesi. Hai tutto il tempo di pensare alle modifiche, che anche Toscanini aspetta a Buenos Aires. Vedrai che, contro tutto e contro tutti, rimettiamo trionfalmente a galla lo spartito.

E così avvenne. Il 28 maggio, *Butterfly*, nella sua definitiva edizione, trionfava a Brescia e il mese successivo in America.

Oggi è l'opera più rappresentata nel mondo.

A Tito Ricordi, cui si deve la tenace certezza nella resurrezione della piccola giapponese, si deve anche la scoperta di un musicista negro che diventò senza

volerlo un collaboratore pucciniano nella preparazione della *Fanciulla del West*.

Lo snobismo parigino, in quel periodo, s'esaltava per i negri che trovavano buon terreno alla loro immigrazione. E questo musicista primitivo che portava i ritmi dissonanti e barbari del *jazz* nella città della luce, era circondato da un curioso interesse. Tito, che subiva l'influsso mondano dell'ambiente dove di tanto in tanto si tuffava, aveva accaparrato decine di quei pezzi che sottopose, appena tornato, a Puccini, il quale, sempre avido di novità, trovò che le musiche erano ricche di ritmo e di colore e che quel colore assimilato e trasformato da lui poteva servirgli per l'atmosfera del dramma americano che stava studiando. Anche stavolta era Davide Belasco che forniva il soggetto.

Il Maestro, un giorno, di passaggio per Parigi diretto a Nuova York, s'era incontrato con l'amico marchese Piero Antinori che da Nuova York ritornava, e gli aveva chiesto che cosa si rappresentasse laggiù di interessante nei teatri di prosa.

— Da mesi — aveva risposto l'Antinori — al Teatro Belasco furoreggia *The girl of the golden West*, ossia «La fanciulla dell'Occidente d'oro». Ti consiglio di andarlo a vedere. A me pare che se ne possa ricavare un buon libretto d'opera...

E, appena arrivato, Giacomo si recò a sentire il dramma, ne fu preso, iniziò le trattative con Belasco, subito concluse, dato che l'autore di *Madama Butterfly* era ormai del Maestro grande ammiratore e grandissimo amico.

Tornato in Italia, s'accordò con Carlo Zangarini, per dar mano alla riduzione librettistica. Il dramma di Belasco richiedeva, specialmente al terzo atto, una radicale trasformazione. E quell'atto della foresta californiana, fu tutto ideato dal Maestro e composto secondo i suoi sicuri intendimenti. Lavoro non facile né breve, al quale s'aggiunse Guelfo Civinini, rapido, volonterosissimo, delicatissimo poeta che rimaneggiò da cima a fondo tutta la stesura di Zangarini e si chiuse per mesi col suo musicista a Torre del Lago, fino a che l'opera non giunse alla fine. Puccini aveva promesso a Gatti Casazza, allora direttore del Metropolitan di Nuova York, la primizia dell'opera, e nel novembre del '910 si imbarcò per l'America col fido Tito Ricordi che sarebbe stato il regista della prima edizione. Le prove si svolsero in completa atmosfera di fraternità, con Toscanini e Davide Belasco che finalmente vedeva la sua prosa trasformata in poesia musicale. Messa in scena stupenda, esecuzione impareggiabile, con Caruso e la Destinne, attesa enorme, incasso mai raggiunto fino allora al Metropolitan, tale che alla

seconda rappresentazione, cosa mai avvenuta, si pensò di raddoppiare i prezzi.

Eppure, quel grandissimo successo, confermato in Italia sei mesi dopo al Costanzi di Roma, a Nuova York non piantò radice.

La fanciulla dell'Occidente d'oro non giocò più a poker con lo sceriffo la vita dell'amato dinanzi agli occhi del pubblico americano. Né l'opera, sempre viva nel repertorio italiano, ebbe larga ripercussione, come le precedenti, nel resto del mondo.

No, non furono certo mesi lieti per me quelli trascorsi fra l'aprile del 1912 e il settembre dell'anno successivo. La fortuna mi svolazzava intorno come a un fiore, mettiamo di papavero, ma non appena tendevo le mani per ghermirla mi voltava le ali e via che dileguava. Io mi guardavo le due mani vuote senza che la speranza mi cadesse dall'anima. Dicevo: ricapiterà, potrò afferrarla, e mi reggeva questa fede, anche se ogni volta si tornava da capo.

Il mio potente ed amato protettore, Giulio Ricordi, s'era proposto di mettermi a contatto con Giacomo Puccini. Non osavo neppure di pensare che il grande editore potesse avvicinarli al suo grande Maestro.

A rincorarmi, Giulio Ricordi m'assicurava che Puccini aveva detto proprio a lui che voleva trovare un giovane di buona volontà che lo seguisse nelle sue

idee in un'opera prossima. Il soggetto era già scelto. Una commedia dei fratelli Quintero, *Anima allegra*, nell'interpretazione di Tina di Lorenzo, l'aveva molto interessato.

— Puccini — m'ammoniva il signor Giulio — è un tipo strano, anche se non pare. Bisogna saperlo prendere. Presentargli la cosa bell'e fatta. Egli m'ha esposto la sua visione del libretto. Vorrebbe un atto completamente nuovo, ossia nella commedia inesistente. C'è quel racconto della protagonista, quando descrive le nozze zingaresche alle quali ha assistito e confessa che in un impeto infrenabile d'amore per tutto l'universo s'arrampica sull'alta torre a suonar le campane, perché la loro voce salga con la sua fino lassù nel cielo a benedire... Ve ne ricordate?... Ebbene: trasformando in azione il racconto, ne deriverebbe un secondo quadro all'aperto, pieno d'interesse e di colore... Volete, ma alla svelta, tentar di costruirlo?... Beninteso che io non vi ho detto niente, non vi ho dato nessun suggerimento. Puccini deve credere che si tratti di una vostra trovata che coincide con la sua... Non è una bella carta che vi do in mano da giocare con coraggio? Io vi auguro di vincere.

Le rosee previsioni si avverarono. Puccini, in linea di massima, pareva ormai convinto. Ma pochi mesi dopo, con la morte di Giulio Ricordi, *Anima allegra* a

poco a poco tramontò. Non rimase all'orizzonte che un piccolo bagliore. Poi si spense anche quello. L'atmosfera spagnola del soggetto, che avrebbe trascinato inevitabilmente verso il colore di *Carmen*, coprì di denso buio l'azzurrità splendente del cielo di Andalusia.

Col cuore pieno d'amara delusione mi riaccostai al lavoro interrotto di una mia commedia, *La capanna e il tuo cuore*. Tutto andava a rovescio, alla deriva. A quale sterpo potevo più aggrapparmi?... Ritentai con Puccini. M'offersi di recarmi da lui. Rispose, lasciando cadere l'offerta.

«Per *Anima allegra* sono sempre nel gran dubbio e perciò passo le giornate molto tristemente. Sorga il soggetto *per me*, dolorosamente passionale... Ma il tempo passa e del migliore».

Quando, dopo il successo ottenuto dalla *Capanna* con la compagnia di Virgilio Talli, Giacomo mi scrisse congratulandosi e invitandomi a raggiungerlo a Torre del Lago, ero tanto deluso che partii con la certezza di fare un viaggio a vuoto. Unica gioia era di poter finalmente vedere per la prima volta i luoghi consacrati dalla gloria del Maestro.

Torre del Lago - Puccini. La prima stazioncina da Viareggio verso Lucca ora ha aggiunto il suo nome. Ma quando vi prese fissa dimora, l'aveva definita in

due righe così: «Torre del Lago — gaudio supremo, paradiso, eden, empireo, turris eburnea, vas spirituale, reggia: abitanti centoventi, dodici case».

Di quelle dodici case una era la sua. Ma col progredire della fortuna s'era andata arricchendo, tra il crescere del leccio e rinfittirsi dei cespugli nel giardino che si allargava sino al lago. E la notte, dal vasto studio a terreno, Puccini amava di raggiungere il pontile e là sostare fumando sigarette e guardando all'altra sponda tremare i lumi della Piaggetta e di Massarosa.

Su quel pontile, la notte del mio arrivo, mi parlò della Senna.

18° “IL TABARRO” E FERDINANDO MARTINI

Al piccolo teatro Marigny di Parigi aveva visto un dramma granguignolesco, *La houppelande* (il tabarro) che si svolgeva tutto su un barcone ancorato sotto l'arco di un ponte. Un fosco dramma di gelosia con un finale impressionante. Il padrone della barca strangolava l'amante della moglie, uno scaricatore, e al sopraggiungere di lei nascondeva il cadavere nel suo ampio mantello che tragicamente apriva sotto gli occhi della traditrice terrificata. Non la vicenda lugubre l'aveva interessato, ma quell'atmosfera di fiume che creava intorno ai personaggi un *pathos* singolare e nuovo.

