

DELLO STESSO AUTORE (1)

ESTETICA:

- Le origini della musica*, in « Rivista musicale italiana », fasc. II, 1907.
La vita musicale dello Spirito. La Musica, le Arti, il Drama (pag. xxvii 420), Torino, Bocca, 1910.
L'intuizione musicale e il concetto puro (Comunicazione al Congr. fil. internaz. di Bologna il 9 apr. 1911).

STORIA:

Studi sul Settecento musicale italiano:

- 1° *L'idealità storica della musica strumentale;*
- 2° *La creazione della Sonata drammatica moderna rivendicata all'Italia*, in « Riv. music. ital. », 1910;
- 3° *L'Italia musicale del Settecento. Una gloria ignorata della scuola veneziana*, in « N. Antologia », 1910;
- 4° *Poeti minori del Clavicembalo*, in « Riv. m. it. », 1910;
- 5° *I Concerti di G. Platti e la Sonata italiana della prima metà del Settecento* (Congr. mus. di Londra, 1911);
- 6° *Le sonate per cembalo del Buranello*, in « Rivista musicale italiana », fasc. II, III, 1911 e fasc. I, 1912;
- 7° *La Sinfonia lirica italiana e la Sinfonia classica germanica* (Conf. tenuta a Milano il 27 aprile 1912).

In corso di pubblicazione:

- 8° *L'influenza dello « stil nuovo » in Germania;*
- 9° *Giovanni Platti e Pier Domenico Paradies;*
- 10° *Dal Rutini al Clementi.*

CRITICA:

- R. Strauss e l'Elektra*, in « Riv. mus. ital. », 1909.
Il Rosenkavalier di R. Strauss (ibid.), fasc. I, 1911.
L'Omero dei bimbi (M. Mussorgski), « l'Eroica », 1911.

In preparazione:

Il Cherubini, il Clementi e lo stile beethoveniano.

TEORIA MUSICALE:

- L'Alliterazione musicale*, in « Riv. mus. ital. », 1907.
L'Alliterazione musicale e lo sviluppo della tonalità (ibid.), fasc. IV, 1907.

In preparazione: *Piccolo trattato di melodia e ritmo.*

QUESTIONI PRATICHE:

Problemi della nostra cultura musicale, in « Nuova Antologia », fasc. I, 1911 e a parte in estratto.

(1) Sono stati esclusi dall'elenco gli articoli pubblicati su giornali e quelli aventi carattere polemico o prevalentemente letterario.

FAUSTO TORREFRANCA

Dono
A. Schinella

GIACOMO PUCCINI

E

L'OPERA INTERNAZIONALE



TORINO

FRATELLI BOCCA - EDITORI

MILANO-ROMA

1912

156.
D. PUG. 1.
036

—
PROPRIETÀ LETTERARIA
—

All'amico Stanhope Bayley.

RAGIONE DEL LIBRO

Questo saggio fu scritto intorno al Natale del 1910; e non è nostra colpa se vede la luce soltanto adesso.

Invitati a scegliere, come soggetto di studio, una figura dell'arte musicale italiana, noi preferimmo alle altre quella del Puccini, perchè ci parve la sola che incarnasse, con la maggiore compiutezza, tutta la decadenza della musica italiana attuale e ne rappresentasse tutta la cinica commercialità, tutta la pietosa impotenza e tutta la trionfante voga internazionale.

Ma contro la decadenza attuale dell'Italia musicale, invano insorgono i giovani critici e i giovani musicisti, perchè trovano nella maggior parte dei cronisti musicali delle gazzette e nei musicisti in relazione di affari con le case editrici dei nemici pertinaci, subdoli e disposti, più ancora che a combatterli, a circondarli di silenzio, di sarcasmo e di diffidenza. Perciò di questo saggio, come già di altri, molto probabilmente si tacerà. Ma non ci lamentiamo: è bene, è bello che sia così! Il momento attuale passerà alla

storia, perchè esso segna un punto decisivo della cultura italiana in genere e della musicale in ispecie. Esso segna la lotta tra la giovane generazione, che aspira alla più intensa vita spirituale, e la generazione — oramai vecchia — rappresentata da coloro che della loro mediocrità spirituale hanno fatto il fondamento di sicuri successi e di lauti guadagni.

L'opera attuale diffama all'estero la nostra cultura perchè coloro che la confezionano per l'esportazione e la *lanciano* — compositori, librettisti, editori e cronisti musicali — rivelano una miseria intellettuale che il personale contatto coi pubblici e coi critici stranieri non fa che mettere in luce, anche più crudamente.

Coloro che, come abbiamo fatto noi, hanno peregrinato all'estero per qualche tempo, sanno quanta stima abbiano delle nostre musiche operistiche — e per necessaria conseguenza della nostra cultura musicale — i pubblici colti e gli stessi *Intendenti* di teatro o gli impresari, che sono costretti a farle eseguire per far cassetta. È opportuno che in Italia si levi la voce di qualcuno che osi protestare contro la volgarità e l'insincerità artistica attuale. È necessario che del fenomeno operistico, e dei caporioni della così detta giovane scuola, qualcuno osi fare una disamina spregiudicata e spietata, mettendo il dito su tutte le piaghe del commercio musicale.

