

Un Illica "politico": Andrea Chénier e Germania

1. Che cosa si possa intendere con l'espressione 'Illica politico' diventerà chiaro solo nel seguito di questo contributo, che vuole essere una riflessione sulla personalità e sulle tecniche letterarie del drammaturgo librettista di Castell'Arquato. Alla base del titolo sta comunque un primo dato di comune evidenza: *Andrea Chénier* e *Germania* sono due opere simili - anche se speculari - nella concezione drammatica, e risultano legate da caratteristiche comuni sia (sotto il profilo drammaturgico) nel panorama della storia dell'opera italiana a cavallo del secolo, sia (sotto il profilo librettistico) nel quadro della produzione dello stesso Illica.

Si tratta innanzitutto di due opere fortemente caratterizzate dal soggetto storico. Nel caso di *Andrea Chénier* il soggetto è la Rivoluzione Francese, rappresentata negli anni del Terrore attraverso la vicenda di una donna e due uomini innamorati di lei: tradizionalmente, un "tiranno" e un "martire", che in quest'opera è anche un poeta diventato un mito della cultura francese ottocentesca.¹ Nel caso di *Germania*, siamo di fronte alla vicenda di una donna e due uomini, innamorati di lei, protagonisti di una lotta di liberazione: quella condotta tra il 1806 e il 1813 dagli studenti tedeschi riuniti nel Tu-gendbund contro Napoleone, invasore della Germania.

In entrambe le opere il soggetto storico sostanzia sia la scena (intesa visivamente) sia la drammaturgia, che prevede un largo impiego di masse corali e comparse, e la presenza di conflitti drammatici individuali sollecitati dalla circostanza storica: in modo speculare, come si diceva, poiché in *Andrea Chénier* - l'opera del Terrore - i personaggi sono prima di tutto vittime; in *Germania* - l'opera patriottica che «esalta la rinascita di una Germania libera»² - i protagonisti sono soprattutto eroi; se la prima si chiude con la partenza di una carretta per la ghigliottina, la seconda lo fa su un campo di battaglia in cui, accanto ai vincitori, giacciono i vinti. In entrambe, inoltre, compaiono - muti ma scenicamente importanti - i grandi protagonisti storici di quegli eventi: Robespierre nel secondo quadro di *Andrea Chénier* - dunque grosso modo al centro dell'opera - con l'episodio indicato nello spartito come *Passaggio dei Rappresentanti la Nazione*; nella scena finale di *Germania* Napoleone, la cui *silhouette* (illustrata da una lunga didascalia scenica) si profila sul fondo, alla testa dell'esercito francese in ritirata. In entrambe le opere, infine, compaiono personaggi o figure tipiche dei relativi ambienti sociali e geografici; anche in questo caso il risultato è speculare. Nella prima un poeta realmente esistito è tutto circondato e quasi sommerso da tipi caratteristici della Rivoluzione Francese, illustrati nel dettaglio dei costumi, della gestualità, della parola; nella seconda opera, viceversa, è nella componente dei comprimari, dei cori e delle comparse che si concentrano le figure realmente esistite (i Lützow, Jahn, Massmann, Weber), e ne fa parte un poeta diventato un mito nella cultura germanica ottocentesca (Theodor Körner).

Del resto, da un lato una lettera di Giordano (che respingeva, nel 1901, l'apparato storico eccessivo del libretto di *Siberia*), si incaricava di accomunare i due libretti che ci interessano nella loro sostanziale natura, appunto, di «drammi storici»; dall'altro una lettera di Puccini a Illica (dedicata soprattutto al progetto di *Maria Antonietta*) le nominava insieme, nel 1907, in quanto alternative a quest'ultima. Puccini scriveva a Illica: «E il tribunale? Lo so che è tremendamente difficile. Tu troverai. Non pensare a *Chénier* né a *Germania* (mi pare)».³ Giordano scriveva a Illica: «Riconcentrato sempre più nel lavoro, vedo ora lucidamente che volerlo ridurre a dramma storico è pericoloso errore. I nostri personaggi non sono stati fusi per una triade con *Chénier* e *Germania*».⁴

Nell'impressione del tempo e degli autori le due opere erano dunque assimilabili. Non per caso la tela di *Andrea Chénier* era stata pensata inizialmente per Franchetti, dopo la stesura - non firmata - di *Cristoforo Colombo* (un altro soggetto storico). Vedremo più avanti che cosa intendesse precisamente Giordano con la qualifica di 'dramma storico', riferita a questi due libretti: è materia speci-

fica – e tra le più interessanti – del caso Illica. Ma è evidente fin d'ora che *Andrea Chénier* e *Germania* possedevano dei caratteri comuni immediatamente percepibili sia sul piano della drammaturgia musicale conseguente, sia su quello del ruolo drammaturgico del librettista, rapportati l'uno alla storia dell'opera italiana, l'altro alla storia del libretto italiano.

Per quanto riguarda la drammaturgia musicale sottintesa, i due libretti di Illica si ponevano nel solco di un *grand-opéra* passato a *grande opera*, in Italia, intorno al 1870 (la denominazione era stata introdotta da Filippi); incrociato poi al linguaggio verista e corretto da infiltrazioni wagneriane nel periodo a cavallo del secolo. Dalla tradizione francese (anche verdiana) derivavano dunque – sull'idea di relazioni dinamiche private (il consueto triangolo) immerse in grandi eventi storici – la cura scenica, la necessità di episodi policorali, la presenza di danze e di tratti di *couleur locale* realizzati con citazioni di canti popolari e goliardici, la vocalità impegnativa, l'orchestra importante; queste ultime espresse però sostanzialmente l'una nello sforzato verista⁵ (l'insistenza sulle zone di passaggio), l'altra nel reticolo dei temi ricorrenti (identificanti e di reminiscenza: pochi, e solo in Franchetti, i veri e propri *Leitmotive*, cioè motivi destinati a elaborazione);⁶ con prevalenza del declamato (nelle voci) e del parlante (in orchestra), e con privilegio di un discorso sinfonico continuo, di tipo melodico-pervasivo, inteso ad assumere i singoli caratteri nella forma – se vogliamo, metaforicamente, verghiana – dell'indiretto libero.⁷ Donde l'accusa rivolta a *Germania* da Torchi di «comprede[re] Wagner alla Meyerbeer» e di presentare personaggi che “parlano, non cantano”.⁸ Donde però anche la continuità dei singoli quadri, che in *Andrea Chénier*, per esempio, si mostrano articolati internamente in episodi solo nell'indice dello spartito.

Questa griglia di situazioni sceniche presentata come indice è stata avvicinata da Marcello Conati a una sceneggiatura:⁹ l'argomento ci cala nella sostanza dei libretti di Illica. Conati ne sottolinea soprattutto il carattere di azione drammatica caratterizzata da rapidità; ma tanto più potremmo parlare di sceneggiatura se tenessimo anche conto dell'aspetto più vistoso dei due libretti, la presenza massiccia di didascalie sceniche del tipo sia descrittivo che normativo e argomentativo.¹⁰ Nell'unione dei due ordini – il senso della scena e la concatenazione delle scene da un lato, dall'altro la presenza di un'invasiva voce autoriale destinata a ispirare il musicista (nella genesi dell'opera) e a condurre per mano il pubblico (al momento della sua rappresentazione) – misuriamo concretamente il ruolo di drammaturgo preteso e assunto da Illica in modo particolare in *Andrea Chénier* e *Germania*: due libretti “da leggere” da cima a fondo; che è poi il modo illichiano, tutto personale, di rivendicare un ritorno pieno della dignità letteraria del librettista: lo stesso già avviato da Boito (e Fontana) per altre vie.¹¹ Storicamente non è casuale, allora, che Illica assuma questo ruolo nel momento in cui finisce l'opera a numeri (all'altezza della *Wally*, 1892) e in anni in cui si impone il modello drammatico di Sardou: la predilezione per soggetti storici di amore/odio e coscienza sociale sorretti da indicazioni sceniche e giustificazioni storiche fluviali.¹²

Veniamo così a toccare la figura oggetto di questo convegno: singolare già nella formazione, caratterizzata da esperienze avventurose quali gli studi irregolari, l'attività di mozzo, la presenza volontaria in Serbia nella legione garibaldina (in occasione della guerra contro i Turchi). Su di essa molto è stato scritto negli altri contributi. Per il tema di questa riflessione va però sottolineata, perché ne uscirà confermata, la centralità dei due punti di riferimento culturale e geografico di Illica negli anni formativi: Milano, con Arrigo Boito (nell'ambito della seconda Scapigliatura), e Bologna, con Carducci; così come va sottolineato il fatto che Illica – seguendo l'uso francese – sia divenuto librettista provenendo da un'intensa attività di drammaturgo di parola e accetti per un periodo abbastanza lungo di far parte anche di una coppia di librettisti, specializzati l'uno nella tela (nel «quadro drammatico generale» e nell'«ideazione scenica»), l'altro nella versificazione.¹³

Ma sono evidentemente altrettanto centrali per il tema “politico” per un verso la convinzione repubblicana e “radicale” di Illica,¹⁴ per altro verso il rapporto da lui instaurato con Edoardo Son-

zogno, particolarmente in occasione di *Andrea Chénier*. La casa editrice Sonzogno (diretta, per il settore musicale, da Amintore Galli) si era già distinta all'epoca per un'azione editoriale fondata sulla divulgazione musicale (soprattutto con il periodico «La musica popolare») e sulla rappresentazione di opere francesi (di Massenet, Bizet, Saint-Saëns), nonché per una monumentale attività di divulgazione di grandi autori della letteratura in collane a prezzi popolari.¹⁵ Parallelamente, Illica aveva cominciato a lavorare anche per l'editore rivale, Ricordi, in occasione di *Manon Lescaut*; così, se *Andrea Chénier* apparteneva a Sonzogno, *Germania* sarebbe stata di Ricordi. Per finire, il librettista era noto per il carattere «irruento e irascibile»,¹⁶ il che avrebbe dato vita a scambi epistolari anche roventi con i due editori e i due operisti che ci interessano.