— È per questo che vi avevo chiamato... Ma, per combinazione, una settimana fa, recatomi a trovare Ferdinando Martini a Monsummano, di discorso in discorso gli accennai al *Tabarro*. E gli piacque talmente che m'offerse di tentarne lui stesso la riduzione lirica. Perciò gli mandai subito il testo francese, che, come capirete, non posso farmi restituire...

Confesso che la cosa non mi turbò. Anzi, me l'aspettavo. Durante il viaggio troppe volte, sul ritmo

delle ruote, m'ero ripetuto: non sperare, non sperare...
Nessuna delusione, quindi, nessun rimpianto.

Il destino aveva decretato che con Puccini non sarei mai riuscito a spuntarla.

S'andò a dormire. Avevo deciso che all'indomani me ne sarei tornato a Milano senza pensarci più.

Ma, sorpresa incredibile, al mattino, con la prima posta, ecco che giunge da Monsummano un plico. Il Maestro mi sembra molto contento quando legge. E sorride dicendomi:

— È Ferdinando Martini...

— Che sta già lavorando?

— No. Mi rimanda il *Tabarro*.

— Con i primi versi?

— No. Scrive che ha tentato, e per dimostrarmelo m'acclude una romanza. Ma giudica in coscienza che fare un libretto non è cosa per lui... Mi chiede scusa se, credendo di farmi piacere, s'era spontaneamente offerto. E mi augura di trovar presto chi possa accontentarmi.

Mi passò la lettera. Poi mi passò i versi: un'implorazione di Giorgetta al suo amante. Una calda invocazione d'un bacio con l'ansia del pericolo che la tresca sia scoperta.

Quei versi me li sono conservati come un ricordo caro di quel grande e purissimo scrittore.

Sono, da allora, rimasti inediti nel mio cassetto. Ma la tentazione che adesso mi spinge a pubblicarli credo che non offenda la sua sacra memoria. E perciò non resisto. La stessa rinuncia del Martini aveva certo origine dalla scrupolosa convinzione che i suoi versi non erano per musica. Ma la musica è nella sua poesia.

Potete giudicarne. Giorgetta dice:

*Perdonami... Son qui... ti voglio bene e
tenera e sommessa
io ti consolero delle tue pene;
sono sempre la stessa.*

*Vieni, vieni amor mio che l'ora avanza
nell'animo angosciato...
Fa che tornin la fede e la speranza
del bel tempo passato.*

*Vieni... Non senti che l'aura ti porta
il bacio mio che vola?
Questa tristezza mia, la riconforta
d'una dolce parola.*

*La luna è sorta, la notte è serena,
splendon le stelle ancora...'
Ma il tempo fugge... Vieni... Un bacio appena
e spunterà l'aurora.*

*Tutto è silenzio, non si muove foglia,
par che nessun qui viva,
e sola addormentandosi gorgoglia
l'onda, sopra la riva.*

*Parigi risvegliandosi dimane
udrà, nel primo albore,
caro invito bandir le sue campane:
amore, amore, amore.*

*E tu questo amor mio come non senti
che i nostri cuori allaccia?
Oh! a molcere il rigor dei miei tormenti
lasciami addormentar fra le tue braccia!*

— Questa rinuncia — riprese Puccini — me l'aspettavo. Ma aspettavo anche di esserne sicuro e di riavere di ritorno il testo della *Houppelande* per affidarlo a voi... Eccolo. Leggetelo e studiateci dentro. Troverete in margine alcune amplificazioni qua e là del dialogo, fatte, per mio suggerimento, dall'autore Didier Goold. Non tenetene gran conto: non mi sembrano efficaci. Questi francesi, quando scrivono versi, sono sempre rimbombanti e pletorici... Sapete quanto io ami la semplicità... C'è anche un proemio, una specie di *préface* che dice, per esempio:

*...Car son rêve était grand, glorieux, olympique...
Et pres du gouvernail que l'eau caresse et mord
Ouvrant sa houppelande en grand geste épique,
Il osa se dresser tout nu devant la Mort...*

— A me, cosa volete che vi dica, la *gloire* epica e olimpica del padrone del barcone non fa né caldo né freddo. Quello che mi interessa è che la signora Senna mi diventi la vera protagonista del dramma. Questo genere di vita dei battellieri e scaricatori che trascinano la loro squallida esistenza nei traffici del fiume, rassegnati, è in pieno contrasto con l'ansia che palpita nel cuore di Giorgetta. Sete di terraferma, rimpianto del chiassoso tumulto del sobborgo, delle luci di Parigi. L'amore carpito a quarti d'ora non le basta. Il suo sogno è di evadere, di calpestare il marciapiede, di lasciare la cabina sull'acqua, dove è morto il suo bimbo... Ecco i bagliori e le ombre che devono dare al fattaccio un aspro e delicato sapore di acquafòrte...

— Capisco... Vi capisco...

— Bene. E allora decidiamo così: appena lo potete, buttate giù una scena qualunque, a vostra scelta. Mandatemela ed io giudicherò se sia il caso di andare avanti o meno. Accettate?

— Sì. Accetto.

— E speriamo che tutto vada bene.

Io non speravo: ne avevo la certezza. Ma esperimenti su una scena staccata non ne volevo fare. Mi ricordavo le parole del povero signor Giulio: «Puccini è un tipo strano. Bisogna offrirgli la cosa bell'e fatta...». Raccolsi in pieno le forze della mia volontà e in poco più di una settimana sceneggiài e verseggiài completamente il lavoro. Diedi a Luigi, l'*apache* scaricatore amante di Giorgetta, un piglio da rivoluzionario, ribelle alla miseria di quella schiavitù che lo piegava ad incurvar la schiena coi sacchi sul groppone. A Giorgetta una febbre di libera vita nell'ossessionante ricordo di Belleville, delle vecchie amicizie, delle gite domenicali al Bosco di Boulogne in gaia comitiva. A Michele, padrone del barcone, una malinconia della vecchiaia e il dolore contenuto e sospettoso di non poter più tenere avvinta la giovane compagna sognatrice. Arricchii di episodi nettamente pucciniani il passaggio sul molo. Ci inserii persino un cantastorie che diffonde tra le *midinettes* i foglietti volanti d'una canzone di Mimì, che s'accompagna su una stonata gironda, poi, coraggiosamente, spedii tutto al Maestro e aspettai il responso. M'arrivò telegrafico: «Vostro *Tabarro* sembra tagliato da Prandoni. Benissimo. Vi abbraccio».

*

Vi fu un quarto d'ora in cui Giacomo Puccini pensò all'operetta. Veramente a pensarlo ed alletterlo furono

i signori Berté ed Eisenschitz, direttori del Karltheater di Vienna, i quali, trovandoselo sottomano in un momento passeggero di attrito con Tito Ricordi, che era succeduto al suo gran padre Giulio nella gerenza della Casa editrice, gli proposero di scrivere dieci o dodici pezzi, con lautissimo compenso, per una trama ideata da Wilner e Reichert, librettisti di Lehar. Il soggettino lì per lì non spiace a Giacomo che, dato quell'urto momentaneo con Tito, firmò il contratto. L'incarico di comporre il libretto in prosa e in versi, secondo il canone operettistico, fu dato a me.

Quando Puccini ebbe in mano il primo atto, iniziò il suo lavoro e musicò due pezzi: *Il sogno di Doretta* e un duettino comico. Musica deliziosa, lieve, aerea, piena di grazia e originalità. Ma una notte, nella sua nuova villa di Viareggio, si ribellò ad un tratto all'idea di continuare:

— Che, che... — disse — non è affare per me. L'operetta non la scriverò mai!

All'indomani rimandò il contratto a Vienna. Preghiere, proteste, discussioni, per risolvere in qualche modo che non fosse una risoluzione contrattuale, la faccenda. E alla fine ricordo che la trama di *Rondine* si sarebbe trasformata in opera lirica. Con questa nuova intesa mi misi al lavoro. Per il primo atto la commedia musicale ne uscì agile, elegante, oso dire perfetta. L'impianto era eccellente. Ma per i due

atti successivi la trasformazione fu dura, laboriosa, faticosa. Ad ogni scena sorgevano improvvise aspre difficoltà non facili a superarsi e aggravate dal fatto che lo scoppio della guerra aveva non soltanto resa impossibile la comunicazione coi librettisti viennesi, ma anche penoso questo contratto con gli editori austriaci che non volevano saperne di rescinderlo. Malgrado Puccini avesse trasfuso nella *Rondine* la sua limpida e scintillante vena e creato una partitura tecnicamente e coloristicamente perfetta, l'opera, che risentiva della sua ibrida origine, non ebbe quella vitalità che la prima rappresentazione a Montecarlo, nel marzo del 1917, aveva fatto prevedere. Nel maggio dello stesso anno la *Rondine* trionfava anche in Italia al Comunale di Bologna, ma poi, le successive mediocri esecuzioni, tra cui quella di Milano, non fecero progredire il suo cammino.