Quanto basso sia il livello della cultura musicale attuale, quanto scarso il senso di responsabilità nazionale di certi semi-analfabeti della cultura, può essere

provato da una intervista mascagnana, comparsa l'anno scorso sul « Corriere della Sera », nella quale il maestro livornese, enunciando il suo programma artistico, alla vigilia di donarci una « *Isabeau* », esclamava: « Quando la mia fantasia sarà stanca comporrò delle sinfonie ».

Un tale motto può non rivelarci nessun aspetto nuovo della rudimentale cultura del « capobanda » livornese, ma, pubblicata dal primo giornale d'Italia, riesce certamente una delle più vergognose auto-diffamazioni della cultura italiana che siano state perpetrate in questi ultimi anni. E poichè nessuna voce osò levarsi allora per protestare, non è inopportuno accennare oggi a quell'episodio, mentre questo libro muove in guerra contro tutto un sistema di fomentazione della ignoranza del pubblico.

Bisogna combattere un simile stato di cose. Bisogna proclamare che è immediatamente sospetto di ignoranza, di insincerità e però di affarismo l'operista che non sia insieme o il librettista delle proprie opere o un vero sinfonista, ossia l'operista che non sia letterato o compositore, perchè solo un tale artista può essere artista compiuto, capace di comprendere tutte le necessità ideali dell'arte sua.

In una nazione che non conosce ancora la storia della propria musica, che avrebbe appena pochi uomini capaci di iniziare un programma di critica storica, ma che non dà modo a costoro di esplicare attivamente l'opera loro, è doveroso combattere la leggenda dell'italiano che nasce operista; leggenda che

serve a perpetuare l'ignoranza del nostro passato, che non fu esclusivamente operistico se non nella decadenza, dalla fine del settecento in poi.

In una nazione presso la quale ancora si parla del nostro settecento come del settecento dell'opera e dei minuetti e non come del settecento del concerto, della sonata e della sinfonia, è necessario proclamare la verità che l'opera non può essere, perchè non è mai stata, l'ideale della cultura musicale.

Il lettore che, per caso, ci avesse seguiti passo passo nella lenta opera di dissodamento che abbiamo da cinque anni intrapresa, si sarà avveduto che questo saggio critico è il necessario complemento di premesse ideali già per l'addietro poste o affermate in altri lavori. E noi sentiamo che esso, insieme alle poche altre cose che stiamo preparando, chiude un ciclo di attività che, svoltosi sinora dentro o in prossimità del campo musicale, se ne allontanerà per necessità pratiche e anche per ragioni ideali che non ci consentono di rimanervi rinserrati.

Le nostre idee estetiche e i nostri studi storici non sono rimasti senza influenza sulle idee e sui lavori di critici di letteratura e di musica e di compositori degnamente preparati alla loro missione di cultura.

Incoraggiati da questi fatti, noi sentiamo giunto il momento di svolgere in un campo più vasto le nostre premesse.

D'altra parte, meno scettici di quanto non fossimo qualche anno fa, siamo sicuri che parecchi compagni

di fede potrebbero sostituirci nella lotta per la rigenerazione spirituale dell'Italia musicale.

E al primo dei nostri amici, ospite e amico sincero dell'Italia, il quale volle preparare la traduzione in lingua inglese della « Vita musicale dello spirito », questo libro è affettuosamente dedicato, in prova di ideale fraternità.

Torino, maggio 1912.

Psicologia dell'opera pucciniana.

Gli eroi della moda.

Supponiamo che ad un Carlyle ironista, impregnato di elegante scetticismo alla Anatole France o magari di sarcasmo sfrontato alla Bernhard Shaw, venisse in mente di scrivere un nuovo volume sugli eroi della cultura e della storia, ma rovesciando la posizione ideale del grande scrittore neo-biblico e dando importanza, sopra tutto, agli eroi che la moda esaltò e la storia demolì. Un volume siffatto, che esaltasse di fronte a Dante, quale padre della nostra lingua, il Marini, di fronte alla geniale strategia di Napoleone la tattica scolastica del maresciallo Alvinczy o l'entusiasmo coreografico di Gioacchino Murat il bello, e che affermasse la maggiore importanza di un conte Cagliostro rispetto ad un Voltaire, di un Ritter o di un Mesmer rispetto ad un Volta o ad un Rousseau, di un Wöfl o di un abate Vogler a petto di un Beethoven, si potrebbe certamente scrivere nè sarebbe privo di importanza ideale.