Su queste basi si comincia a intravedere come Illica possa desiderar di ideare, stendere (da solo) e accompagnare a veste musicale due “drammi di idee (idee di libertà)”¹⁷ quali *Chénier* e *Germania*, e come la questione sociale possa interessarlo al punto da costruire un primo atto (quello di *Chénier*) tutto giocato su antinomie di classe di forte evidenza simbolica: padroni/servi, prete/artista, musica di corte/musica del popolo (*Pastorelle* vs *Straccioni*: questi ultimi introdotti con forte evidenza scenico-visiva)¹⁸. Per arrivare a osservazioni “politiche” più specifiche, possiamo allora rivolgerci, all'interno degli ambiti già sfiorati, ai tre che si sono rivelati più convenienti: le fonti storiche dei libretti delle due opere, le loro didascalie sceniche, i rapporti di Illica con i rispettivi editori ed operisti. Per quanto riguarda le fonti di *Andrea Chénier*, con il saggio più recente sull'argomento (quello di Marco Emanuele già ricordato) l'indagine può forse considerarsi conclusa. All'elenco dichiarato da Illica nel libretto definitivo in una nota al personaggio di Chénier («H. de Latouche, Méry, Arsène Houssaye, Gauthier, e J. ed E. de Goncourt»)¹⁹ possiamo ora aggiungere i nomi di Alfred de Vigny (con *Stello*, 1832), forse Sardou (con *Thermidor*, 1891), forse anche Jules Barbier (con un dramma); sicuramente Albert Robida e Fortuné de Boisgobey (quest'ultimo con il romanzo *Le demi-monde sous la Terreur*, 1877). La ricerca minuziosa di Illica ha fruttato, oltre che elementi sostanziali della tela e infinite idee sceniche (ricavate da Méry), le figure di contorno (prese soprattutto dai Goncourt) e i versi autentici del poeta, almeno nei due momenti decisivi dell'*Improvviso* al primo quadro (da un *Hymne à la justice*) e della *Lettura della lettera* al quarto (da «Comme un dernier rayon»: ugualmente ricavato dal romanzo di Méry).²⁰

Sappiamo da Illica che si è trattato di un «lavoro lungo» di documentazione e ricerca,²¹ accusato da Giordano di essere non un libretto ma quasi un «trattato di storia»²² nelle didascalie prescrittive puntigliose e dettagliatissime, condotte - per intenderci - alla maniera del *Nerone* di Boito (in lavorazione intensa in quegli anni). Basti vedere quella che apre l'azione del secondo quadro; ampia e meticolosa, fa pensare a una volontà di alfabetizzazione parallela a quella promossa da Edoardo Sonzogno sul piano editoriale:

È una giornata del giugno del 1794 nel pomeriggio.

La scena è animatissima. Alla terrazza del Caffè vi è discreta affluenza di avventori. Vi si distingue la mulatta Bersi per la sua acconciatura bizzarra in contrasto con la tinta olivastria della sua pelle e per quell'esagerato modo di vestire che fa già qualificare la donnina elegante di allora per una Meravigliosa, prodotto voluttuoso che, da poco tempo, coll'Incredibile, nonostante il Terrore, osa mostrarsi in pubblico e gittare il suo lusso e la sua risata gaia come una sfida audace. Infatti là vi è ascoltatissimo un Incredibile, «sbalorditivamente» elegante coll'abito a grandi risvolti, colletto nero, parrucca bionda, il randello Costituzione, e il mento immerso nella immensa cravatta, che non lascia mai di osservare attentamente tutto quanto fa la Bersi e ne scruta ogni sguardo e parola. Presso all'«altare» stanno il sanculotto Mathieu detto Populus e la Carmagnola Orazio Coclite; costui forse chiamato così per una gran benda nera che di sotto al berretto frigio gli copre l'occhio sinistro.

*Andrea Chénier siede tutto solo ad un tavolino in disparte.*²³

La prevalenza dei dettagli sul dramma²⁴ (nel libretto “da leggere”) e il taglio anticlericale e garibaldino-libertario ci portano a pensare appunto a Boito e alla Scapigliatura; con in più una componente politica contemporanea, solo ipotizzabile ma non per questo meno plausibile, poiché sappiamo per esempio che Sonzogno era nettamente contrario all’episodio dei contadini ribelli e affamati che piombano in scena nel primo quadro. Che la libertà ritmica e melodica di «Un dì all’azzurro spazio» (un brano che respira l’aria aperta già introdotta da Ponchielli con «Cielo e mar») sia il contrappeso simbolico dell’oppressione sociale rappresentata dal coro degli Straccioni è evidente. Ma, soprattutto, quest’ultimo ci ricorda (e ricordava evidentemente all’editore) che gli anni di composizione dello *Chénier* – un contratto firmato nel luglio 1894, una collaborazione operista-librettista iniziata nel novembre successivo – erano anni di grave crisi economica per l’Italia; e quell’anno aveva alle spalle una stagione di ribellioni violente e occupazione delle terre. Il ritorno di Crispi nel 1893 era stato seguito da repressioni di polizia ed esercito, dall’azione dei tribunali militari e dalla messa al bando del neonato partito socialista; e Crispi era un ex giacobino, ex repubblicano ed ex rivoluzionario: in sostanza un eroe della nazione che aveva tradito gli ideali originari.

Si può dunque presumere che l’invettiva di Gérard nel primo quadro («Son sessant’anni, o vecchio, che tu servil...») e la grande *Scena del Tribunale di Salute pubblica* nel terzo risuonassero di quegli avvenimenti, nella mente di Illica; inoltre, che la figura di Robespierre quale compare nel secondo quadro (minacciosa, silenziosa, potente, in una parola “governativa”), calata in un concertato di grande animazione di folla acclamante («Evviva Robespierre!»), che avrebbe ispirato una scrittura orchestrale particolarmente “cantante” e pervasiva, possa essersi richiamata alla figura di Crispi. Leggendo in questo modo il libretto se ne spiega la forza simbolica di testimonianza di un passato prossimo politico vissuto intensamente; capace perciò di suggerire idee sceniche di grande acume quali la didascalia del primo quadro, nell’immagine della serra: natura in scatola, per così dire; contenitore di un’angusta nobiltà Ancien Régime cui sono negate aria e luce e nella quale l’*Improvviso* di Chénier immette l’*en plain air* di una rivendicazione di libertà individuale e sociale, con la forza di versi che conosciamo.²⁵

2. A parità di peso dei contesti storici, il contrasto tra il canto ribelle (e poi suicida) di Chénier e la rivendicazione corale di libertà degli studenti di *Germania* è evidente. Nel secondo caso, però, il lavoro di individuazione delle fonti è ancora tutto da fare: non sono stati ancora cercati né i romanzi né i drammi che possono aver ispirato le altrettanto dettagliate e storicamente documentate didascalie sceniche di questo secondo libretto. Trovandomi, nella ricerca, al punto di partenza, mi sono limitata all’ipotesi di una prima fonte: a una determinazione dell’origine della scintilla creativa. E ho creduto di individuarla in Heine, per ragioni che esporrò; non senza accennare a un possibile serbatoio di indagini future nella produzione artistica tedesca (che Illica poteva aver preso in considerazione) centrata sulla figura patriottica e poetica di Theodor Körner: mitico eroe di poemi, romanzi, opere liriche, quadri rappresentato generalmente nelle vesti di un Davide tedesco in lotta contro il gigante Napoleone.²⁶ In sostanza, un corrispettivo di Chénier, ma politicamente vittorioso.

Heine, dunque: a partire da un saggio di Giuseppe Chiarini del 1877 dedicato ad *Atta Troll*, nel quale il critico ripercorre la leggenda dell’orso assunto dal poeta a simbolo del filisteo borghese tedesco, ex patriota studente.²⁷ La lunga satira in versi è divenuta così un concentrato di tutta la poesia romantica tedesca, percorsa da leggende quali la *Caccia selvaggia* (*Die wilde Jagd*) e contornata dai vari Masmann (filologo e direttore della ginnastica) e Jahn (ginnasta): divenuti poi, appunto, tutti “filistei” nel poema di Heine che li passa in rassegna (*Germania. Una fiaba invernale*). In questo saggio di Chiarini è ospitata anche una lunga citazione tratta dalla prefazione di Carducci all’*Atta Troll* tradotto da Chiarini e pubblicato a Bologna, da Zanichelli, nel 1878.²⁸ Carducci vi riassume in effetti il tema dell’*Atta Troll* nella congiunzione dei termini ‘filisteo’ e ‘patriota’, presentando quindi correttamente

il poema come una satira del romanticismo tedesco incarnato da “un patriota coi capelli lunghi che fa ginnastica” quale, per esempio, Massmann:

Atta Troll è il *filisteo* tedesco mascherato da orso. [...] «Atta Troll è il filisteo tedesco, virtuoso, liberale, amante della patria, che porta i capelli lunghi, che fa la ginnastica, che nutre un superbo disprezzo pei popoli corrotti di sangue latino, che si guarda con gran cura dal macchiare di voci straniere il suo nativo idioma.» Così l'Hillebrand illustrava il tipo del filisteo tedesco: tipo, certamente, che si porge graziosissimo alla caricatura, da quanto lo *chauvin* francese, da quanto l'*italianissimo* dei tempi del *Primato*. Ma l'intenzione, lo spirito e le foggie della caricatura heiniana non si possono né cogliere intere né ammirare adeguatamente, se non si avverta da principio che *Atta Troll* è un tipo un po' complesso: è il germanesimo caparbio in certe sue evoluzioni politiche e insieme in certe fasi dell'arte: è, se vogliamo dirlo più breve, il germanesimo romanticamente politico.