*

Ma già nell'anno precedente, 1916, Puccini era ansioso di accingersi ad un altro lavoro:

«La *Rondine* è finitissima — mi scriveva. — Mi pare molto bene. Mi sono messo a strumentare il *Tabarro*. Non avete niente di nuovo come soggetti? Io non riesco a trovar nulla. È desolante. Cerco, cerco, mi pareva di aver trovato altri due atti ma forse non è affare».

Invece quell'affare maturò. Giovacchino Forzano aveva sottoposto al maestro la trama del *Gianni Schicchi*. In pochi giorni il bellissimo libretto fu completo ed ottenne già alla lettura un festoso successo. In contrasto al tragico *Tabarro* che, da tre anni musicato, aspettava di essere abbinato ad un altro atto di genere opposto, nasceva ora quel capolavoro di opera comica. E con l'altro atto centrale di Forzano, la mistica *Suor Angelica*, si compieva il Trittico. I due nuovi atti furono musicati in pochi mesi, senza sforzo, senza incertezze, senza cambiamenti che facessero impazzire come nei tempi lontani i suoi collaboratori vicini ed a lui devotissimi: *Suor Angelica* fu l'ultima opera del Trittico ad essere musicata. Ma Giacomo che aveva da tempo sognato di portar sulla scena il profumo di un chiostro, vi si abbandonò con tale gioia che non sentì più la fatica, felice com'era di respirare nella sua melodia quell'effluvio di menta e d'erba cedrina che lo investiva quando si recava di tanto in tanto a visitare la sua sorella maggiore, votata da anni in clausura nel monastero di Vicopelago sulla collina di Lucca. E non appena ebbe pronto lo spartito, volle andare lassù a portare alle monache vere la primizia delle sue monache da teatro.

Il maestro all'indomani mi raccontò con commozione i particolari di questo avvenimento che per un'ora irradiò di luce profana quella penombra sacra:

— Le monache, tutte intorno al pianoforte, raccolte, attente, quasi senza respiro. E mia sorella al mio fianco che mi voltava le pagine. Anche lei era musicista e lassù insegnava il canto e l'armonium alle novizie. Io suonavo accennando le parole..Fase per fase, i primi episodi, con la maestra, le suore, le zelatrici; la scenetta dei desideri e del raggio di sole sulla fontana del giardino avevano diletto e interessato. E incuriosiva e preoccupava la chiusa e misteriosa tristezza di Suor Angelica. Forse ciascuna delle ascoltatrici ritrovava nella mia musica un po' della sua anima, un poco del suo cuore. Ma quando s'arrivò alla scena della zia principessa, mi fermai imbarazzato. Le monache non potevano capire, se non spiegavo loro il dramma della protagonista. Bisognava illustrare il suo passato, dire di quel peccato d'amore che aveva macchiato la sua fresca purità e adombrato il blasone della sua tetra casa. Dire di quel bimbo che le era stato portato via appena nato, di quella colpa che l'aveva condannata al convento. E infine esporre in pieno la ragione della improvvisa visita della zia principessa che veniva ad annunciarle brutalmente che quel bimbo era morto. E bisognava, soprattutto, arrivare alla disperazione di

Suor Angelica, al suicidio, al pentimento, alla grazia invocata, al miracolo che le recava il perdono divino. Non era facile, non era facile, non riuscivo a trovare le parole adatte. Tuttavia il meglio e il più velatamente che potei, spiegai tutto. E quando ebbi finito, mi accorsi che molti occhi umidi mi fissavano in silenzio. Ripresi a suonare. Quando giunsi col canto alla implorazione atterrita di Angelica: «Madonna, Madonna, salvami per amor di mio figlio!...», tutte le monachine, sommessamente, pietosamente, con ferma convinzione esclamarono: «Sì! sì, poverina!... È salva, è benedetta, è nel regno dei cieli».

Le sorelle assolvevano unanimi la sorella ideale, peccatrice, in dolce pianto e cristiana bontà.



PUCCINI VISTO DA LINA ROSSO



UNO DEGLI ULTIMI RITRATTI DEL MAESTRO

19° L'INNO A ROMA

quando era sindaco di Roma il principe don Prospero Colonna, una mattina si recò a visitarlo in Campidoglio un Poeta che gli recava un Inno alato, nato dal suo fervore italianissimo.

Quel Poeta era Fausto Salvadori che ispirandosi al *Carme secolare* di Orazio, «*Alme sol possis nihil urbe Roma videre majus*», rievocava il nostro sole «libero e giocondo» che rimava in metro oraziano col verso: «Tu non vedrai nessuna cosa al mondo - maggior di Roma».

Piacquero molto al principe sindaco i versi e l'idea, tanto che, accettando l'offerta del Poeta, gli chiese quale musicista avrebbe potuto rivestire di note quelle eroiche parole e creare una pagina affermativa, duratura ed eminentemente popolare.

— Secondo me uno solo — rispose Fausto Salvadori.

— E cioè?

— Giacomo Puccini.

— E credete che egli accetterebbe?

— Tutto sta nel saperlo prendere. E questo, principe, è affare vostro. Voi siete un grande

diplomatico, Puccini è vostro amico, perciò non credo molto difficile l'impresa.

Come se il destino avesse predisposta la vicenda, pochi giorni dopo arrivava a Roma il Maestro, per assistere ad una importante ripresa della sua *Manon Lescaut* al Costanzi. Non appena don Prospero lo seppe, gli scrisse due righe per invitarlo all'indomani a colazione su al «Castello dei Cesari». E fu durante quella colazione, dove Fausto Salvadori era terzo commensale, che la proposta di musicare l'Inno a Roma venne buttata là senza importanza, così, per tentare.

Giacomo s'allarmò, si schermì. Un Inno? No. Non era affar suo. Troppe volte aveva dichiarato che musiche occasionali non ne avrebbe scritte mai. E in cuor suo metteva nella categoria occasionale persino la musica sinfonica. «Quando sono nato — scriveva — Dio mi ha toccato col dito mignolo e mi ha detto: scrivi per il teatro, nient'altro che per il teatro. Ecco perché io non posso compor musica se non vedo i miei carnefici burattini muoversi sulla scena». Forse anche il ricordo di Verdi lo rendeva perplesso. Di Verdi che, nel '48, sollecitato dal Capo della Giovine Italia a musicare un Inno su parole di Mameli, pur non volendo negare questo favore a Mazzini, gli aveva dichiarato che un Inno per diventar popolare doveva essere anonimo. Di Verdi che, nell'aprile del

'95, così scriveva da Genova al Presidente del Comitato per il venticinquesimo anniversario della liberazione di Roma: «Nemmeno in gioventù sarei stato capace di scrivere musica su poesie, inni, od altro, per qualunque siasi circostanza; e mai ne feci, se si eccettui una cantata scritta nel 1861 o '62 per un'Esposizione a Londra... E feci male! Ora la penna è stanca e mi sarebbe impossibile di scrivere cosa che non fosse del tutto indegna dell'alta solennità e della poesia, senza fallo splendida, di Carducci».

Ma quella frase buttata là dal principe Colonna era diventata a fine mensa sollecitazione e preghiera. S'era aggiunta anche la voce di Fausto Salvadori, il quale, alla fine, per concludere il tentativo, aveva cacciato in tasca al Maestro il manoscritto.

— Lo legga, lo legga. E se il quarto d'ora di buon estro arriva, tanto meglio per tutti.

Puccini, timido, non disse né sì né no. Ma quel quarto d'ora lo vedeva assai lontano.

Invece — caso strano — tornato a Viareggio, dopo aver letto e riletto i versi in treno, al nostro primo incontro me ne parlò:

— Ho qui una poesia di Salvadori che mi par bella. Vorrebbe che la musicassi. Vorrei poterlo fare, anche per accontentare il Colonna. Ma non è facile trovare l'idea semplice e buona per un Inno. Anche Verdi ci

ha battuto il naso. Il vero Inno di Mameli è sempre... quell'altro.

E per molto tempo non ci pensò più.

Parecchi mesi dopo ricevevo una sua lettera: «L'altra notte mi sono messo al piano e ho buttato giù quattro note che mi sembrano facili e popolari. Se mi riesce di svilupparle, chissà che il famoso Inno a Roma non salti fuori. C'è un po' il riflesso di *Gianni Schicchi* in questo tema. Può ricordare lontanamente lo stornellante canto a Firenze, sebbene assai diverso, più largo e più solenne. Basta. Vedremo se fiorirà».

Ma ormai l'Inno di Puccini era nato. A Milano me lo fece sentire, e tutto contento dell'impressione che in me aveva suscitato, decise di portarlo subito ai suoi Editori e di affidarlo loro per la stampa.