Accanto agli eroi che foggiarono la creta del mondo con le loro dita tenaci di grandi creatori, noi siamo troppo soliti trascurare gli eroi che foggiarono sè stessi a modo del mondo che li attorniava. Il mesmerismo di un Cagliostro è certo altrettanto importante, come indizio storico del tempo, del naturismo di un Rousseau. L'uno e l'altro non sono forse due aspetti di uno stesso feticismo per le forze segrete ed originarie della natura, riprese alla loro sorgente? La superstizione scientifica e l'*emballage* filosofico si completano l'una con l'altro: sono l'ombra e il chiaro di uno stesso oggetto, sono le due pendici di una stessa creta del pensiero: piccola ruga della storia sul mondo dello spirito.

Ora il nostro Carlyle ironista, se volesse parlare degli eroi contemporanei e dovesse tra costoro assumere anche un eroe musicista, esiterebbe a lungo tra Riccardo Strauss e Giacomo Puccini, ma finirebbe di certo per decidersi allo studio del maestro italiano, proprio a cagione della sua minore importanza ideale.

Se c'è un musicista il quale sia di moda in tutte e cinque le parti del mondo e che ottenga il suffragio di ogni platea, questi è proprio il Puccini. L'interesse che egli risveglia è, sopra tutto, un interesse di cronaca e di costumi; che è l'interesse tipico destato nel critico dai fatti della moda. Il Puccini poi ha anche le altre caratteristiche esterne dell'eroe di moda e, prima di ogni altra, quella di piacere sopra tutto al pubblico femminile.

Ora, se noi consideriamo bene gli eroi *enfonceés* dalla storia, dobbiamo riconoscere che furono tutti adorati dal mondo femminile e che, reciprocamente, erano fatti apposta per esso. Il Marini, o magari il Casanova, il Vogler, o magari Oscar Wilde, oggi non sono più eroi del mondo proprio perchè ieri furono eroi di mezzo mondo e spesso, a dirittura, del *demi-monde*.

Nel *demi-monde* della cultura.

Già, non so perchè questo concetto di *demi-monde* debba restare limitato alla sfera della morale. Il *demi-monde*, ossia il mondo dell'amore spicciolo, ha il suo perfetto parallelo nel *demi-monde* della cultura organizzata per la compera al minuto. Il quale, se è costituito in gran parte dal sesso femminile, ha non pochi adepti anche tra gli ingegni che, a rigor di fisiologia, dovrebbero dirsi maschili.

E, modernamente, questo *demi-monde* si impronta sempre più di femminilità equivoca, dato l'intervento sempre più attivo della donna nel campo della cultura.

E la ragione ne è assai semplice. Diceva il Thompson, in un bellissimo libretto sull'arte dello Shelley, rimasto, più che ignorato, incompreso sino alla morte dell'autore, che gli uomini moderni tendono sempre più a divenire dei grandi fanciulloni perchè, mai come oggi, hanno cercato di accostarsi all'anima dei bimbi e di comprenderla e di innalzarla sino alla propria. E non hanno compreso, aggiunge egli con nitida

intuizione psicologica, che non possiamo fare dei bimbi degli ometti, senza contemporaneamente riaccostare noi stessi all'infantilità di questa piccola folla rosea e vergine che ci preme e ci tiranneggia, a punto perchè abbiamo voluto innalzarla sino a noi.

Ora, questo che il Thompson dice del suo tempo, possiamo dire noi, a qualche decina d'anni di distanza, per l'epoca nostra e riguardo al femminismo.

Il lavoro intellettuale delle donne, per mediocre che possa essere, ha per sè il pubblico che legge di più e che si occupa con più interessamento di arte e di scienza al minuto: quello delle signore. E qualcuno potrebbe umoristicamente osservare che oggi la cultura si spaccia molto all'ingrosso e si acquista, più che si può, al minuto. La donna abbassa indubbiamente la media del livello letterario e artistico, per una serie di ragioni che qui è inutile enumerare e, prima di ogni altra, questa: che l'attività femminile è ancora poco più di una « traduzione » di elementi d'arte e di pensiero già elaborati da cervelli maschili. Nasce e cresce parassita su di un tronco di cultura millenaria che si è nutrito, per selezione naturale, più di tutto ciò che sapeva di virile e di forte che di tutto ciò che aveva carattere di mollezza e di leggerezza. La storia e la tradizione, fatte dagli uomini, hanno sempre vagliato il passato con un crivello fatto per gli uomini e non per le donne; mentre oggi comincia ad accadere il contrario e già si vedono le donne entrare anche nel campo chiuso della critica storica ed estetica.

Ora, se la cultura femminile — o almeno quel tanto che se ne vede sinora — è una cultura parassita, essa non può non deprimere il tono vitale e la ricchezza di linfa, almeno degli ultimi rami dai quali sugge l'esistenza. E così avviene difatti, e la denutrita cultura maschile non trova di meglio che cominciare anch'essa a vivere di parassitismo, facendosi femminile per necessità di luoghi e di clima.