Una decina di pagine più avanti, dopo aver discusso gli argomenti di Hillebrand, prosegue:

Dopo ciò, a discorrere, di fuga, del romanticismo mescolato alla politica, toccherà a me. Da principio romanticismo e patriottismo furono in Germania una cosa. Le memorie del medioevo cristiano-tedesco risvegliate con poetica sentimentalità nel romanticismo durante la signoria francese infiammarono i combattenti del 1813: l'orgoglio delle vittorie del 13 e del 15 alla sua volta rese quasi nazionale la riazione e inebriò e licenziò a' più furiosi eccessi mistici e feudali il romanticismo. Ci fu tempo, breve per verità, che la Germania, e non solo la Germania, parve avere perduto il senso del vero, la coscienza del moderno, la superbia della eredità del secolo decimottavo. [...] Il Romanticismo intanto, come poesia, languiva tifico, per quel suo peccato originale di aver voluto sequestrarsi dal vero e vivere di profumi inebrianti fra i vapori e l'azzurro di un mondo fantastico, dalle cui cime riguardava con mesto disprezzo le bassure coltivate e abitate, che pur producono il buon pane, il buon vino, il buon manzo, e i dolori e le gioie di tutti i giorni.²⁹

Convieni allora vedere anche il poema di Heine intitolato *Germania. Una fiaba invernale*: scritto nel '44, tradotto in italiano da Chiarini, sempre per Zanichelli, in raccolta con *Atta Troll* e altre poesie.³⁰ Si tratta ancora una volta di un poema fortemente polemico, antiprussiano di parte francese, potremmo dire: il racconto di un lungo viaggio di ricognizione della cultura tedesca di città in città. Nel terzo canto, ad Acquisgrana, viene evocato, ironicamente e senza alcuna simpatia, Theodor Körner, seguito a ruota da altri romantici:

Mi dondolai per quell'uggioso nido
Un'oretta: il soldato
Prussiano rividi, e lo trovai
Poco o niente mutato.

Sempre i mantelli grigi, e gli alti e rossi
Collari al collo intorno. —
Questo rosso vuol dir sangue francese,
Körner cantava un giorno.

Sempre quel popol goffo e pedantesco;
Sempre un angolo retto
In ogni moto, e stereotipata

L'albagia ne l'aspetto. [...]

Mi piacque assai de la cavalleria
L'uniforme novella,
Specie l'elmetto a picca; oh quella punta
D'acciaio è molto bella!

C'è del cavalleresco, del migliore
Romanticismo c'è;
Ricorda Montfaucon la castella,
Uhland, Tieck e Fouqué.³¹

Più avanti, nell'undicesimo canto, compaiono Jahn e Massmann, dipinti sempre ironicamente e seguiti da Schelling:

Il padre Jahn, ch'è ora un *grobe Bettler*
Si direbbe *Grobianus*;
Maszmann, o Dei, parlerebbe latino,
Marcus Tullius Maszmannus!

I martiri del ver terrebber fronte
Nel circo a gli sciacali
Ai leoni, a le iene, e non ai cani
Nei piccoli giornali.

Invece di trentasei padri della
Patria, un Nerone avremmo;
Sfidar gli sgherri de la tirannia
Svenandoci sapremmo.

Schelling sarebbe una Seneca, e morrebbe
Filosoficamente:
Cacatum non est pictum, a Cornelio
Direbbe oggi la gente. [...]

Il Maszmann, grazie a Dio, non sa che cosa
Sia la lingua latina; [...]³²

Vediamo così che molti bersagli di Heine ricompaiono nel libretto di Illica, se pure in una veste rovesciata – “originaria”, potremmo dire - di positivi patrioti antifrancesi. Nel Prologo di *Germania* Carlo Worms presenta Körner con le parole «dal suo cor l'inno è sgorgato della guerra», e il poeta figurerà tra i presenti nella scena dei congiurati (Finale del secondo quadro). Jahn, il professore di ginnastica, compare ugualmente in quel punto del Prologo, presentato in didascalia con la formula «Jahn dalla lunga barba»; subito dopo Massmann (il filologo germanista e direttore della ginnastica) viene indicato da Illica come «Massmann l'atleta», accanto a Schelling, introdotto con la qualifica di «futuro, mistico Schelling». ³³ Illica deve perciò aver letto i due poemi di Heine, in quanto oggetti di vivo interesse nella cerchia di Carducci, trovandovi (*Germania. Una fiaba invernale*) i nomi di Körner,

Massmann, Jahn, Schelling e rimanendo colpito (*Atta Troll*) dalla leggenda della Caccia Selvaggia. Subito dopo la presentazione di Lützow, la didascalia indica infatti che i patrioti intonano la *Lützows Wilde Jagd* di Körner e Weber. Al contrario di Heine, comunque, il librettista formula l'intera fisionomia del gruppo in positivo, accogliendo l'ottica "borghese" e tedesca tradizionale.³⁴

Fonti letterarie e drammatiche da un lato (*Andrea Chénier*), polemiche poetiche dall'altro (*Germania*) dettano dunque quei dettagli del primo libretto e innescano, più in generale, nel secondo quel gusto della ricostruzione storica – di marca francese, grandoperistica – che Illica riformula poi in modi librettistici personali, decisamente "firmati". Una volta colpita, la sua immaginazione si applica a nutrirsi di infinite letture: un sovraccarico di particolari darà luogo a una scena globale, ma articolata in miriadi di dati di costume, di gesti e di commenti d'autore, fino a rendere la vicenda drammatica – in un'ottica alfabetizzante – anche un capitolo di libro di storia per il popolo dei teatri. Nascono così e debordano, in questi due libretti indubitabilmente "da leggere", le didascalie: sia descrittive (per la scena) che prescrittive (per l'azione); entrambe cariche spesso di suggerimenti "impossibili", espressi dalla Voce dell'autore. Si è parlato a questo proposito di «voce fuori campo»; ma il coinvolgimento etico e affettivo dell'estensore, che mescola riflessioni personali fortemente emotive alle indicazioni sceniche vere e proprie, può far pensare anche a una tecnica narrativa che lascia continuamente trapelare il "fattore Illica": quella appunto della Voce.³⁵ In definitiva, domina indisturbata (e spesso non sorvegliata) una volontà pre-registica totale, che si realizza qua e là in un discorso performativo ricco di dettagli di pura narrazione, ineseguibili:

*È a lui che principalmente si rivolge il MAESTRO DI CASA con piglio altezzoso, borioso ed ironico impartendo ordini. Dal giorno che Gérard fu sorpreso a leggere Jean Jacques Rousseau e gli Enciclopedisti, non ironia o servizio più umile o più basso gli è risparmiato.*³⁶

Sommata all'idea scenico-visiva e ai versi da cantare, la Voce, di tono spesso moralistico o puramente emotivo, crea quell'oggetto – non tutto risolto in musica – che è il libretto illichiano. Sempre in *Andrea Chénier* (ma nel terzo quadro), il *Monologo di Gérard* si apre con una didascalia d'azione che "prescrive" solo nelle prime tre parole («siede per scrivere»); tutto il resto è prosa narrativo-argomentativa, determinata a fornire la chiave psicologica della scena:

*GÉRARD (siede per scrivere, così quest'uomo, che moribondo o credendosi tale, ferito dallo stocco di Chénier, perdona al suo feritore la sua vita e il suo amore perduto, colle forze vitali sue sente rinascere soprattutto l'odio. Il corpo, questo adoratore della vita, si ribella sempre contro i generosi slanci dell'anima).*³⁷

In sostanza, come accadrà tra poco anche nel teatro di parola (poi per musica) di d'Annunzio, non si tratta in questo esempio di gesti dei personaggi ma di sentimenti, o di pensieri dello scrittore su quei sentimenti. L'intento non è solo quello di "fare teatro", di "sopraffare" il pubblico (seguendo la pratica operistica all'epoca dominante): le ambizioni del libretto sono multiple, e la teatralità di Illica si esplica a vari livelli, non escluso – come si diceva all'inizio – quello di compartecipazione alla genesi della musica. Il passo appena citato sembra anzitutto voler suggerire il colore strumentale della scena e il tipo melodico del *Monologo*; poi rimane, non cancellato, nel libretto a stampa, e finisce in mano agli ascoltatori, ai quali Illica impone allora in quel punto lo "spirito" della scena, invitandoli a entrare nella mente e nella storia del personaggio (cosa che fa generalmente un romanziere): quasi a colmare eventuali lacune della musica.

L'intenzione di fare drammaturgia anche "musicale" è del resto in altre didascalie decisamente scoperta:

(In quell'orrendo baccano, a un tratto, ecco lontano rullare i tamburi e grida di entusiasmi guerreschi – vere grida di amor patrio – echeggiare – Gérard le ha sentite – egli – gigante – con un gesto accenna donde avvicinandosi, viene la vera voce della Patria e grida – tutta la sua anima nella sua voce).

GÉRARD

La patria è gloria!

Odila, o popolo [...] ³⁸

Giordano, però, non ha sempre realizzato quelle indicazioni: ha preferito talvolta in quei punti creare situazioni musicalmente fulminee, laddove Illica suggeriva invece, evidentemente, un momento strumentale (alla maniera wagneriana). Ne consegue che alcune didascalie prescrittivo-argomentative del librettista risultano “impossibili” solo per mancanza di un numero di battute sufficiente e deputato a realizzarle.³⁹

Tutti questi intenti di teatralità totale, fatta di versi da cantare, di suggerimenti di musiche, di indicazioni di scenografia regia interpretazione, di testi puramente “da leggere” si rivelano alla fine le manifestazioni di una volontà di riscatto del librettista nei confronti dell'operista: una determinazione di partenza ad essere il vero e demiurgico drammaturgo della futura opera globale. Non ritenendo i versi e il “gioco di scena” sufficienti a garantire la dignità culturale del librettista, Illica inserisce nei propri spazi un elemento ulteriore, la parola scritta ineludibile: senza la quale il coinvolgimento dello spettatore risulterebbe secondo lui minore, e il librettista – soprattutto – sminuito come autore.