E qui accadde un equivoco curioso che ancora oggi, a ripensarci, non riesco a spiegarmi. Di fronte a Puccini che, non si sa perché, aveva avuto il capriccio di comporre un Inno, gli Editori rimasero sorpresi e indecisi. Puccini se ne accorse, non disse nulla, ma riprese la sua musica, se la rimise in tasca, salutò con la consueta cordialità, e infilò la porta. Ma mentre scendevamo le scale c'era nel suo aspetto scorato e nel suo animo ferito la tristezza di uno scolaretto bocciato.

— Sa che facciamo, Maestro? — gli dissi.

— Che cosa?

— Portiamo l’Inno a Sonzogno.

Così fu fatto. E l’Inno a Roma fu accolto con entusiasmo, a braccia aperte, e stampato subito dall’Editore di *Rondine*. Ora di quest’inno popolarissimo si diffondono migliaia e migliaia di esemplari.

La gioia di don Prospero Colonna e di Fausto Salvadori al ricevere l’Inno musicato, fu enorme. Telegrammi, lettere di gratitudine, di entusiasmo, di ammirazione. Promesse di una esecuzione immediata affidata a centinaia di voci infantili. E, a completare la riconoscenza, un regalo inatteso: un bellissimo e rotondissimo orologio d’oro.

Rivedo Giacomo Puccini con quell’astuccio in mano e uno strano turbamento nel cuore. Risento le sue parole:

— Sì... come Passa-Tempo (Puccini chiamava gli orologi così) non c’è che dire, è bello, di marca, e liscio liscio ch’è uno splendore e puoi specchiartici dentro. Ma non vi par troppo liscio?

— Non capisco.

— Come, non capite? E da chi mi viene e perché questo orologio che avrei potuto comperarmi io stesso da un orefice qualunque?

Ora cominciavo a capire. All’orologio mancava la dedica. E a quella dedica Giacomo Puccini ci teneva assai più che all’orologio stesso.

Poche ore dopo mi disse:

— Oggi nel pomeriggio si va insieme a Lucca.

A Lucca con Puccini ci andavo volentieri sempre, perché sempre là affioravano in lui i ricordi della prima giovinezza amarissima e mi indicava i luoghi e mi narrava gli episodi. E non c'era volta che, passando, non s'entrasse in San Paolino, dove, ragazzo, era stato organista.

Ma stavolta in San Paolino non s'entrò. S'entrò da un gioielliere di Fillungo, vecchia conoscenza del maestro:

— O sor Domenico, avrei urgenza d'un lavoretto da lei.

— Dica pure, maestro.

— Le lascio quest'orologio e questo biglietto. Sulla calotta, lei m'incide le parole che le ho scritto qui. Domani o dopo passo a riprenderlo.

— Sarà fatto, maestro.

Fu così che all'indomani l'orologio perdetto l'anonimo, perché tutt'intorno, in bella disposizione a ferro di cavallo, si poteva leggere: «A Giacomo Puccini - Il Comune di Roma - Offre», e la data.

L'Inno a Roma aveva finalmente il suo documento e il suo premio.

*

Ogni volta che risento quell'inno rivedo Giacomo nella bottega dell'orafo lucchese, sorridente e

scanzonato come se giocasse un tiro alla dimenticanza di qualcuno.

*Sole che sorgi libero e giocondo,
Sul colle nostro, i tuoi cavalli doma.
Tu non vedrai nessuna cosa al mondo
Maggior di Roma.*

E quel «maggior di Roma» il musicista l'ha ribadito due volte come due colpi di maglio sul ferro incandescente della nostra volontà.

20° LA PRINCIPESSA CRUDELE

Ripensando alla primissima origine di *Turandot*, devo dire che essa è nata da un pranzo, nato a sua volta da una delusione. Pranzo intimo a tre, cominciato con celata amarezza e finito tra vividi bagliori di speranze.

Simoni ed io dovevamo far vedere a Puccini accoratissimo che la bocciatura d'un progetto di libretto ideato per lui non ci aveva per nulla, non dico offesi, ma nemmeno turbati. Che giudicavamo giusta la sua sentenza di condanna e perciò eravamo disposti a tornare da capo. Non sarei esatto affermando che fosse quello il nostro schietto sentimento, ma il Maestro ci parve sì deluso e dolente di esserlo, che ci proponemmo di togliergli l'incubo attraverso un simposio offertogli da noi:

— Questa sera alle otto, alla Fiaschetta.

— Va bene, ragazzi.

Con tale appuntamento si chiuse il burrascoso pomeriggio primaverile.

Qualche mese prima, Puccini, incontratosi in terra di Toscana con Simoni a cui voleva bene fin da

quando egli, tra i pochi coraggiosi, aveva difeso *Butterfly* dopo il linciaggio, gli aveva detto:

— Sono senza lavoro come un disoccupato. Me ne rodo e torturo. Metto le mani sul pianoforte e mi si sporcano di polvere. Sento passare gli anni, e dei più belli... Perché, quando torni a Milano, non ti metti d'accordo con Adami per cercare insieme qualche cosa di buono per me?

L'accordo fra noi due fu pronto e facile. Più difficile era trovare quel qualche cosa di buono che il maestro sognava. Tuttavia ci mettemmo al lavoro e in pochi giorni si inventò un soggetto di tipo dickensiano, che, se convinceva poco noi, non convinse affatto Giacomo che ci sperava tanto. Egli temeva anche che dopo quel primo fallito tentativo non ci occupassimo più di aiutarlo nelle ricerche. E perciò vidi il suo viso d'un tratto illuminarsi quando a cena finita Simoni, con uno scatto impulsivo, proruppe:

— Senti, Giacomo; un'idea. Se pensassimo a Gozzi?... Se ci abbandonassimo a un bel tema fiabesco, inconsueto, fantasioso e bizzarro?... Una grande fiaba che magari riassume come in una sintesi le più celebri fiabe che davan tanta noia a Goldoni?

— E perché no?... Una volta ho persino riletto *Turandot*... Recentemente, in Germania l'ha musicata Busoni. Ma, credo, tale e quale come la rappresentano

talvolta i teatri di prosa d'avanguardia, per offrire ai registi decadenti delle possibilità coloristiche e parodistiche.

— No... Non così, non sotto questa forma — ribatté Simoni — ma cercando di immettervi tutta quell'umanità di cui Gozzi non s'è mai preoccupato.

— Magari si riuscisse a modernizzare, a umanizzare con nuovo sentimento la vecchia cartapesta. Voi due ci potreste riuscire, ed io sarei felice di levarmi dalle rotaie del frusto melodramma e incamminarmi per vie non battute e inconsuete!

La scintilla era dunque caduta precisa a suscitare vampate alte e festose sulla malinconia iniziale di quel pranzo. E tra fumi e faville, ecco balzar fuori limpido e lucente il nome della principessa crudele. E tra una sarabanda di figure cinesi e un profumo di esotici aromi e di settecentesche ciprie, farsi largo imperiosa e regale, affascinante e crudele, enigmatica e travolgente, Turandot la bellissima.

Puccini era partito all'indomani raggiante di nuova fede, portando via con sé per rileggerla la fiaba gozziana nella versione dello Schiller stampata dal Lemonnier. E pochi giorni dopo la scelta del soggetto diventava definitiva.

«*Karadà* — mi scriveva per dare anche al mio nome una risonanza cinese — vi rimando il volume di Schiller. Ora si tratta di adattare stilizzare interessare

imbottire gonfiare e sgonfiare il soggetto. Così com'è non va. Ma lavorato, masticato, deve venir fuori qualche cosa di *Signor ladro...* e cioè *Sor - prendente*. Oh! Gioia! Arriverà materiale scenico dalla Germania. Ho già un libro di Reinhardt, ma c'è poco di Turandot. Troverò anche musica cinese antica e indicazioni e disegni di diversi strumenti che metteremo sulla scena e in orchestra. Ma voi due veneti dovete ora dar forma moderna interessante varia a quel Gozzi vostro parente. Non fatene parola. Ma se riuscite, e dovete riuscirvi, vedrete che bella cosa originale e travolgente riuscirà. La fantasia vostra, con tante baldorie dell'antico autore, deve per forza portarvi a grandi e gustose cose. Forza dunque».

In una lunga serie di successive lettere vengono in discussione le maschere veneziane. Puccini ne ha paura. Raccomanda: «Non abusate coi mascheroni veneziani. Quelli debbono essere dei buffoncelli filosofi che qua e là buttano un lazzo e un parere ben scelto e adatto al momento. Ma non devono essere degli importuni e dei petulanti».