Ora questi uomini femminili dell'arte sono quelli che non sanno improntare di sè l'epoca nella quale vivono ma che ne subiscono invece tutte le influenze. E anche in questo loro carattere di passività organica che, per sentirsi nell'interezza della vita, ha bisogno di un fecondatore, si rivela la tendenza femminile della loro energia creatrice. Ci sono anche — o meglio, ci possono essere — donne di ingegno sovranamente virile, ma questo non rientra nel nostro discorso.

La femmina del musicista.

Quello che ci interessa si è il fatto che, tra questi artisti femminili, tra questi eroi della cultura *demi-monde*, il Puccini sia oggi il tipico eroe musicista. E se studiamo ora il Puccini, lo facciamo perchè, studiando lui, noi possiamo cogliere tutto un aspetto della cultura moderna; del quale i nostri posteriranno per non comprendere più nulla, come noi di tante vecchie mode dei nostri nonni. La sua passività artistica, la sua pigrizia casalinga, la sua mediocrità intellettuale si scorgono sopra tutto con questa consi-

derazione: che egli non è un musicista vero e proprio, ma soltanto un operista. Ora l'operista è la femmina del musicista per ragioni assai diverse e molto più vere di quelle che fecero dire del Boccherini che egli fosse la *femme* dello Haydn. L'operista è un artista che crea non tanto per il bisogno di creare, quanto per il bisogno di sentirsi posseduto da un qualunque creatore. E sin qui poco male, se il maschio prescelto non fosse il primo venuto. E tutti sappiamo che questo primo venuto, di solito, è un poeta di quarto o di quinto ordine che ha nome: librettista.

Ora, il più pietoso indizio di quel male segreto della nostra razza che può dirsi il *morbus melodramaticus*, è proprio il furore sensuale col quale « l'operista nato » — prodotto di decadenza della stirpe che fu la più musicale del mondo — cerca affannosamente per anni ed anni un libretto: il libretto, naturalmente, che gli darà modo di creare quel capolavoro che egli è incapace di creare da sè solo e che, per ciò, — si può starne sicuri — non creerà mai.

Miseria ideale dell'operista.

Ed è naturale: l'operista che si limita ad essere tale, si riconosce implicitamente incapace di produrre della musica che possa reggersi da sè, senza l'aiuto delle parole o della scena.

Dunque egli non è *artista* compiuto dell'arte sua, nel senso elevato di questa parola, giacchè confessa di non comprendere la musica in sè e per

sè, di non poter giungere ad impadronirsi di tutto il suo valore ideale. Egli comprende soltanto la musica puntellata di poesia.

Ma un architetto, che non sappia costruire senza puntellare dal di fuori le sue incastellature, non è un costruttore; è un pover'uomo ignaro dei più elementari principî dell'antico Vignola o della moderna scienza delle costruzioni. E questo è, in fondo, l'attuale operista: un musicista ignaro dei grandi mezzi dell'arte, un artista che non s'è sfranchita a bastanza la mano nell'esercizio di sovrapporre e di combinare i lineamenti musicali; e per ciò uno spirito assai povero, non tanto di grammatica e di sintassi musicale, quanto di esperienza interiore, e troppo limitato per poter giungere sino alla complessità ideale di una sinfonia o della più semplice sonata. Non a caso il Mascagni predilige, per le sue esecuzioni orchestrali, la ampollosa e teatrale Patetica del Ciaicoski e si guarda bene dal fare alle braccia con una qualunque delle sinfonie beethoveniane.

Questi artisti, ma sopra tutti il Puccini, sono al di sotto del compito nazionale che, secondo i cronisti musicali delle gazzette, essi assolverebbero: di rappresentare l'Italia musicale contemporanea. Troppo sono inferiori ai giovani colti ed esercitati che oggi vengono su!

Nelle loro musiche non iscorgete nè la bellezza antica di un basso mosso bene e meglio armonizzato, nè la sensibilità della melodia « semplice pura e sola », le quali dovrebbero farne dei continuatori

dell'arte antica; nè le trovate strumentali ardite o le successioni caratteristiche di accordi, le quali potrebbero farne dei *moderni*.

E nel Puccini, artista anemico e mingherlino, non trovate mai quello che si riscontra persino nei più grandi musicisti: certi momenti esuberanti che tuttavia sanno di esercitazione e di diletterismo ma che, per ciò a punto, preparano le grandi opere future. Così l'ecclerismo di ricerca del « Rigoletto » o del « Don Carlos » prepara il Verdi ringiovanito delle opere posteriori. Ma nel Puccini la ricerca veramente personale del nuovo è assente: egli applica, non ritrova, lavora cautamente sul già fatto, assimila da francesi e da russi, da tedeschi e da italiani suoi contemporanei. E applicando, non riesce mai ad ampliare ciò che ha imparato dagli altri ma se ne serve come di un « luogo comune » della musica moderna, consacrato dal successo e avvalorato dalla moda.