In questa direzione gli esempi abbondano in modo particolare in *Germania*. Si va dalle diffuse didascalie di carattere scenico-argomentativo (stampate anche qui in corsivo) accompagnate da veri e propri testi esplicativi (in tondo) quali l'episodio del *Prologo* illustrato sopra

FEDERICO

Ecco, è Weber! Egli diede inni superni
all'audace e giovanile rapsodia! –

(*Le mani si cercano e si stringono fraternamente! Le anime si espandono! E le voci si fondono insieme frementi nell'inno di Weber già divenuto popolare, la «Wilde Jagd».*)

O meraviglioso spettacolo questo della germanica poesia che stringe in entusiastico abbraccio Mas-smann, l'atleta, e Holty il tenero – Jahn dalla lunga barba e il futuro mistico Schelling – Glein, il granatiere prussiano e l'oriundo latino Chamisso – Hasserodt che da pochi giorni indossa quella divisa di ufficiale che egli fra poco renderà tragicamente gloriosa con Joseph Goervais, il 4.° alleato – de Wolkensdorff già colle audacie tutte dell'intrepido scorribanda scolpite nell'alta fronte e Schill, l'eroe – Scharnorst dal grande occhio azzurro e pensoso e Baersch – e Gentz e Arndt, Jacobi, Forster e Federico Loewé e Carlo Worms, che il destino di quell'abbraccio fa già una ferrea catena di dramma.⁴⁰

alle riflessioni morali del librettista su azione e personaggi (le parole «applicate, non musicate» di Torchi?);⁴¹ che in capo all'*Epilogo* occupano per esempio due intere pagine, procedendo tra l'altro, come spesso in Illica, dall'azione del personaggio allo stato psichico del personaggio:

Una – selvaggia creatura – dai capelli sciolti in gran disordine – seminuda nelle spalle che una lacera camicia a stento ripara e le gonne bizzarramente allacciate alle gambe la fanno apparire come una antica sacerdotessa [sic] druidica vagante nella lugubre piana.

E' Ricke.

Ricke, travolta entro alla bufera del glorioso drama della sua patria, impavida fra stenti e angoscie,

audace contro il tempo e gli avvenimenti, trascinandosi dietro ai Cacciatori della Morte. Sospinta Ricke così corre dietro il poema della sua vita, verso il suo destino che per ironia, ancora contro lei, ha fatto del suo amore e del suo odio, Loewe e Worms, due fratelli; nell'abbattimento fatta ardimentosa dal suo amore, nella stanchezza selvaggiamente rafforzata dal suo odio, allucinata da speranza folle e tormentata inconscia da un orribile presagio.⁴²

3. Per finire, va segnalato che nella storia di questi libretti si verifica, nella fase ultima della lavorazione, un fatto paradossale che conferma la centralità di quelle didascalie "sceniche": la loro sostanza di testi imprescindibili per il librettista, pena la propria cancellazione come autore. Lo apprendiamo dai vari carteggi: sia nel caso di *Chénier* che in quello di *Germania*, dopo aver steso un libretto che dichiara un'intenzione anche scenografica e registica forte, Illica, per quanto sollecitato, si rifiuta di occuparsi della messa in scena della 'prima'. Di fatto, ha rotto momentaneamente i rapporti sia con l'operista che con l'editore di turno (e lo stesso avviene in occasione di *Siberia*, un'altra collaborazione di Illica con Giordano, di poco posteriore a *Germania*).

Ai problemi legati alla prima rappresentazione di *Andrea Chénier* si fa cenno nella lettera di Giordano dell'8 marzo 1896: se ne ricava però soltanto che non si tratta dei «soliti nervi» di Illica ma di qualcosa di più sostanziale, che qui non è dichiarato.⁴³ La questione delle 'prime' risulta però ampiamente documentata nel caso della collaborazione successiva: al momento di mettere in scena *Germania*, Illica e Franchetti non si parlano più;⁴⁴ le ultime fasi di edizione del libretto sono state caratterizzate da uno scontro formidabile tra il drammaturgo e Giulio Ricordi che emerge soprattutto dalle lettere pubblicate da Jürgen Maehder.⁴⁵ L'editore l'ha rimproverato a più riprese per la lunghezza delle «epigrafi» sparse qua e là⁴⁶ e per l'oscurità («voli poetici di Illica») del testo che accompagna l'*Intermezzo sinfonico*.⁴⁷ pensa che il pubblico ne sarà completamente sviato.

Lo stesso Giulio Ricordi e Franchetti hanno effettuato moltissimi tagli; Illica se ne lamenta a più riprese, e spera fino alla fine di poter reintrodurre i suoi testi in fase di correzione delle bozze,⁴⁸ sostenendo che quello finale non è più il "suo" libretto; ma l'editore si appella al proprio lavoro, invoca la fretta e congeda (per il copyright) una prima edizione tagliata.⁴⁹ In seguito alle minacce di Illica, Giulio Ricordi sarà costretto a restaurare, in una seconda edizione, tutta una serie di "epigrafi"; ma senza che Illica abbia la possibilità di rivedere il testo. Dunque, proprio le didascalie storico-letterarie e scenico-argomentative sono la ragione ultima del contendere; in entrambi i casi, la stampa definitiva del libretto non rispecchia la volontà dell'autore, e in quello di *Germania* la seconda e definitiva edizione, frettolosa e unilaterale, dà addirittura luogo a un libretto che appare approssimativo, non finito e non corretto: un mediocre compromesso tra volontà contrastanti.

Alla fine risulta chiaro che la vicenda dei rapporti tra Illica e Ricordi (o Sonzogno), Illica e Giordano (o Franchetti), in merito alle due opere, si svolge tutta dentro questa realtà – culturale e teatrale – di idee artistiche (di preceденze) non condivise e di contestuali rotture dei rapporti. Sonzogno si è ribellato al «trattato di storia» e se ne è sfogato con Giordano; Giulio Ricordi effettua proditoriamente tagli al libretto che poi reintegra malamente. Ma il contendere non riguarda solo le didascalie, come apprendiamo da altre lettere, inedite, che vengono proposte qui in Appendice.

Nonostante l'entusiasmo e la convinzione iniziali, seguite alla lettura della tela (avvenuta nel giugno del 1897) e ai primi invii,⁵⁰ e nonostante tutto un lavoro di stretta collaborazione, in cui il compositore chiede modifiche e il librettista lo accontenta,⁵¹ per tutto il corso della collaborazione per *Germania* Franchetti si lamenta duramente con l'editore per la «strana» poesia di Illica e con il padre per i suoi «orribili versi». ⁵² Contemporaneamente, chiede a più riprese a Illica di sostituire i versi spezzati con versi misurati e in sé conclusi; in sostanza, gli rimprovera segretamente di non essere sufficientemente poeta.⁵³ Si lamenta inoltre spesso con il librettista per la presenza eccessiva di «dramma» (cioè di teatro), a scapito della poesia per musica.⁵⁴

Illica però non ha avuto, di fatto, né qui né in *Andrea Cbénier*, l'ambizione di fare tanto un libretto "bello", quanto un libretto funzionale e "totale": capace di dettare la drammaturgia, di suggerire la musica all'operista, di insinuare il sentimento adeguato nello spettatore; di indicare, infine, la futura scenografia e la futura regia dell'opera. In *Andrea Cbénier* ci sono anche versi "belli" (misurati, cantabili), e sono quelli di diretta ispirazione boitiana: il Credo che introduce il *Canto d'amore* nel secondo quadro

Io credo!... Credo a una possanza arcana
che benigna o maligna i nostri passi
or guida o svia pei diversi sentieri
de l'esistenza umana! Una possanza
che dice a un uomo: Tu sarai poeta!
A un altro: A te una spada, sii soldato:
Or bene, il mio destin forse qui vuolsil!...

(risoluto)

Se quel che bramo mi si avvera, resto!⁵⁵

la *Difesa di Cbénier* a partire da «Passa la vita mia», nel terzo quadro

Passa la via mia
come una bianca vela;
essa inciela
le antenne
al sole che le indora
e affonda
la spumante prora
ne l'azzurro de l'onda...
Va la mia nave spinta dalla sorte
A la scogliera bianca della morte?...⁵⁶

la *Lettura dei versi* nel quarto (con la sua allusione alla "sfera")

La sfera che cammina
Per ogni umana sorte ecco già mi avvicina
all'ora della morte
e forse pria che l'ultima
mia strofa sia finita, m'annuncierà il carnefice
la fine della vita.⁵⁷

Il tessuto dell'azione si riflette però, generalmente, in "brutti versi", dove canta solo «la parola in quanto verità del momento (azione) e del sentimento (personaggio)»: quella cui Illica si richiamerà in una lettera, molto citata, del 1907 a Puccini (inviata da questi, in copia, a Giulio Ricordi), prendendosela con gli scrittori «raffinati» che «alla prova della ribalta» cadono sempre.⁵⁸ In *Germania* prevalgono così, nettamente, le grandi "scene dinamiche" e i polimetri (gli "illicasillabi" di Giacosa), contro i quali Franchetti, musicista di quadrature, lotta strenuamente.⁵⁹ In entrambe ci sono poi, come abbiamo visto, le didascalie, ché danno il colpo d'occhio scenico e il sentimento della scena in una col colore storico: i «fronzoli» e «dettagli» tanto deprecati da Giulio Ricordi (e anche da Sonzogno per *Siberia*).⁶⁰

In definitiva, Illica tende alla comunicazione totale: a comporre un testo - "da leggere" integralmente - dotato di nuove regole, in base alle quali il librettista si rivolge, sempre direttamente, dapprima all'operista, poi allo scenografo, al costumista e al regista, infine al pubblico. Intende inoltre (almeno con queste due opere) comunicare una passione storica di atmosfere e di sentimenti⁶¹ che è anche - almeno, così appare - una passione civile,⁶² un messaggio di libertà della poesia che si divarica in due obiettivi: una denuncia di degenerazione del rivoluzionario in quanto politico (*Andrea Chénier*) e un'esaltazione del rivoluzionario in quanto intellettuale (*Germania*).