Noi gli scriviamo di esserci decisi a sopprimere le maschere. Risponde: «Oggi appena avuto il vostro espresso ho telegrafato di primo impulso approvando l'esclusione delle maschere. Ma non voglio con questo mio grido influire su voi, sul vostro cervello. Potrebbe

anche darsi che, conservando con giudizio le maschere, si abbia un elemento nostrano il quale, in mezzo a tanto manierismo, poiché lo è, cinese, porterebbe una nota nostra e soprattutto sincera. Le fini osservazioni di Pantalone e compagni ci riporterebbero alla realtà della nostra vita. Insomma fare un po' come Shakespeare fa spesso, quando mette tre o quattro tipi estranei che bevono e bestemmiano e dicono male del re. E questo l'ho visto nella *Tempesta*, tra gli Alfi, Ariele e Calibano. Ma però potrebbero anche guastare, se viceversa voi trovaste da arricchire e da sbizzarrirvi con l'elemento cinese. Perciò concludo che io non ci metto per ora né sale né pepe. Fate voi e che il buon Dio vi ispiri».

Ma le righe più belle e significative, nelle quali è tutto il suo credo artistico, son queste scritte non appena gli comunicai che con Simoni ci si era messi ardentemente a lavorare: «Dunque siete discesi in lizza!... Forza e spremetevi il cuore e il cervello e preparatemi quella tal cosa che faccia piangere il mondo. Dicono che è segno di debolezza la sentimentalità. A me piace tanto essere debole! Ai cosiddetti *forti* lascio i successi che sfumano. A noi quelli che restano!...».

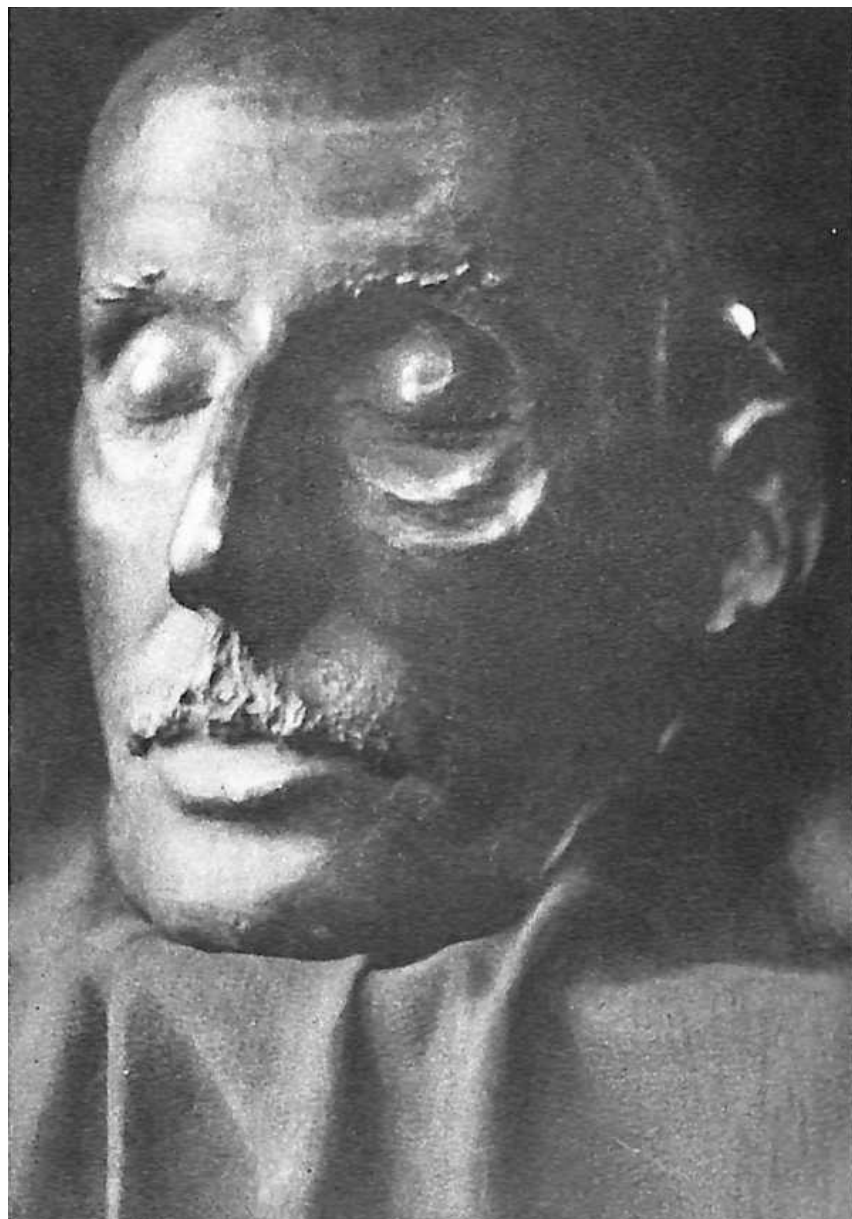
Dalla ingenua fattura dell'antica favola persiana bisognava dunque far zampillare freschissima la sorgente, nascosta e soffocata da tanta ingenuità.

Carlo Gozzi aveva infatti composta la sua *Turandot* per rispondere a coloro che lo accusavano di cercare il successo fondandosi tutto sui prestigii dei macchinismi scenici e delle fantasmagorie, tentando stavolta di avvicinarsi all'atmosfera semplice e poetica della fiaba. E se altri, prima di lui, aveva attinto allo stesso tema, da Shakespeare che nel *Mercante di Venezia* sostituisce con i tre cofani di Porzia i tre enigmi, a Molière che nella *Principessa d'Elide* s'ispira al carattere della principessa cinese fieramente ribelle all'amore, voleva ben dire che una solida base drammatica c'era, pur che si sapesse abilmente trarne profitto.

Turandot, che per allontanare i principi pretendenti che da ogni parte del mondo giungono con le loro carovane alla Corte di Pekino, propone loro tre oscurissimi indovinelli, pena la morte a chi non li risolve, e non vale il tragico esempio dei molti che han lasciato la testa per tentare la conquista della sua bellezza irraggiungibile; Turandot *mèta sognata delle notti ardenti*, inflessibile e indomabile sino all'ultimo, doveva rivivere tra un groviglio di avvenimenti, di costumi, di cerimonie, di usanze bizzarre e feroci nelle quali è trascinata e travolta l'onesta coscienza delle maschere veneziane.

Ho peggio di / ou
l'empres
in tale
e un / ent
juvante
acqua
fredda

L'ULTIMA INVOCAZIONE NELLA CLINICA DI
BRUSSELLE



LA MASCHERA DI GIACOMO PUCCINI

I continui suggerimenti del maestro servivano ad aprirci nuove luci. E spesso bastava un tocco, un segno, un'intenzione, un dubbio, a far scaturire nuove faci, a dare alla trama improvvise svolte originali; ad arricchirla nella sua nuova essenza spirituale, nei suoi particolari, nelle laccature della decorazione. Così, abbandonati Gozzi e Schiller, trasfigurate le maschere in ministri, innestato alla trama un personaggio eminentemente pucciniano, la poetica Liù, commossa e commovente antagonista, nasceva a poco a poco una Turandot nostra, piena di quell'umanità che Puccini voleva.

*

La prima stesura della trama ci recammo a leggergliela a Bagni di Lucca dove egli ci aspettava con una sorpresa. La lettura avvenne nella villa del barone Fassini, che era stato per molti anni in Cina addetto alla nostra Ambasciata e che aveva arredato la sua casa con ogni sorta di cineserie. Ed ecco che appena fu deposto il manoscritto su un tavolino laccato, ruppe il silenzio come per incanto la chiara voce di un cariglione che suonava l'antico Inno Imperiale con la solennità di una cerimonia sacra ed augurale. Stupore nostro, risate dei presenti, gioia soddisfatta di Giacomo che aveva preparato la trovata. Le note di quell'inno divennero più tardi in mano sua il vasto corale che chiude il secondo atto. Il

primo, appena completamente verseggiato, gli fu letto in una Torre di Maremma, Torre della Tagliata, dove d'inverno Puccini amava talvolta rintanarsi per le sue cacce. Ora egli poteva mettersi al lavoro.

Ma quante trasformazioni, quanti cambiamenti, quanti rovesciamenti di atti e scene, mentre il Maestro componeva! E quante smontature, arresti, scoramenti!... Se per caso ci sentiva stanchi, delusi e talvolta seccati della sua incontentabilità, si ribellava e con impeto festoso faceva squillar alto e sonoro il richiamo: «*Turandot* procede bene. Mi par d'essere sulla via maestra. Sono al terzetto delle Maschere, tra poco arriverò agli enigmi...». Scherzava per rincorarci: «Dovete tirar fuori i vermicelli del sentimento e della commozione. Urge commuovere alla fine, perciò niente retorica. Il travaso d'amore deve giungere come un bolide luminoso in mezzo al clangore del popolo che estatico lo assorbe attraverso i nervi tesi come corde di violoncelli gementi...». In quanto alla sua musica diceva: «Io troverò delle frasi degne dei vostri aurei polimetri. Mi succhierò il cervello col cannulo di cristallo, per riempire di fosforo il pentagramma... E tutto per voi, per noi, per il popolo, per il mondo! *Salvatote*, o vati!».