Ora, per un artista siffatto, lo scegliere un cattivo libretto è tra le cose fatali. E assai male fondata è l'attenuante che i critici benevoli sogliono concedergli, per la disavventura che lo ha condotto ad imbattersi in un libretto inadeguato alla scena e privo di contenuto ideale. Ma come potrebbe essere diversamente? In questo, l'operista italiano moderno è anzi coerente a sè stesso. Un mondo musicale mediocre, limitato, piccino, ridotto ai luoghi comuni dell'arte e ai piccoli espedienti del commercio artistico, quale è quello dell'operista puro, non

può tentare di animare di sè un mondo poetico grande e intenso. E esso, per una non recondita armonia di bruttezze diverse, deve necessariamente scegliere un mondo poetico che gli somigli: piccolo, mediocre e bottegaio. Il verismo, inauguratosi con « Cavalleria », non ha altro significato che questo istintivo riconoscimento della povertà ideale della musica operistica italiana d'allora, alla Ponchielli. In forza di questa povertà ideale, altro non le restava che fare appello alla mediocre poesia quotidiana come alla sola capace di conferirle un valore qualsiasi senza svelarne, con la crudezza del contrasto, l'intima bruttura spirituale.

E però è anche naturale che i letterati di scarto, incapaci di creare da soli e altrettanto limitati di spirito quanto gli operisti, si diano alla produzione commerciale di quella poesia che ha bisogno, per essere compiuta, della musica. Così, nell'opera attuale, più ancora che ai tempi del Saint-Evremond, si fondono insieme due incompiutezze, collaborano insieme due impotenze, si sostengono a vicenda due debolezze. Quanti italiani hanno pensato o pensano, allor che esprimono con calde parole il loro entusiasmo per l'operista prediletto, quello che noi abbiamo dimostrato, cioè che non può non essere un segno di tardità o di miseria ideale il fatto che un musicista non riesca mai a scrivere della musica che sia pura musica, libera in tutto e per tutto dalla servitù della parola? Perchè gli italiani non si domandano: Come mai questo musicista, che

il favore popolare immagina fremente di musica inespressa, non se la sente mai scoppiare nel cuore d'improvviso e non fa mai — di questo qualche cosa che dovrebbe squassarlo di botto con l'impeto di una passione — della musica che sia musica e null'altro che musica? Ora, la risposta può essere soltanto questa: che, quand'anche l'operista riesca a comporre musica per sè stante, egli stesso si accorga di aver creato un'opera vuota di vero contenuto, un'opera incapace di poesia propria e che ha bisogno di prendere ad prestito dai mediocri versi — puta caso — di un Illica, un qualunque significato. Si tratta di un interessante caso di pudore artistico, non v'ha dubbio: ma è il pudore di certe donne brutte e malate che, per tutto l'oro del mondo, non uscirebbero di casa senza essersi impiatricciate di cipria e di belletto, sicure che nessun uomo oserebbe altrimenti desiderarle. L'operista, in fondo, ci si rivela, specialmente oggi, come un musicista mancato, come un artista incompiuto, come uno scadente prodotto fisiologico della cultura italiana. Egli non è un costruttore di armonie ma un manovale dei suoni che, ignaro della idealità che è propria dei suoni, ma tuttavia tormentato da una vaga nostalgia di poesia che è umana in ogni tentativo di creazione e che è tanto più forte quanto più lo sforzo del creare sa di convulsione e di spasimo, ricorre al soccorso dei versi e del drama, come all'unico mezzo esterno capace di galvanizzare, di vita fittizia, gli asciutti preparati anatomici del suo laboratorio acustico.

Musica pura e musica d'opera.

L'operista attuale ci appare dunque un falso artista e l'opera di oggi un fatto di turpe decadenza. Tuttavia, questo giudizio, in apparenza così crudo ma in sostanza così vero, ha per le persone timorate e per i retori della storia italiana due torti, certamente: il primo di apparire esclusivo e però eccessivo e, come tutte le cose eccessive, ingiusto; il secondo di suonare antipatriottico. Riguardo al primo punto ci si obietterà certamente: La vostra condanna dell'opera dipende da un pregiudizio: il pregiudizio della superiorità della musica pura sulla musica che ha bisogno della poesia per acquistare senso e impronta e dignità di espressione compiuta ed universale.

Noi potremmo rispondere che la dimostrazione della superiorità della musica pura sulla melodrammatica può farsi; potremmo aggiungere che questo confronto di due valori estetici è fattibile, ossia è razionalmente esatto, se fondato sull'osservazione che la complessità espressiva della musica pura è maggiore di quella della melodrammatica. E si sa che il più complesso involge il meno complesso e che non accade mai il viceversa. La musica pura è polisensa, suscettiva di più d'una traduzione poetica, capace di trasformarsi nelle più diverse visioni, proclive a suggerire irresistibilmente allo spirito di chi ascolta persino la stessa parola, o almeno una di quelle grandi

parole che sono tutto un simbolo dello spirito come amore, tristezza, contemplazione, brio.