¹ Sul mito letterario Andrea Chénier si veda soprattutto Pierre Enckell, *Vie exemplaire d'un écrivain postume*, «L'Avant-Scène Opéra», n. 121 (*Giordano: André Chénier*), giugno 1989, pp. 15-19. Sullo schema basè del *martyr play* adottato da Illica in *Andrea Chénier*, con conseguente «martirio dell'oppresso politico», si vedano le considerazioni di Jürgen Maehder, *La rivoluzione francese come soggetto dell'opera italiana a cavallo fra Ottocento e Novecento*, in *Tendenze della musica teatrale italiana all'inizio del Novecento*, Atti del IV convegno internazionale «Ruggero Leoncavallo nel suo tempo», a cura di Lorenza Guiot e del medesimo, Milano, Sonzogno, 2005, pp. 107-108.

² Jürgen Maehder, voce *Germania*, in *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. by Stanley Sadie, London, Macmillan, 1992, t. II, p. 385 col. 2.

³ Lettera di Puccini a Illica, da Milano, del 29 maggio 1907: *Carteggi pucciniani*, a cura di Eugenio Gara, Mario Morini e Raffaele Vègeto, n. 516, p. 350.

⁴ Lettera di Giordano a Illica, da Pallanza, del 25-30 agosto 1901: trascritta in *Per un «lirismo delle umane passioni»*. *La genesi di Siberia chiarita da un inedito carteggio Giordano-Illica*, a cura di Agostino Ruscillo, Milano, Sonzogno, 2005, n. 58, p. 54.

⁵ Sull'argomento si veda Giancarlo Landini, *Alberto Franchetti: un wagnerismo verista ovvero Osservazioni sulla vocalità della «Germania»*, in *La musica a Milano, in Lombardia e oltre*, Milano, 1996, pp. 271-310.

⁶ Sull'argomento si vedano le considerazioni espresse da Julian Budden nel saggio *Wagnerians tendencies in Italian Opera from the Scapigliatura to Franchetti and Smareglia*, in *Music and Theatre. Essays in honour of Winton Dean*, ed. by Nigel Fortune, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, pp. 299-332.

⁷ Sull'argomento si veda Marco Emanuele, *Chénier personaggio e poeta*, in *L'opera prima dell'opera. Fonti, libretti, intertestualità*, a cura di Alessandro Grilli, Pisa, Plus, 2006, pp. 151-165.

⁸ Luigi Torchi, *Germania di Alberto Franchetti*, «Rivista musicale italiana», IX, 1902, pp. 387 e 411 («Egli non si è peritato di far parlare, anziché cantare, i suoi personaggi in rispetto ad un realismo di falso conio»).

⁹ Marcello Conati, *Il linguaggio musicale in Andrea Chénier*, in *Ultimi splendori. Cilea, Giordano, Alfano*, a cura di Johannes Streicher, Roma, ISMEZ, s.a. [1999], pp. 335-345.

¹⁰ Per queste denominazioni faccio riferimento a uno scritto precedente, nel quale ho tentato una prima sistemazione dell'argomento: Adriana Guarnieri Corazzolo, «Fate un chiasso da demoni colle palme e coi talloni!» *La disgregazione dei livelli di cultura nell'opera italiana tra Ottocento e Novecento*, in *Opera & libretti II*, a cura di Gianfranco Folena, Maria Teresa Muraro, Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1993, pp. 381-416; poi in Ead., *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, cap. IV («Il compositore e il librettista»), Milano, RCS - Sansoni, 2000, pp. 95-127.

¹¹ Anche su questo argomento, considerato nella prospettiva della storia del libretto, rimando a uno studio precedente: Ead., *Libretti da leggere e libretti da ascoltare. Didascalia scenica e parola cantata nell'opera italiana tra Otto e Novecento*, in *Dal libro al*

libretto. *La letteratura per musica dal '700 al '900*, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 207-221.

¹² L'osservazione si trova già in Patrick J. Smith, *The Tenth Muse* (1970), trad. it. *La decima musa. Storia del libretto d'opera*, Firenze, Sansoni, 1981, pp. 339-340. Una forte somiglianza tra il Gérard del primo libretto di *Andrea Chénier* (quello più autentico dal punto di vista dell'autore) e lo Scarpia della *Tosca* di Sardou è stata rilevata da Luciano Alberti, *Le Messe in Scena di Casa Sonzogno*, in Mario Morini, Nandi Ostali, Piero Ostali jr., *Casa Musicale Sonzogno. Cronologie, saggi, testimonianze*, Milano, Sonzogno, 1995, vol. I, pp. 33-148.

¹³ Le due espressioni (impiegate a proposito della *Bohème*) si trovano alle radici della riscoperta di Illica: Daniela Golden, *Drammaturgia e linguaggio della «Bohème» di Puccini*, in *La vera fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 335-336.

¹⁴ «Repubblicano e radicale» lo definiva già Claudio Sartori nel profilo del librettista ospitato nel volume *Puccini*, Milano, Nuova Accademia, 1958, p. 79. Lo studioso ricordava inoltre che Illica si è ritratto, nelle *Maschere*, nel personaggio di Spaventa.

¹⁵ Sull'argomento si veda Nandi Ostali, *Storia della Casa Editrice Sonzogno e della Casa Musicale Sonzogno*, in Morini, Ostali, Ostali jr., *Casa Musicale Sonzogno*, cit., pp. 9-14.

¹⁶ Johannes Streicher, voce *Illica, Luigi*, in *Dizionario biografico degli italiani*, dir. da Mario Caravale, vol. LXII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2004, pp. 245 col. 1-248 col. 1.

¹⁷ La specificazione di «dramma della libertà» per *Germania* si trova in Rein A. Zondergelt, *Ornament und Emphase. Illica, d'Annunzio und der Symbolismus*, in *Oper und Operntext*, hrsg. von Jens Malte Fischer, Heidelberg: Carl-Winter-Universitätsverlag, 1985, pp. 154-156.

¹⁸ Sull'argomento si veda Hélène Pierrakos, *Ma muse pastorale aux regards des Français. Ténor, zéphirs et tribunaux*, in *Giordano: André Chénier* cit., pp. 90-94. Di «politica dentro l'opera» (non accessoria) ha parlato anche Anthony Arblaster a proposito di *Andrea Chénier*, sottolineando il taglio della tela in atti che rappresentano i vari stadi della Rivoluzione francese: Anthony Arblaster, *Viva la libertà! Politics in Opera*, London-New York, Verso, 1992, cap. VIII. Un altro libretto fortemente intriso di coscienza sociale sarebbe stato quello di *Siberia* (sempre per Giordano, 1903).

¹⁹ Le grafie sono, ovviamente, originali. Si cita dall'edizione corrente: *Andrea Chénier / dramma di ambiente storico / in quattro quadri / di Luigi Illica / musica di / Umberto Giordano* (libretto), Milano, Sonzogno, 1964 [cop. 1896], p. 3.

²⁰ Sulle fonti del libretto, oltre al saggio di Emanuele, si veda anche Maehder, *La rivoluzione francese*, cit., pp. 110-115.

²¹ Mario Morini, *Carteggio Giordano-Illica*, in *Umberto Giordano*, a cura del medesimo, Milano, Sonzogno, 1968, p. 277.

²² *Ivi*, p. 282: da una lettera di Giordano a Illica del dicembre 1895.

²³ *Andrea Chénier* (libretto), cit., p. 21.

²⁴ Meno «fronzoli» e più «dramma» (ovvero «cozzo delle passioni») avrebbe sempre chiesto Giordano anche per *Siberia*, in una lunga serie di rimostranze epistolari: cfr. per tutte la lettera di Giordano a Illica, da Pallanza, del 2/5 agosto 1901, in *Per un «lirismo delle umane passioni»*, cit., p. 48.

²⁵ Il primo libretto dell'opera, poi molto ridotto nella versione definitiva - ricavata dallo spartito, presentata al pubblico della prima - mostrava in questo punto (e in molti altri) un testo ben più diffuso, poi sacrificato: cfr. Alberti, *Le Messe in Scena di Casa Sonzogno*, cit., pp. 60-80.

²⁶ Sull'argomento e per una bibliografia si veda Susan Youens, *Schubert's poets and the making of lieder*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. 51-53 e relative note (pp. 338-339). Il ventesimo poema della raccolta fatta pubblicare postuma dal padre di Körner nel 1814 (l'anno successivo alla morte) era stato dettato dal poeta all'amico Wilhelm Kunze il 24 marzo 1813: si trattava di *Lützows wilde Jagd*.

²⁷ Cfr. Giuseppe Chiarini, *L'Atta Troll di Enrico Heine*, «Nuova antologia di scienze, lettere ed arti», seconda serie, V, 1877, pp. 548-571.

²⁸ Cfr. *ivi*, p. 565.

²⁹ Per entrambe le citazioni: Giosuè Carducci, *Prefazione a Enrico Heine, L'Atta Troll, tradotta da Giuseppe Chiarini, con prefazione di Giosuè Carducci e note di K. Hillebrand*, Bologna, Zanichelli, 1878, pp. VII, IX-X, XXII, XXIII-XXIV.

³⁰ Illica avrebbe potuto leggerlo anche in un'edizione economica Sonzogno (a 1 lira): Enrico Heine, *Germania. Poema polemico*, prefazione di Teofilo Gautier, trad. di Enrico Samarà, Milano, Sonzogno, s.a.

³¹ Enrico Heine, *Poesie (Atta Troll - Germania - Poesie varie)*, tradotte da G. Chiarini, quinta edizione riveduta e aumentata, Bologna, Zanichelli, 1923, pp. 141-142.

³² *Ivi*, pp. 167-168.

³³ Luigi Illica, *Germania / Dramma lirico in un Prologo, due Quadri / e un Epilogo / musica di Alberto Franchetti* (libretto), Milano, Ricordi, 1952, p. 26. Per precise annotazioni su tutti i personaggi citati nel poema di Heine si veda Heinrich Heine, *Deutschland. Ein Wintermärchen, Erläuterungen und Dokumente*, hrsg. von Werner Bellmann, Stuttgart, Reclam, 1980.