Di mano in mano che le difficoltà si venivano spianando e il lavoro procedeva, aumentava la fede. L'opera era ormai alla fine quando, improvvise e

tragiche, cominciarono le preoccupazioni per il male. Nessuno voleva crederci. Nessuno voleva pensare che quel male fosse grave. Ma il presentimento ci atterriva. In questa lettera della fine d'ottobre del '24, c'è un brivido di disperazione e palpita nascosta una speranza per la sua vita e la sua arte, con uguale spasimo:

«Caro Adamino, che volete che vi dica?... Sono in un periodo tremendo. Questo mio mal di gola mi tormenta, ma più moralmente che per pena fisica. Andrò a Bruxelles da un celebre specialista. Partirò presto. Aspetto risposta di là e aspetto Tonio che ritorni da Milano... Mi opererò? Mi si curerà? Mi si condannerà? Così non posso più andare avanti. E *Turandot* è lì. I versi del duetto finale sono buoni e mi pare che sia quello che ci voleva e che avevo sognato. Così il duetto è completo. Al ritorno da Bruxelles mi metterò al lavoro...».

Non è tornato più.

21° ATTORNO AL MAESTRO CHE SI SPEGNE

Niente, niente, maestro... Non si preoccupi: è una forma reumatica... Faccia dei gargarismi, qualche pennellatura... Eccole la ricetta.

Questo il giudizio di un medico di Viareggio, chiamato a visitarlo per quel male di gola che da giorni gli dava tanta noia. Qualcuno gli chiese:

— Non può darsi anche, dottore, che si tratti d'un riflesso del famoso osso d'oca?

— Sì... Anche questo può darsi.

Per spiegare la storia dell'osso d'oca, bisogna risalire all'anno precedente. In quell'estate Puccini aveva combinato col figlio Antonio e gli amici Magrini una lunga gita in automobile attraverso la Svizzera e la Foresta Nera. In un pomeriggio di agosto la comitiva fece tappa ad Ingolstadt, sulle rive del Danubio, ma non trovò più camere. Gli alberghi erano tutti rigurgitanti. Fu allora che Giacomo, vinto ogni riserbo e timidezza, volle dimostrare ai compagni di viaggio che il suo nome valeva pur qualche cosa. Tornò all'albergo principale dove erano

stati rimandati con un «tutto esaurito», chiese del proprietario e gli disse:

— Lei, per caso, ha mai sentito la *Bohème*, la *Tosca*, *Butterfly*?

— Come no! — rispose l'albergatore assai stupito.

— Io adoro la musica di Puccini.

— Questo mi fa piacere, perché Giacomo Puccini sono io in persona. Ho con me degli amici. Siamo senza alloggio e senza mangiare. Vuole accoglierci lei?

Dieci minuti dopo Giacomo e compagni erano principescamente installati con tutti gli onori che l'ospite meritava.

A pranzo venne servita arrosto un'oca colossale. Nel divorarla con avidità, un piccolo osso si piantò in gola a Puccini sì malamente che pareva soffocarlo. Accorse un medico che dovette, per l'estrazione, ricorrere alla sonda. Molta paura, ma poi tutto passò. Senonché, durante il viaggio, la ferita rimase dolorante. E adesso, fra le tante ipotesi, il fatto tornava a galla come una delle possibili causanti del male. Nessuno poteva prevedere che ben altra e ben grave fosse la malattia, che di mese in mese cominciò ad allarmare. Eppure, egli scriveva ancora lettere piene di gioia e allegrezza. Era felice che *Turandot* fosse alla fine, tutta pronta e strumentata fino alla morte di Liù. Era felice che Mussolini l'avesse

nominato senatore, e annunciandolo firmava «Giacomo Puccini - *Sonatore* del Regno». Era felice d'essersi riabbracciato con Toscanini dopo un lieve screzio della precedente primavera. Era felice di aver acconsentito che l'opera fosse messa nel cartellone della prossima stagione scaligera. Ai primi di settembre mi scriveva:

«È partito or ora di qui Toscanini. Dissi il sì per la Scala. Avrò fatto bene? Riprenderò il lavoro interrotto da sei mesi, e spero di arrivar presto alla fine di questa benedetta Principessa. Ora ho l'orizzonte più chiaro per tutti i sensi. Con Toscanini siamo in perfetto e simpatico accordo e finalmente respiro. Così è finito l'incubo che mi sovrastava fino dall'aprile. Quello che gli ho fatto sentire gli ha fatto buonissima impressione. Si è parlato anche del duetto. Forse Toscanini convocherà Simoni e voi a Salsomaggiore. Verrò anch'io e si studierà la situazione. Bisogna uscirne perché ora ho *l'acqua alla gola...*».

Da Salso venne a Milano; in una sala all'ultimo piano della Scala, fece sentire l'opera. Il suo viso era stanco e smagrito, così come l'aveva disegnato poco tempo prima una giovine pittrice veneziana, Lina Rosso, che il Maestro aveva accolto con affettuosa cordialità. Il ricordo di quell'ultima apparizione di Puccini alla Scala fu, due mesi dopo, rievocato da Renato Simoni con queste righe:

«Negli ultimi giorni del settembre 1924, alla Scala egli suonò davanti ad Arturo Toscanini gran parte della sua *Turandot*. Toscanini ascoltava e poi commentava, con una affettuosità così delicata, così sollecita, che si sarebbe detta presaga. E nessuno, invece, sapeva nulla! Nessuno vide la morte che era in agguato. Puccini accompagnava a mezza voce la musica, un po' curvo sulla partitura. Era l'ora del crepuscolo, l'ora delle pallide tristezze. Ed ecco quella è di lui l'ultima immagine che resta nel grande teatro dove trionfò tante volte: un uomo che, nella quiete della sera, dice le ultime parole della sua arte, chino sul pianoforte, con la voce un poco stanca».

Al ritorno a Viareggio la sentenza, e l'inizio della tragedia.

2 novembre: è fissato un consulto a Firenze. I professori Gradenigo, Toti, Bianchini, Torrigiani sono concordi nella diagnosi. Una sola speranza di salvezza: la clinica del professore Ledoux, a Brusselle, che possiede la maggior quantità del radio miracoloso.

4 novembre: il maestro, che ignora la verità, parte per il Belgio. La moglie Elvira, malata di bronchite, si reca a Milano per avere più rapide comunicazioni telefoniche. Il figliolo, desolato, affranto, accompagna il gran padre soffocando con viso sorridente la sua angoscia. Durante il viaggio, sbocchi di sangue. Per

nasconderlo a Antonio, Giacomo getta l'un dopo l'altro dal finestrino i fazzoletti inzuppati.

7 novembre: Puccini entra nella Clinica di *Avenue de la Couronne*. E subito mi scrive su un cartoncino intestato:

«Caro Adamino, ci sono... Povero me!... Dicono che ne avrò per sei settimane. Questa non ci voleva! E *Turandot...*».

Nello stesso giorno il prof. Ledoux lo visita, stabilisce la cura: intanto applicazioni esterne con un collare che circonda la gola. Poi, se sarà necessaria, l'operazione chirurgica, immettendo all'interno gli spilli di radio. Il maestro può uscire. Può distrarsi. Infatti, nel pomeriggio esce. Va al cinematografo. La sera dopo al teatro della Monnaie. Si dà la *Butterfly*. Puccini assiste. È visto ed acclamato.

I Reali del Belgio si interessano ogni mattina del suo stato di salute. A visitarlo in Clinica si recano l'Ambasciatore d'Italia Orsini-Baroni e Monsignor Micara, Nunzio Apostolico. Da Milano arrivano la figlia Fosca, la signora Carla Toscanini, Carlo Clausetti della Casa Ricordi.

10 novembre: Puccini appare sollevato. Afferma di sentirsi assai meglio. Quel collare gli dà molta noia e spera di poterselo assai presto togliere per sempre. Continua a uscire dalla Casa di cura. Quella mattina è stabilita una colazione fuori. Passando col figlio e con

gli amici dal mercato, sosta davanti a un banco di beccaccini. Dice: «Appena guarito ne voglio fare strage». Si rivede in Maremma e nella macchia di Migliarino. Ripensa alla sua casa, ai pini abbandonati.

Per dieci giorni, tutto procede quasi regolarmente. Egli scrive al Magrini: «Caro Angiò... solito tran - tran: collare, inalazioni, non apperito, tre cuscini a letto... Speriamo che mi salvino».

20 novembre: Antonio è chiamato d'urgenza dal professor Ledoux. Gli dice che giudica necessaria l'operazione. Il figlio trema, impallidisce. Il medico conclude che la fortissima fibra del maestro resisterà, ma non resta che questa soluzione. È necessario non perder tempo: fra un paio di giorni al massimo. Prepareremo insieme il paziente a sottoporsi all'atto chirurgico.