Noi potremmo anche aggiungere che la dimostrazione di questa superiorità della musica pura — che è null'altro che universalità intuitiva — parve a noi e ad altri finalmente raggiunta attraverso parecchie analisi critiche, condotte dai più svariati punti dello spirito verso le sorgenti della commozione pura; la quale è la scintilla creatrice dell'uomo sia esso pensatore o musico, poeta o matematico, profeta o pittore (1).

Ma ci asteniamo dal rinnovare ogni dimostrazione. Noi vogliamo supporre la assoluta e perfetta parità di questi due modi di espressione: quello che ci pare il più complesso, il più universale, il più originario e l'altro che ci sembra una limitazione, un'amputazione, una scissione del primo. Tant'è, noi vedremo subito che storia e critica — cose assai più concrete agli occhi del pubblico delle argomentazioni filosofiche — si accordano insieme nel negare al melodramma la dignità ideale della sinfonia, alla romanza quella della sonata, alla danza quella del quartetto.

La nega la storia perchè essa ci dice che l'opera, il *lied*, il ballabile furono sempre prodotti transitori ed efimeri, prediletti dalla plebe della cultura, mentre le altre forme d'arte furono comprese sempre dalle

(1) Vedi F. TORREFRANCA. — *La Vita musicale dello Spirito, La Musica, Le Arti, Il Drama*. Torino, Bocca, 1910.

aristocrazie intellettuali e solo più tardi si imposero. Così il Rossini fu detto il Napoleone della musica, mentre il Beethoven non ebbe tale onore dai contemporanei. Ma lo avrebbe oggi dai posteri, a preferenza del Rossini, se quell'epiteto si addicesse ad un artista che volle persuadere e non sorprendere, amare e non domare, conquistare e non sopraffare. Il Rossini fu l'eroe della moda ma il Beethoven fu e rimane il vero eroe della cultura. E forse, fra cinquanta anni, anche Riccardo Wagner potrebbe apparire a qualche spirito austero un eroe della moda — di quella moda che egli considerava rispetto all'arte come il falso rispetto al vero — mentre lo Schumann verrà certamente messo in risalto come l'apostolo della nuova musica tedesca, libera finalmente dagli italianismi del Beethoven.

Dualismo ideale tra il Palestrina e il Monteverdi.

Ma la storia ci dice anche che, fra gli stessi musicisti che hanno bisogno della poesia per creare, vi possono essere profonde divergenze ideali. L'arte italiana raggiunse il sommo della potenza musicale quando essa espresse, col Palestrina, la nostalgia di farsi divina della parola che si amplia e si sperde nella musica e non quando, sia pure con un genio ricco di umanità, quanto il Monteverdi, incarnò l'ansia della musica che cerca la parola per dare un

sensu preciso a sè stessa, per tentare di riconoscersi, di possedersi, di darsi un volto, di farsi umana.

Una Messa del Palestrina scuote in noi tutte le fibre della coscienza, permea attraverso tutte le vene dello spirito; ma per diffondervi dentro un senso più sottile e più ampiamente vibrante della vita. Tutte le facoltà conoscitive dell'uomo ne sono esaltate. Essa crea in noi la poesia eterna della parola che si scioglie nei suoni, la storia eterna dell'animo umano liberato dalle vicende contingenti, la filosofia originaria dello spirito che ricerca sè stesso non nelle forme concrete e transitorie ma nelle intuizioni prime, in quelle vibrazioni eteree elementari che sono la vita della vita. La musica palestriniana esprime veramente la vita della vita, la vita sotto l'aspetto dell'eterno. È il velo di Maya che palpita di tutto lo spirito dell'uomo, dello spirito che fu, che è, che sarà; al di là di ogni contingenza ideale e di ogni fede. Le sue musiche non sono cattoliche se non nel senso della più vasta universalità intuitiva e religiosa. La parola le colora appena, ma come il cielo colora il mare: per pura virtù di riflessi. Ma l'acqua resta limpida e chiara e si muove liberamente e trae da sè sola le voci della sua vita molteplice.

Ma un'opera del Monteverdi, sia pure la mitica « Orfeo », ci dà invece uno spasimo di commozione che raccoglie al cuore il sangue di ogni vena, che condensa ed intensifica il senso della vita, ma lo lascia, perciò appunto, sospeso tra la sensazione dell'attimo, che scoppia nel petto come un battito improvviso, e

quella dell'eternità, che si fa esangue come un occhio colto dalla vertigine. La parola ci suona dappresso distinta come un ammonimento, ma la musica ci appare lontana come un miraggio di suoni, sospesa tra la terra della poesia e l'armonia delle celesti sfere. Le parole sono come fiori di gioia e di passione che esalano, a guisa di profumo, una musica intensa e acuta che ci inebria da prima, ma che finisce per darci la vertigine o la stanchezza dei sensi.