³⁴ Per completezza possiamo ricordare che gli stessi nomi e la stessa polemica ricompaiono nella *Germania* in prosa, in 4 volumi, di Heine: anche qui troviamo, nel secondo volume, le solite impietose considerazioni su Jahn, Körner e il patriottismo tedesco di primo Ottocento. Per una traduzione storica italiana si veda Enrico Heine, *La Germania*, traduzione di G. Perticone, 4 voll., Lanciano, Carabba, 1925; nel volume II (*Sulla storia della nuova letteratura in Germania*) la scuola romantica è trattata, a partire dal primo capitolo (Schelling comparirà nel secondo), in questi termini: «Ci si comandò il pa-

trionfismo e noi fummo patrioti; poiché noi facciamo tutto ciò che ci comandano i nostri principi. [...] Allora vedemmo la rustichezza ideale che il signor Jahn ridusse in sistema; [...] Ciò che successe allora è ben noto. Quando Dio, la neve e i Cosacchi ebbero distrutte le migliori forze di Napoleone, allora noi Tedeschi sentimmo il pungolo imperioso di liberarci dal giogo nemico, e ardemmo di collera virile per la servitù così a lungo sofferta, e ci entusiasmammo per le belle melodie ed i cattivi versi delle canzoni di Körner e guadagnammo la libertà sui campi, poiché noi facciamo tutto quello che ci comandano i nostri principi.

Nel periodo in cui ardeva questa lotta, una scuola, che si opponesse alla maniera francese e celebrasse nell'arte e nella vita tutte le tradizioni popolari tedesche, doveva trovare il più grande consenso. La scuola romantica s'impose allora con le incitazioni dei governi e con le società segrete [...]» (pp. 29-30).

³⁵ Sull'argomento mi permetto di rimandare al saggio *Évolution textuelle du livret dans l'opéra italien de Boito à d'Annunzio*, in *Opéra italien & Drammaturgie*, a cura di Adriana Guarnieri e Daniele Pistone, Paris, Université de Paris-Sorbonne/Observatoire Musical Français, 2007, pp. 11-21, che porta anche l'esempio della didascalia d'apertura di *Andrea Chénier* quale contenitore di Voce (dell'autore). Di «voce fuori campo», in senso cinematografico, ha parlato Susanna Franchi, *I libretti rivoluzionari di Luigi Illica*, in *Ultimi splendori. Cilea, Giordano, Alfano*, a cura di Johannes Streicher, Roma, ISMEZ, 1999, pp. 319-333.

³⁶ *Andrea Chénier* (libretto), cit., p. 5.

³⁷ *Andrea Chénier* (libretto), cit., p. 46. Di «evidente gusto registico» a proposito delle didascalie parlava già Goldin, *La vera fenice*, cit., p. 349.

³⁸ *Andrea Chénier* (libretto), cit., p. 61: dalla *Scena finale* del terzo quadro.

³⁹ Si veda l'ultima didascalia del secondo quadro, sulla quale ha richiamato l'attenzione Alberti, *Le Messe in Iscena di Casa Sonzogno*, cit., p. 68.

⁴⁰ *Germania* (libretto), cit., pp. 26-27.

⁴¹ Torchi, *Germania di Alberto Franchetti*, cit., p. 401.

⁴² *Germania* (libretto), cit., p. 74.

⁴³ Morini, *Carteggio Giordano-Illica*, cit., p. 288: lettera di Giordano a Illica, da Milano, dell'8 marzo 1896 (la 'prima' sarà il 28 marzo). Si vedano anche le lettere precedenti, alle pp. 284-288.

⁴⁴ Per una ricostruzione e dettagli sui loro rapporti si veda Alessia Ferraresi, *Alberto Franchetti: una biografia dalle lettere*, «Fonti musicali italiane CIDIM», n. 3, 1998, pp. 215-232.

⁴⁵ Jürgen Maehder, *Szenische Imagination und Stoffwahl in der italienischen Oper des Fin de Siècle*, «Perspektiven der Opernforschung», 1994, n. 1 (*Zwischen Opera buffa und Melodramma. Italienische Oper im 18. und 19. Jahrhundert*), hrsg. von Jürgen Maehder, Jürg Stenzl (Appendice), pp. 247-253.

⁴⁶ *Ivi*, p. 247: lettera di Ricordi a Illica del 23 gennaio 1902.

⁴⁷ *Ivi*, p. 248: lettera di Ricordi a Illica del 4 febbraio 1902.

⁴⁸ Cfr. la lettera di Illica a Giulio Ricordi dell'aprile 1901, in *Carteggi pucciniani*, cit.

⁴⁹ Cfr. Maehder, *Szenische Imagination und Stoffwahl in der italienischen Oper des Fin de Siècle*, cit., pp. 251-253: lettere di Ricordi a Illica del 13 e 14 febbraio 1902.

⁵⁰ Cfr. qui in Appendice le lettere 1, 2, 5, 6.

⁵¹ Cfr. in Appendice le lettere 9, 11, 12, 13, 14, 15.

⁵² Lettera di Franchetti al padre del 25 luglio 1898, citata in Ferraresi, *Alberto Franchetti: una biografia dalle lettere*, cit., p. 226 e nota 52.

⁵³ Cfr. in Appendice le lettere 7, 11 e 15.

⁵⁴ Cfr. in Appendice le lettere 2, 6, 10.

⁵⁵ *Andrea Chénier* (libretto), cit., p. 24.

⁵⁶ *Ivi*, pp. 58-59.

⁵⁷ *Ivi*, p. 64.

⁵⁸ Lettera di Puccini a Giulio Ricordi del 21 settembre 1907: *Carteggi pucciniani*, cit., pp. 357-358.

⁵⁹ Cfr. in Appendice le lettere già richiamate 7, 11 e 14.

⁶⁰ Si veda la lettera n. 52, di Giordano a Illica, da Pallanza, del 2/5 agosto 1901, già citata, in *Per un «lirismo delle umane passioni»*, cit., p. 48. Per quanto riguarda l'importanza della storia si veda poi, soprattutto, *ivi*, p. 55, la lettera n. 58 e soprattutto la risposta di Illica del settembre 1901 (nota 173).

⁶¹ Di atmosfere (create dai dettagli), di azioni e di sentimenti parla anche, a proposito di altri libretti di Illica (in modo particolare *La Perugina*), Letizià Putignano, *Didascalie di teatro d'opera. Note sul melodramma italiano di fine secolo*, in *Ottocento e oltre. Scritti in onore di Raoul Meloncelli*, a cura di Francesco Izzo e Johannes Streicher, Roma, Editoriale Pantheon, 1993, pp. 505-513.

⁶² Si vedano a questo proposito, in Appendice, le lettere 18 e 19, in cui Giulio Ricordi, alludendo alla «scena Stapps» (cui evidentemente Illica teneva molto), precisa che è necessario modificarla per «toglie[r]e ogni allusione politica», lasciando soltanto «il dolore paterno».

LETTERE DI ALBERTO FRANCHETTI A LUIGI ILLICA ¹

(1)

cartella 48 (Alfano e Franchetti)

[senza data]

incipit: Caro Illica, la tua carissima lettera mi ha fatto tanto tanto bene

[...] Butta giù il tuo lavoro come te lo detta la fantasia e il cuore senza preoccuparti per ora della musica. L'argomento, i personaggi, le situazioni, l'ambiente, tutto è musicabile nella tua "Germania", non si tratterà quindi dopo che di plasmare il tutto in quella forma che rende suscettibile il dramma di ottenere un risalto ancora maggiore sotto l'impulso musicale; e questa ultimissima fase del tuo lavoro se credi la potremo fare insieme di comune accordo. [...] Se tu sapessi come ardo di sentire il tuo lavoro per intero. Ci penso sempre, rifaccio nella mia mente la tela come la ho sentita da te e in certi punti mi torna sempre la pelle d'oca e le lagrime agli occhi come la prima volta che me li hai fatti balenare. Credi, caro Illica, che ho fiducia completa in te non solo per la parte che ti riguarda nel nostro lavoro ma anche per il tuo buon gusto musicale e io mi sforzerò nel musicare la "Germania" di fare il meno musica possibile per non intralciare l'azione drammatica ma... bisognerà in questo caso che la qualità supplisca alla quantità. [...]

(2)

cartella 48 (Alfano e Franchetti)

[senza data]

incipit: Caro Illica, hai mille volte ragione

[...] Rileggendo la copia del I° Atto di Germania (che purtroppo è pieno di errori) ho provato il medesimo entusiasmo che alla tua lettura. Anzi ti devo dire che in molti punti vi ho scoperto delle nuove bellezze e sopra tutto l'ho meglio compreso. È ancora un po' troppo dramma e non abbastanza libretto ma ti assicuro che si tratta di cose da poco e che a lavoro finito faremo insieme. [...]

(3)

cartella 48 (Alfano e Franchetti)

[senza data]

Caro Illica

Nella prima scena Atto I² quando si alza la tela la vecchia Lene e Jebbel stanno seduti sul davanti della porta e la prima insegna al secondo un Lied. Va bene? Ora secondo il libretto essi dovrebbero stare in tale posizione sino al punto in cui Worms dice: "La miseria in rude affanno / sferza la vecchierella" ecc. La didascalia dice che la vecchia accompagna fino sul sentiero Jebbel che se ne va a mendicare. Ora non mi è ben chiaro se essi escono dalla casa o se dalla posizione in cui si trovavano in principio dell'Atto così seduti davanti alla porta. In tal caso dopo finito il lied cosa devono fare? A me pare che potrebbero rientrare nella casupola e risortine al momento dovuto però bisogna preparare ciò con acconcie parole. Ti prego scrivimi a volta di corriere come devo regolarli o meglio mandami la didascalia precisa colle parole che crederai mettere loro in bocca una volta finito il lied. Per questo non preoccuparti per ora. Sto cercandone uno bello e adatto nella mia raccolta e quando lo avrò trovato te lo trascriverò colla musica e tu non avrai che a tradurlo ritmicamente in italiano. [...]