Puccini, decisissimo, acconsente. In quello stesso giorno mi scrive le ultime sue righe:

«Per ora è poco male la cura. Applicazioni esterne. Ma lunedì Dio sa che cosa mi faranno per arrivare all'interno, sotto l'epiglottide. Assicurano che non soffrirò, e dicono anche che guarirò. Ora comincio a sperarlo. Giorni fa avevo perso ogni speranza di guarigione... E che ore, e che giorni... Io sono pronto a tutto...».

24 novembre: Enorme, tragica attesa, in Clinica. Puccini è entrato in sala operatoria. L'operazione

dura esattamente tre ore e quaranta minuti. L'eternità, per coloro che aspettano. Il professor Ledoux si presenta sulla porta. È tranquillo. Afferma che tutto è andato bene. Ancora addormentato il Maestro è riportato nel suo letto.

Al risveglio si vede tutti intorno, sorridenti. Egli non può parlare. Ha un foro nella gola, tenuto aperto da un cannello traverso il quale filtrano gli aghi del radio che dissolverà per sempre il male. Ma parlano i suoi occhi, dilatati, impregnati di mestizia. Antonio gli mette tra le mani un blocchetto e una matita. Scrive e chiede:

— Mi salverò?

Concordi gli rispondono:

— Il brusco, è già passato... Siamo tutti sicuri. Ormai sei salvo.

26 novembre: Ricevo da Clausetti questa lettera:

«Vi scrivo anche a nome di Tonio e di Fosca. Riassumo tutte le notizie in queste parole: le cose vanno come meglio nessuno avrebbe sperato. Oramai i medici dicono, senza alcuna esitazione, che Puccini si salverà certamente. Comprimerete che nessun medico oserebbe pronunciarsi in questo modo se non avesse l'assoluta sicurezza di non sbagliarsi. Il dott. Ledoux, poi, non è persona proclive all'ottimismo, è anzi rigido e riservato per natura. Nei giorni precedenti l'operazione, interpellato dalla direzione della

Monnaie, aveva dato notizie piuttosto preoccupanti. Ieri, invece, spontaneamente, annunziò a quei signori: "*Puccini en sortira...*".

Nessuna complicazione è avvenuta in questi quattro giorni seguenti l'operazione. Non vi è dunque più a temere che nascano. Il cuore è in perfetto ordine, polmoni e bronchi funzionano regolarissimamente. Ora tutto il compito è affidato al radio che sarà il miracoloso salvatore. Giacché proprio di vero e autentico miracolo della scienza deve parlarsi. E senza i valorosi medici di Brusselle il nostro povero e grande amico non avrebbe avuto speranza di guarigione.

Mentre vi scrivo egli riposa serenamente. A volte è un po' nervoso e irrequieto, ma ciò fa quasi piacere perché dimostra il ritorno della sua vitalità.

Ora bisogna avere un po' di calma e di pazienza, perché indubbiamente la cura e la convalescenza saranno molto lunghe. Ma tutti siamo felici di aspettare, ora che la guarigione è assicurata.

Domenica il dottor Ledoux toglierà gli aghi e così la prima e più dura fase della cura sarà terminata...».

.....

28 novembre: Un telegramma:

«Sopraggiunta grave crisi cardiaca. Temesi catastrofe. Siamo straziati».

Il cuore, quel grande cuore che con la sua musica è sceso nel cuore di tutti, non resiste più. Il polso fino allora regolare ha uno sbalzo improvviso da 60 a 105. Si tentano due iniezioni per farlo reagire. Ledoux è preso da un panico terribile. Toglie immediatamente gli aghi infitti in gola. Poi, come pazzo, scappa dalla Clinica. Ha bisogno di aria. Gli pare che l'affannoso respiro del Maestro mozzi il respiro suo. Al volante della macchina infila a precipizio la prima strada, a caso. Una donna attraversa. La investe. La uccide.

Nella notte, ora per ora, Puccini s'aggrava. Soffre tremendamente le torture dell'arsura. Trova ancora, per l'ultima volta, la forza di scrivere su un foglietto queste parole:

— *Sto peggio di ieri — l'inferno in gola — e mi sento svanire — acqua fresca.*

Monsignor Micara è in anticamera. L'ha chiamato Tonio che, ora, curvo sul padre, gli mormora:

— C'è monsignore con Orsini-Baroni. Faccio passare?

Il Maestro fa cenno che sì. Ma entra soltanto il prelado. S'avvicina al letto. Tonio scivola via. Restano soli Puccini, il sacerdote e Dio misericordioso.

Poi entra la suora che l'ha sempre assistito e che egli accarezzava dolcemente e chiamava Suor Angelica. Ogni mattina, essa deponeva in un vaso un mazzo di violette che un'ignota ammiratrice lasciava

in portineria e la suora diceva che erano le violette che mandava *Mimì*.

È quasi l'alba. Suor Angelica non reca tra le mani le viole, ma un piccolo crocifisso che accosta alle labbra del morente.

*

Ore 4 mattina del 29 novembre 1924:

La *via crucis* è finita. L'anima di Giacomo Puccini è nell'eternità. Con lui s'è spenta nel mondo la chiara luce dell'immortale melodia.

22° L'OPERA CHE PUCCINI NON SCRISSE

Puccini è stato certamente la formula artistica più universale — non parlo ora nel senso estetico ma nel senso geografico — che l'Italia abbia prodotto dopo la generazione di Verdi».

Così scrisse un critico, dopo la sua morte. E questo riconoscimento che, vivo, non ebbe mai, egli desiderava. Diceva con sorridente orgoglio, che non esisteva un angolo della terra dove la sua musica non fosse penetrata. Vi sono tanti paesi in cui non abbiamo console, tanti paesi in cui non troviamo la nostra bandiera. Ma Puccini lo troviamo dappertutto, dappertutto ci viene incontro, perché parla una lingua che tutti conosciamo: parla il dialetto del nostro sentimento. Per questo resterà sempre viva l'immagine della sua giovinezza.

Anche se talvolta diceva che era vecchio e che si sentiva franar giorno per giorno il terreno sotto i piedi, lo diceva senza convinzione, in quei momenti di sconforto che affioravano quando gli mancava la materia librettistica e più intensa pulsava l'accanita ansia di lavorare. Affermava che il lavoro era l'unica

medicina per vivere alla meno peggio. Scriveva d'aver sempre portato con sé un gran sacco di malinconia... pene d'anima e scontento perenne. Ma il sacco era buttato allegramente all'aria e le pene e lo scontento seguivano quel sacco e volavano via, se nelle lunghe notti silenziose poteva abbandonarsi al tormento gioioso della ricerca di una melodia.

Crear musica a vuoto non sapeva. Mai ha fissato, per tenerli in serbo, delle idee, degli spunti, dei temi. Egli aveva bisogno di vedere i suoi «carnefici burattini» — come chiamava i personaggi — affacciarsi a quella *finestraccia* ch'era il grand'arco scenico. Di vederli e sentirli palpitare, di patire con loro, di prenderli per mano e accompagnarli e travolgerli nel cerchio magico del disperato amore. E di amarli, a sua volta, covarseli nel cuore, ché era ben di là che germogliavano le sue ispirazioni musicali.

Quante volte m'ha detto: «Io ho più cuore che ingegno». Quante volte ammoniva, toccandosi con l'indice il petto: «Convincetevi che tutto deve partire di qui, se si vuole creare qualche cosa che prenda e che resti».

Perciò la ricerca d'un libretto era sempre faticosa e richiedeva press'a poco tre anni tra l'una e l'altra opera. E quel perdere tempo lo struggeva, anche se, dopo aver fissato e trama e situazioni in pieno accordo, noi si tardava a spedirgli i versi. Per qualche

giorno stava zitto in attesa, ma poi non resisteva e scriveva così:

«Caro Adamino, è sera. Metto le mani sul pianoforte e mi si sporcano di polvere. La mia scrivania è una marea di lettere. Non c'è traccia di musica. La Musica?... cosa inutile. Non avendo libretto, come faccio della musica? Ho quel grande difetto di scriverla solamente quando i miei carnefici burattini si muovono sulla scena. Se fossi un sinfonico puro, ingannerei il mio tempo e il mio pubblico. Ma io?... Nacqui tanti anni fa, tanti, troppi, quasi un secolo... E il Dio Santo mi toccò col dito mignolo e mi disse: "Scrivi per il teatro — bada bene — solo per il teatro'', e ho seguito il Supremo consiglio. M'avesse designato per qualche altro mestiere, forse non mi troverei come ora senza materia prima».