Ora quella che trionfò nel corso della storia non fu la tendenza palestriniana ma la monteverdiana, non la universale ma la contingente. E la vittoria, il trionfo clamoroso, sono sempre nell'arte per ciò che è facile, accessibile a tutti, transitorio, e non per ciò che è inaccessibile ed eterno. Perciò la lirica musicale diventò, a poco a poco, sempre più umana sino a che finì per scambiare l'umanità con la brutalità, la realtà col realismo, la sincerità col verismo, giungendo dal Monteverdi o dal Cavalli sino a Giuseppe Verdi o a Giacomo Puccini; se bene così dicendo io non intenda confrontare l'onestà artistica del Verdi con quella del Puccini.

Ma l'anelito palestriniano s'era rifugiato, tra l'intimidito e lo sdegnoso, nel vivo cuore della musica strumentale quando l'Italia aveva avuto i suoi Beethoven, i suoi Mozart, i suoi Haydn che si chiamavano Corelli e Veracini, Vivaldi e Vitali, Pasquini e Platti. E anzi l'Italia creava la Sonata drammatica moderna e la Sinfonia classica e la sua anima musicale si trasfondeva nello Haydn, nel Mozart e nello stesso

Beethoven. Mentre il favore popolare si volgeva tutto all'opera in musica, l'Italia creava tutta una nuova cultura musicale: quella della musica pura moderna (1).

La decadenza musicale del sette-ottocento.

Ma già, in questo Settecento della musica pura, il drama della nostra cultura musicale s'era approssimato alla catastrofe finale. Gli operisti, come Galuppi o Jommelli, Porpora o Sarti, Guglielmi o Sacchini sentivano ancora la nostalgia verso la musica pura e componevano sinfonie, sonate e concerti. Ma già un Cimarosa o un Paisiello non la sentivano più e non scrivevano nemmeno una decente sonatina per le tastiere ingiallite di qualche vecchio cembalo.

Ed ecco che nell'Ottocento l'Italia si meraviglia di possedere un « quartetto » di operisti mondiali, senza riflettere nemmeno un momento che, nei secoli precedenti, non un quartetto soltanto ma un'intera orchestra di musicisti, almeno altrettanti grandi, ella avrebbe potuto raccogliere nel teatro sacro alle feste della sua gloria.

(1) Questa verità storica, che noi crediamo ormai inoppugnabile, risulta dai nostri studi sul settecento e in particolar modo dalla scoperta fatta del valore storico e stilistico delle musiche di Giovanni Platti, di Baldassare Galuppi e di G. B. Sanmartini. Vedi la Bibliografia in principio del volume.

E, in questo Ottocento operistico, mentre scema di forza e di ricchezza la stessa fecondità operistica, si è di già praticamente annullata anche la nostra produzione sinfonica. Dunque la storia non potrebbe darci più eloquente riprova del fatto che la forma operistica fosse la più tenace a sopravvivere a punto perchè la più docile alla fantasia stanca, decadente e incolta degli italiani. Noi eravamo, e siamo a mala pena, dei cenciosi e melanconici epigoni della grande cultura musicale del Sei-Settecento. Ed anche la critica ci conferma in questo giudizio: perchè essa ci fa riconoscere quanto difficilmente, le opere più celebrate del teatro musicale del passato resistano ai tentativi di rivivificazione che lo storico ed il buongustaio esercitano su di esse; mentre innumerevoli sono le musiche strumentali che si impongono a noi con la forza suggestiva delle cose che, vive di linfa eterna, si ridestano ad ogni ritorno dell'inesausta primavera dello spirito. Sembra che ogni musica, non accompagnata da immagini e priva di parole, per ciò stesso che riuscì ad avere un suo senso ideale per coloro che la ascoltarono, fresca ancora della commozione del creatore, si presti ad assumerne molti altri e diversi per ogni generazione a venire. Non diversamente un libro sacro ha sempre un senso divino che sta al di là di qualunque valutazione puramente letteraria o pratica. Ma la musica operistica, la musica che ha assunto la maschera precisa della parola — e della parola spesso spoglia di ogni senso poetico — ci sembra che abbia

la vita di ogni maschera: creatura fittizia che vale per la regione, per il dialetto, talora soltanto per il teatro che la fece sorgere e che, col tempo, cede, muore e resta poco più di una vaga tradizione, capace di localizzare nella storia un momento transitorio dell'arte. E veramente l'opera in musica fu per la musica — passato il breve periodo aureo del seicento — quello che fu la commedia delle maschere per la letteratura: uno sfogo fornito al genio improvvisatore della nostra razza, un pretesto ad agilità e a versatilità fatte per sorprendere, un esercizio offerto alla nostra mania delle mode mutevoli e costose, un'occasione per disperdere ai quattro venti ciò che una intensa civiltà musicale aveva, per tre secoli, accumulato. Eravamo un popolo di ragazzoni sensuali, leggeri, frivoli ma pieni di brio e di intelligenza naturale e l'opera decadente era il prodotto fatale di questa civiltà di gente stracca, ma ansiosa di novità e avida di distrazioni. E tutte le rivoluzioni che si tentarono nel Settecento, in nome di una idealità più pura del teatro o del concerto, ebbero scarsa influenza sulla cultura musicale italiana e servirono invece a fecondare il rinascimento germanico.