(4)

cartella 48 (Alfano e Franchetti)

[senza data]

incipit: Carissimo Illica, grazie per la didascalia (*è mutila in fine*)

Eccoti il Lied che avrei prescelto per la prima scena di Germania. È uno dei più belli e sentiti di quell'epoca e soprattutto di un colore tedesco straordinario. Ti sarò grato se mi vorrai mandare il più presto possibile la traduzione ritmica. Non ti pare che sarebbe meglio che appena finito il Lied la vecchia accompagnasse subito al

sentiero Jebbel senza ritornare in casa? In questo caso bisognerebbe cambiare le parole del baritono quando appunto essa usciva prima di attaccare il Gaudeamus. In ogni modo mi atterro a quanto mi manderai. [...]

(5)
cartella 48 (Alfano e Franchetti)

[senza data]

incipit: Caro Illica, la tua cartolina mi ha fatto molto dispiacere

[...] Le strofe di Crisogono sono bellissime e soprattutto musicali tanto per la sostanza quanto per la forma. Vedrai che verrà fuori un pezzetto di musica caratteristico e nuovo. Avrei già trovato lo spunto ma preferisco di essere in Germania per procurarmi le canzoni originali degli studenti e ispirarmi ad esse. In quanto al futuro intervento di Giacosa non temere, io ho forse più desiderio ancora di te di poter condurre a termine l'opera senza ricorrere ad altri. [...]

(6)
cartella 48 (Alfano e Franchetti)

Baden-Baden 26/97

Caro Illica,
il monologo del Baritono che mi hai fatto la bella sorpresa di mandarmi stamane è per me una primizia prelibata che mi fa presagire quello che sarà il resto. Il personaggio, il tipo, è veramente magistralmente scolpito in quelle poche linee. Per la musica non mi sembra che ci sarebbe molto da cambiare. Solo rendere lirico il brano: "Io pur ebbi i miei sogni e vidi io pure" ecc. benché mi piacerebbe passare prima a musicarlo come è ora perché è tanto bello! [...] Tornando al brano che mi hai spedito riducilo pure come meglio credi alla così detta forma librettistica io intanto conservo quello che mi mandasti e che mi piace tanto come sta. Ah se questa benedetta musica non avesse le sue esigenze! Oltre che l'ambiente in molti punti il tuo Worms parla proprio come un tedesco tanto che i tuoi versi paiono tradotti dal tedesco. Bellissimo il tipo del Fuck che come saprai è popolarissimo anche oggi in Germania e forma nelle riunioni degli studenti la parte comica essendo egli il nuovo arrivato che deve essere ancora iniziato a tutte le formalità da Comune [?] ecc. [...]

(7)
cartella 48 (Alfano e Franchetti)

[senza data]

[...] Ho bisogno di una piccola modificazione di forma al brano di Worms (Atto I) "Io pure la visione / m'ebbi d'un gran destino" ecc.

Fammi il piacere di ridurre il brano che viene dopo a strofe di settenari come le precedenti cale a dire dal verso: "E un antico guerrier dal rosso pelo" sino al verso "E nel Kyffauser scese a ridormire".

Il verso "Gittai la spada ed afferrai la penna" può rimanere come sta però se credi lo puoi incorporare nella strofa il che sarebbe meglio ancora. Abbiamo già tanti spezzati fino al canto del baritono che qui è proprio necessario fare il pezzo quadrato. Almeno così lo sento. Quando avrò finito anche il brano lirico di Worms. [...] ben presto ti farò sentire musicata la parte più difficile dell'Atto cioè la politica che termina precisamente con questa scena. Poi entriamo in pieno dramma e allora è ben più facile trovare gli accenti musicali corrispondenti. [...]

(8)
cartella 48 (Alfano e Franchetti)

6/8/1898

incipit: Caro Illica, trovai a Baden Baden le care tue alle quali mi affretto a rispondere

[...] Io voglio fare della musica, ma questo però non deve disturbare il dramma che nel tuo lavoro è così potente, deve essere più di un semplice commento ma nello stesso tempo non deve invadere o interrompere l'azione. Se risolverò il problema sarà solo dopo una lunga meditazione. Se tu vuoi che Germania riesca bisogna lasciare che il processo artistico della creazione abbia il suo corso naturale; il voler sforzare la macchina produrrebbe un aborto. [...]

(9)

cartella 23 (Franchetti)

[senza data]

venerdì sera

Caro Illica.

Eccoti copia del brano di cui parliamo poco fa:

Tu m'eri innanzi nel morente giorno
dal labbro tuo una canzon salia;
io t'udivo smarrito e tutto intorno
m'invadeva de' sensi la follia;
non più ragion ma sol forza feroce
pulsava ed avvampava il sangue mio
e mi faceva pazzo il mio desio!
Mia! La follia irruente urlava in me
Ma ancor più forte della mia viltà
Qual sfida all'uomo mi veniva da te
La tua virtù più che la tua beltà.

I primi quattro versi li ho già musicati e vanno bene. Si tratterebbe solo di cambiare il metro del brano che comincia Non più ragion e finisce la tua beltà in strofe di versi settenari o ottonari.

(10)

cartella 48 (Alfano e Franchetti)

[senza data]

[si tratta di un foglio orfano che reca il numero 2 in alto a destra dell'unica facciata scritta; finisce con un semplice 'Ciao']

[...] La forma puramente drammatica va bene per quei maestri che non vogliono o non possono fare della musica e che si affidano nelle sole qualità ed efficacia del Dramma per ottenere il successo ma né tu né io vogliamo che Germania appartenga a questa categoria di lavori nei quali alla fine il dramma finisce per restare vittima di quella poca musica rachitica che ne attenua l'effetto e finisce per ammazzarlo. [...]

(11)

cartella 22 (Franchetti)

[senza data]

incipit: Caro Illica, ho trovato qui la grata tua e la tua cartolina

[...] Ti mando pure un paio di strofe di Germania che ti prego di ridurmi le terzine a quartine con versi non spezzati e ben sonanti e che ti prego di spedirmi a Reggio Emilia.

Ricke: E dentro à miei capelli care dita!
E sguardi lunghi colmi di carezze!
Baciava ei le mie trecce io trasaliva
A un'improvvisa forza, fiamma viva
Mi sussultava il cuore a mille ebbrezze
Gridavo già: è la vita! E è già finita!

Vorrei invece due strofe di 4 versi ma ben delineati e col senso non spezzato. Insomma per fare un po' di melodia! [...]

(12)

cartella 48 (Alfano e Franchetti)

[senza data]

Caro Illica,
ricevuto e ti ringrazio. La strofa di Ricke va benissimo. In quanto alle parole di Crisogono sono un po' imbarazzato perché dato il pezzo già fatto non so dove metterle. Prima vi era un gran brano epico per Worms (che pur troppo ho smarrito) che si adattava al substrato orchestrale. Per Cris, è un altro affare. Del resto potremo combinare ciò assieme alla mia prossima venuta a Milano, come pure l'adattamento delle parole al nuovo solo di Ricke. Quasi quasi, trattandosi di due soli versi potresti mandarmeli addirittura così non ci si penserebbe più. Ecco la strofa:

Nei miei capelli ancora
le care dita sento
Il labbro ancor disfiore
Il bacio della vita.
Gridavo: vivo alfine
Ho vinto la mia sorte
E invece è già la fine
E invece è già la morte.

Ci vorrebbero qui altri 2 versi dello stesso metro e della stessa intonazione così invece di una quartina si avrebbe una sestina e ciò per non ripetere le parole il che qui raffredderebbe. [...] P.S. Per l'introduzione Atto 3° si potrebbe lasciare l'orchestra sola e limitare le parole di Crisogono a: "Senior il tuo mantello e la tua maschera" e ciò a pezzo finito. Va bene?

(13)

cartella 48 (Alfano e Franchetti)

[senza data]

Caro Illica,
eccoti copia del Finale Atto 2°.³ Come tu stesso vedrai gli accenti di Federico non sono ora all'altezza della situazione e potrebbero essere più efficaci. La didascalia che ho segnato in rosso potrebbe essere invece detta da Federico: l'azione ne risulterebbe più chiara. La preghiera di Jane la vorrei in strofe di 4 versi pur mantenendo il metro presente. Ogni strofa verrebbe intercalata da una frase di dolore o vendetta di Federico. Ti raccomando di rimandarmi il finale modificato in questo senso il più presto possibile. [...]

(Uno scroscio terribile fa tremare tutta la casa. Il fulmine è caduto vicino. Jane impaurita accorre)

Jane
Federico

O Ricke! Ho paura!
Ricke?

(e nasconde la grande emozione ma, poi una grande pietà lo vince accanto a quella bambina, e un desiderio di nascondere il grande dolore suo. Ricke ha abbandonato anche la sorellina sua – e in quel pensiero della sorte comune Federico sente un impulso buono e generoso a proteggerla, anche contro al dolore, quella piccina! La abbraccia accarezzandola dicendole:)

Jane
Fed
Jane

Taci! Taci!
Non piangere, Jane, Ricke tu dimandi?
Ricke è partita sì... ma tu non pianger
Piccina mia. Ricke sai tu dov'è?
A comperar giocattoli per Jane!
A Norimberga?
Sì!
Se come Palm

Fed. (*commosso*) No; Ricke tornerà!

Jane (*con misterioso terrore*)

Fed. (*stupito*)

Jane

Fed.

Jane

Pur anco Ricke non tornasse più?

Purché non passi

Tornando dal mulino!

Che vuoi dire?

Oh là v'è chi fa pianger tanto Ricke!

Ricke?... Pianger?...

Tanto!...

(L'emozione di Fed. È terribile. Un sospetto rapido gli balena. E una terribile convinzione penetra nella sua anima e abbraccia, accarezza Jane e la interroga avido tremante)

Fed.

Jane

Fed.

Jane

Fed.

Jane (*pensa ma poi risponde ancora*)

Fed.

Jane (*infantilmente ride esclamando*)

Un uomo, di,

Pianger faceva Ricke?

Sì.

E Ricke?

E Ricke lo chiamava il maledetto!

Il maledetto?... E il nome?