E poi, quasi agitasse la frusta per svegliarci, ci rimproverava:

«O voi che dite di lavorare per me e che invece fate tutt'altro, chi dei films, chi delle commedie, chi poesie, chi articoli, e non pensate come dovrete ricordarvi di un uomo che ha la terra sotto i piedi e che si sente sfuggire ogni giorno, ogni ora il terreno come una frana che lo travolge!... Mi scrivete delle lettere tanto carine e incoraggianti... Ma se invece m'arrivasse un atto di questa Principessa di princisbecco, o non sarebbe meglio?... Mi ridareste la calma, la fiducia e la polvere sul pianoforte non

si poserebbe più, tanto lo pesterei, e la scrivania avrebbe il suo bravo foglio a mille righe».

E concludeva: «*O cittadini, pensate più sul serio a chi in campagna aspetta».*

Ma alla fine di maggio del 1924, Puccini era contento, sereno, soddisfatto. La Principessa di princisbecco si poteva considerare già finita. Non mancava che l'ultimo duetto, ma la partitura, fino a quel punto, era lì bell'e pronta nei suoi paginoni larghi che il Maestro, sfogliandoli, pareva carezzasse. In quanto a stendere la musica finale non si preoccupava. Era tutta abbozzata a larghi tratti. Per svilupparla e fissarla bastavan pochi giorni e alla prima rappresentazione alla Scala mancavano dei mesi. Mai Puccini era stato sì riccamente in anticipo.

Anche quel mal di gola, s'era convinto che dipendesse da un fatto reumatico e che, coi primi caldi, se ne sarebbe andato. Perciò, niente paura. Meglio non pensarci, ma pensare invece a gettare le basi per un'opera nuova.

— Adesso che sono un povero vecchietto — mi disse un giorno, sorridendo della sua stessa affermazione — non ho affatto intenzione di gingillarmi anni per trovare un soggetto. Meglio provvedere subito. Così, mentre finisco e m'occupo della organizzazione di *Turandot* voi, con Simoni, potreste prepararmi una trama. Le mie idee le

conoscete. La nostra triplice unione deve continuare. Voi sarete sempre i miei *attaccaticci - vento - bovini...*

— Cioè?

— Intendo i miei *colla - bora - tori...* — E il gioco di parole di cui spesso di diletta, gli piacque moltissimo. Poi continuò:

— In complesso non vi ho neanche torturati gran cosa. Siete voi che, se mai, qualche volta avete torturato me, facendomi aspettare il pane della poesia per il mio companatico di musica... Adesso, di aspettare non me la sento più... Troppi anni sulle spalle!...

Sì. Noi conoscevamo le sue idee, ma quelle generiche. Egli sentiva, cioè — e lo sentiva tanto più dopo la *Turandot* — che il melodramma doveva rinnovarsi, incamminandosi per strade non battute. Che bisognava evadere dal verismo della sua precedente produzione. Rinunciare alla formula, affrontare il vasto campo della fantasia. Sorprendere con quadri magari fuori d'ogni realtà, pur sempre in atmosfera di umanità e poesia. Solo che, per salire dal generico al concreto, quale orientamento sull'epoca, l'ambiente, il colore, Puccini poteva darci? Glielo chiesi per lettera. Rispose:

«Chiaro non saprei dirvi... Ma voglio che, appena abbandonata al suo destino la nostra Principessa crudele, pensiate subito a me. Voglio una cosa — moderna o antica

poco importa — ma nuova e variopinta. Voglio discorrerne con voi. Ci intenderemo e insieme troveremo».

In queste poche righe c'erano tanta fede e volontà da affermarci la certezza di vedere presto nascere l'opera nuova. Puccini stesso sentiva maturata in sé l'evoluzione di cui la musica di *Turandot* costituiva la prima tappa.

L'intermezzo di *Rondine* aveva segnato la fine della formula della sua prima maniera. Il *Trittico* imprimeva già più solidi passi. *Turandot* piantava un solco profondo. Come il suo gran predecessore Verdi, la vecchiaia avrebbe aperto a Puccini vasti orizzonti stupendi.

Corsi subito a Viareggio. Si parlò. Seppi quello che avrebbe desiderato. Le laccature cinesi che coprivano i settecenteschi paraventi veneziani, i paludamenti pomposi che camuffavano da grotteschi ministri imperiali le antiche maschere lagunari, avevano affascinato il Maestro, guidando il suo pensiero verso le dorature di San Marco.

La nuova opera doveva aver per sfondo Venezia. Ma non, per carità, la stucchevole cipria coi nei e l'occhialino. Una Venezia piena di riflessi patetici, commoventi, poetici, profumati come i fiori pendenti da un'altana, o cupi e torbidi come lo sciabordare dell'acqua contro i marmi levigati di un rio misterioso.

A un certo punto trasse da un cassetto una rivista francese palpitante di nudi femminili. La sfogliò lentamente, fermandosi a una pagina che, recava un quadro audacemente suggestivo. E me la porse: Venezia. Un rio remoto, battuto dalla luna. Una grande finestra armata d'inferrata. E, dietro, in piena luce, aggrappata alle sbarre, una fanciulla scapigliata e ignuda che inarcava il suo corpo flessuoso in procace offerta a un ragazzo rematore che sostava là sotto, torcendosi di spasimo, con le braccia protese verso quella visione inafferrabile.

Immediatamente il pensiero mi riportò al romanzo di Pierre Louys. C'era in quel quadro un nitido riflesso de *La femme et le pantin*. Ricordavo che molti anni prima, fino dal 1904, Puccini era stato per un momento attratto da quel soggetto torbido. E ci si era appassionato al punto che aveva chiamato a Torre del Lago il poeta Maurice Vaucaire per tracciarne insieme una riduzione librettistica. Lui stesso, anzi, ne aveva fissato il taglio dei quadri, efficacissimo. Ma poi, come avveniva spesso, a libretto finito, non gli piaceva più; l'aveva abbandonato. E quella *Conchita* rimasta senza musica più tardi fu data a Zandonai.

Era dunque un ritorno in altra forma alla remota idea? L'offerta della veneziana attraverso le sbarre della finestra non si ricollegava alla perversa scena del cancello di cui Pedro squassa disperatamente i

ferri che gli contendono il possesso della piccola perfida spagnola?

Lo feci osservare al Maestro. Non si turbò. Ribattè:

— E perché no? Perché non creare una favola remota, con protagonista, mettiamo, una giovane patrizia tormentatrice d'uomini, che finisca col trascinare al parossismo e magari al delitto un gondoliere che, per capriccio, ha affascinato mostrandosi così, nelle notti lunari?... Pensate ai Pozzi, ai Piombi, al Consiglio dei Dieci, al Ponte dei Sospiri, alla condanna a morte fra le colonne di Marco e Todaro in Piazzetta... Pensate a un finale con scoppio di passione e trionfo d'amore, tra la folla... Non so... Dico così per dire... Vi espongo a sbalzo delle idee che mi frullano in testa... Intanto vi regalo la rivista. Mostratela e parlatene a Simoni... *Un sogno veneziano*... mica male anche il titolo... Pensateci... Qualcosa nascerà.

Ma parlarne era tardi.

Il sogno veneziano naufragò nella morte.

Quando l'ombra implacabile scivolò nella clinica al suo capezzale, le mani irrequiete del Maestro si mossero sul bianco lenzuolo, come a segnare il ritmo di una inafferrabile melodia.

Giacomo Puccini chiudeva la sua vita lavorando, creando ancora. «L'unica medicina per vivere alla meno peggio — diceva — è lavorare».

Ma in una notte di desolazione aveva tracciato dei versi, poi nascosti, che cominciavano così: «Quando la morte — verrà a trovarmi — sarò felice — di riposarmi...».

In quel riposo eterno portava via con sé l'ultimo canto, che nessuno udrà più.

FINE

Indice generale

.....	4
1° - LA LUCE DI VERDI.....	10
2° -LA FESTA DI SAN PAOLINO.....	22
3° IL PATERNO PONCHIELLI.....	33
4° LA FORESTA NERA.....	43
5° INGRESSO IN VIA OMENONI.....	53
6° VIGILIA DI “EDGAR”	64
7° MARCO PRAGA RACCONTA.....	75
8° PRELUDIO DI “MANON LESCAUT”	84
9° VENT’ANNI DOPO.....	93
10° LA BRIGATA DELLA “BOHÈME.....	102
11° DUE POETI ALLO SPIEDO.....	112
12° OPERA SENZA GIRO.....	125
13° IL SIGNOR TENORE.....	137
14° SPIRITI DI FAMIGLIA.....	149
15° ALLE PRESE CON SARDOU.....	158
16° FIASCO DI “BUTTERFLY”.....	170
17° DAL GIAPPONE ALL’AMERICA.....	181
18° “IL TABARRO” E FERDINANDO MARTINI.....	191
19° L’INNO A ROMA.....	204
20° LA PRINCIPESSA CRUDELE.....	211
21° ATTORNO AL MAESTRO CHE SI SPESNE.....	222
22° L’OPERA CHE PUCCINI NON SCRISSE.....	232