Il maledetto!

So io quel nome: è Carlo...

Carlo!... Or prego

Che Ricke non ripassi dal mulino!

Jane (*inginocchiata*)

Son io!... Perdona

O Madonnina!

Se il tuo bambino

Dorme, m'ascolta!

Ho la mammina

Ricke partita;

A questa volta

fa che col giorno

faccia ritorno

ma dal mulino

deh, tu le addita

Lontana vial!

Io sarò buona

e così sia

Federico si leva livido, gli occhi sbarrati.

Mentre Jane si inginocchia e prega Federico invece,

Camminando a grandi passi, trova finalmente la via alla terribile verità che egli cerca, vuole, e non vede, sussurrando fra sé:

“Fatto puro è il mio cuor dal mio soffrire”

E tremava... E pregava... Ed essa fiera!...

.....

.....

Invan dunque implorava?! Onde partia!

(E fuori il vento ha portato lontano l'uragano. E la gran luna piena è ritornata sulla foresta le di cui foglie bagnate mandano Acuti sfavillii sotto i raggi lunari di pietre preziose. E Jane con Gioia infantile vede quel sereno e additò la luna a Federico che abimè non

l'ode, tutto preso alla violenza dei suoi pensieri)

E una violenza dunque? Ah! Vedo sangue!

A Koenisberg! Colpirlo in tutto! In tutto!

Onore! Patria!... Gloria! Io vedo sangue!

Io vedo morte! E una figura bianca

Alta s'leva in mezzo al mio dolore

E pura ancora... ancora!

E in un immenso schianto di dolore entra nella stanza da letto e lasciandosi cadere disperatamente chiama lamentosamente:

O Ricke! O Ricke!

(Ma la piccola Jane corre da lui e sempre additandogli la gran luna cerca trascinarlo verso la finestra perché l'apra, perché Ricke possa tornare)

Fed. Vedi? È la luna!... e il ciel è tutto a stelle!
Richiudi la finestra e attendiam Ricke!...

(14)
cartella 48 (Alfano e Franchetti) [senza data]

incipit: Caro Illica, grazie per la strofa che va benissimo

[...] Ora sono agli sgoccioli per finire il 2° Atto. Mi ci vorrebbe però per la chiusa una invettiva tremenda per Federico – 4 versi endecasillabi non spezzati che dovrebbero essere il canto dell'odio, della vendetta! Questo tema tornerebbe nel 3° Atto. Ti trascrivo intanto quelli che Fed. Dice ora dopo finito il canto di Jane:

Ricke! Ricke!
Tu ancora immacolata sorgi come
questa coltre che invece dei tuoi baci
accoglie queste disperate lacrime...
(*ed esce dalla stanza urlando con accento d'odio*)
* A Koenisberg! Colpirlo in tutto! Onore! Gloria... la patria!...

È al segno * che ci vorrebbero questi 4 versi di odio e di vendetta.

(15)
cartella 48 (Alfano e Franchetti) [senza data]

Caro Illica,
per il nuovo duetto mi occorrerebbe una seconda strofa per Ricke di metro eguale alla prima che qui ti trascrivo:

Prendi i miei occhi baciami
O amante mio dolcissimo
Le braccia tue m'attraggono
Or vivo, sento e palpito!

Il nuovo brano di Federico (III Atto)⁴ è fatto e già spedito a Ricordi. Mi sembra migliorato. Il duetto è quasi finito. Ti avverto che in fine faccio cantare a Ricke la stessa melodia che cantò il tenore nel primo atto quando annuncia a Ricke la morte del fratello sulle parole:

L'ultima sua parola
O Ricke fu per te
Del tuo destino o cara
Ei vide la poesia
Per noi sua tomba è un'ara
Egli t'ha fatto mia.
Ricke non resti sola
Giorgio t'ha data a me!

Così se credi potresti nelle strofe di Ricke fare un accenno all'adempimento delle ultime volontà del fratello morto. Ciò renderebbe anche più chiara la ragione del ritorno di tale motivo. [...]

(16)

cartella 48 (Alfano e Franchetti)

Baden 7/1/1902

Caro Illica,

istrumentando l'intermezzo sinfonico dell'Epilogo ho sentito imperioso il bisogno delle voci del coro che vi ho introdotto dietro la tela o interno nel caso che si dovesse eseguirsi a sipario alzato (il che però sarebbe secondo me erroneo). Ora ho musicato addirittura la prosa che si trova nella didascalia dell'Intermezzo cambiando solo qualche parola per le esigenze musicali. Qui ti trascrivo il brano come l'ho musicato pregandoti di rispondermi a volta di corriere se può rimanere così o nel caso contrario mandarmi prosa o versi dello stesso numero di sillabe e accenti approssimativi. [...] Quello che ti posso assicurare è che così col coro l'effetto supererà tutto quello che ti puoi immaginare – forma strumentazione non ho mai fatto nulla di simile. [...] Eccoti la prosa da me musicata:

“Gloria o nuovi eroi! La vostra gloria è grande più della nostra! Noi eravamo eroi per l'amore e per la fede. Voi lo siete invece morendo per la patria... Noi la vita dato abbiam per la leggenda voi per la storia! A voi gloria o nuovi eroi!”

Se la posso lasciare così sarebbe una bella cosa e meno perdita di tempo per me e per te.

LETTERE DI GIULIO RICORDI A LUIGI ILLICA

(17)

cartella 39 (Ricordi 1891-1900)

23 giugno 1897

incipit: Cariss.° Illica, da due, tre giorni non ho il piacere di vederla

[...] Questa volta il M° Franchetti deve musicare Germania: troppo sono convinto che tale argomento è proprio per lui, e del pari sono convinto che procedendo d'accordo e d'amore in una collaborazione, si avrà davvero un lavoro di esito sicuro. Io però credo assolutamente necessario ch'ella conduca a compimento tutto il libretto: consegnare atto per atto è pericoloso: questo gli lo dissi sempre e i fatti mi diedero ragione. Il compositore deve avere sott'occhi il quadro completo: allora avrà un'idea e fatta dell'economia distributiva del proprio lavoro, e non cominceranno i se... i ma... i dubbi! [...]

(18)

cartella 40 (Ricordi 1901-1905)

28 settembre 1901

Carissimo Illica,

non ho risposto subito, perché fui occupato collo stesso Franchetti a mettere in ordine il I° Atto, cosicché ora musica, parole, azione mi pare camminino bene assieme. Quando avrò verificato il libretto, a parte, lo farò comporre, e così sulla bozza Ella potrà meglio e presto fare le correzioni. Come Ella desidera, le mando l'atto III – Non può tuttavia andare la di Lei proposta, di segnare semplicemente delle didascalie al coro!... non sono semplici esclamazioni, ma frasi musicali che si seguono coll'orchestra e che richiedono assolutamente delle parole – In questo atto c'è poi l'episodio Stapps!... ma ritoccando alcune parole, si potrà riparare al pericolo di un veto della censura, e di disgusto nel pubblico. Del resto, se non era il Presidente americano, anche prima vi sarebbero stati e Umberto, e Carnot, ed Elisabetta!!!... Abbiamo anche a stabilire diverse date, le età relative dei personaggi, per schivare ogni pretesto a critiche. [...] Dunque: mi rimandi il 3° Germania, presto, coi relativi versi per il coro: poi, quando farà una corsa qui penseremo alla scena Stapps – rendendola commovente col solo dolore del padre e togliendo ogni allusione politica. Purché anche così la permettino!!!... Ma Austria, ma Germania diranno un bel no. [...]

(19)

cartella 40 (Ricordi, 1901-1905)

4 ottobre 1901

incipit: Caro Illica, in questi giorni fui così occupato e... preoccupato che non mi fu possibile risponderle subito

[...] Vedo che Ella è un poco (devo dir molto: gli. Certamente è Franchetti – e sarà sempre Franchetti: così come gli... uccellatori dicono subito:

dola! – A me pare che ogni atto, complessivamente, colla via assai più rapida che non nelle altre opere franchettiane: a me pare che pure in ogni atto vi sia il pezzo d'effetto sicuro: e dal poco che udii credo che il 4° Atto chiuderà assai bene il lavoro. Dirò anche di più: forse una eresia... e cioè: non credo che si possa dire mutato il libretto: accorciato qua e là sì, per obbedire a quelle esigenze che, del resto, hanno quasi tutti i compositori: per cui sono certo che il dramma produrrà sempre forti emozioni. Quanto all'episodio Stapps, capisco ancor io l'impossibilità assoluta di levarlo: mi pare avere detto, invece, che bisogna modificare quelle parole che in certo modo glorificano l'assassinio politico, facendo invece risaltare soltanto il dolore paterno: il che è facile e potremo farlo sulla musica stessa. Perciò sono tutte cose da decidersi quando ci troveremo: e tutto quanto riflette date storiche, molto facile è l'essere esatti colla scorta delle enciclopedie. [...]

na io credo che si sbastinguono subito ancora – e quest'altra un'allo-

¹ Le lettere che seguono sono conservate alla Biblioteca Comunale Passerini Landi di Piacenza, Fondo Illica, cartelle 48 (Alfano e Franchetti), 22 e 23 (Franchetti), 39 e 40 (Ricordi). La trascrizione delle lettere è di Barbara Di Lieto, che ringrazio per il paziente lavoro effettuato per me alcuni anni fa. Ringrazio anche, sentitamente, il Conservatore del Fondo Antico della Biblioteca, dottor Massimo Baucia, per le preziose indicazioni e integrazioni da lui fornitemi, con la massima sollecitudine e competenza, nella fase definitiva del lavoro, in vista di questa pubblicazione.

Poiché la maggior parte delle lettere è priva di data, le ho disposte seguendo l'ordine dei brani di cui si parla, in quanto presenti nel libretto definitivo: un ordine "logico" (primi contatti – Prologo – quadro I – Epilogo) che potrebbe essere approssimativamente anche cronologico.

² In seguito diventerà il Prologo.

³ Diventerà poi il I quadro.

⁴ Sembra però l'Epilogo.