Insomma noi ci sforzeremmo invano di rintracciare nella storia dell'opera — storia che abbraccia ormai tre secoli di continue rivoluzioni del teatro musicale italiano e straniero — una idealità che si accosti per intensità e grandezza di vita a quella di un Palestrina, di un Corelli, di un Vivaldi o di un Clementi o di un Cherubini: del Cherubini, intendo,

dei *Requiem*, delle messe, dei quartetti, e delle *ouvertures*.

Il nostro giudizio non è quindi esclusivo, non è eccessivo, non è ingiusto.

E che neppure sia antipatriottico, bastano a dimostrarlo poche parole.

**La storia della musica italiana
non è la storia dell'opera.**

Si osserva da qualcuno che la storia dell'arte musicale italiana è per tre quarti costituita dal teatro, che l'italiano nasce operista e che per ciò è dovere di buon patriota sostenere, con ogni potere di ragionamento e di entusiasmo, l'opera e l'operista. Ma, a parte la considerazione che il più puro patriottismo nulla avrebbe a che fare con la storia e con l'estetica, che sono obbiettività spassionata, il timore di questi patrioti dell'opera è infondato. L'Italia, anche senza il teatro di musica, ha una storia musicale tanto ricca che può reggere il confronto con qualunque delle straniere, opera compresa.

Il male si è che questa storia è, per tre quarti, ancora sconosciuta, e per un quarto, nota a una scarsa aristocrazia di appassionati. Per ciò essa non è ancora divenuta un valore attivo della nostra cultura musicale. Chi conosceva, sino a qualche anno fa, la grande lirica strumentale della scuola veneziana, nella prima metà del settecento? E dov'è lo storico che possa garantire di conoscere anche soltanto

i nomi di tutti i grandi compositori del passato? Quel giudizio patriottico è dunque un pregiudizio — non certo disinteressato — fondato sull'ignoranza e sulla pigrizia e, come tale, non mette conto che noi ce ne occupiamo più a lungo.

Significato lirico dell'opera in musica.

La storia dell'opera italiana, dalla fine del Seicento ai nostri giorni, ha due caratteri dominanti: la frammentarietà riguardo alla musica, la superficialità riguardo alla poesia. Le poche eccezioni confermano la regola.

Musicalmente, chi volesse fare una sintesi di questa storia, meglio ancora che per secoli o per scuole o per generi o per stili, potrebbe farla smembrando lo svolgimento dell'opera nei tre svolgimenti parziali del recitativo, dell'aria e dell'*ouverture*. Letterariamente uno smembramento analogo sarebbe utile e anzi necessario. Pochi drammi potrebbero sopravvivere interi — e questi sarebbero quasi tutti del Metastasio per il Settecento e del Romani per l'Ottocento —. Degli altri — dal Rolla al da Ponte, dallo Zeno al Cammarano — si potrebbero salvare a pena alcuni episodi, per lo più canzonette o arie o romanze.

Da queste osservazioni — che è possibile fare con piena sicurezza di non errare anche se molti periodi della storia dell'opera restino ancora oscuri — si deve dedurre che l'opera può dirsi il tentativo di creare con la lirica breve dell'aria e con i suoi derivati — quali il duetto o il finale — la vasta compagine del

drama, del romanzo teatrale o dell'epopea rappresentata. Ora, il drama, il romanzo, l'epopea sono proprio gli atteggiamenti d'arte meno consueti alla nostra letteratura e l'opera, che vorrebbe sostituirle, ha tutta l'aria di un surrogato.

E i surrogati, in arte, sono cose senza importanza ideale. Ma non basta! Una lirica è fatta di brevi momenti isolati, che traggono la loro forza sopra tutto da questo carattere dell'isolamento. Intorno ad una espressione accorrono, dai più remoti punti dello spirito, altre espressioni vaghe e incerte richiamate dalla simpatia ideale che le accomuna con quella che il poeta ha voluto esaltare: e fanno, intorno alla luce centrale, come un alone lunare, vibrante di impalpabile poesia. Ma come miriadi di lune co' loro aloni non basterebbero a dare al cielo notturno la luce del giorno, così nessuna serie di liriche può essere capace di darci l'ampia concretezza del drama. Una collana non sarà mai una catena. E non è possibile costruire con festoni di foglie e di fiori una durabile architettura. L'espressione lirica, che da sola vive e fiorisce come un cespito perenne in un terreno ubertoso, ritolta alla sua zolla feconda e trapiantata accanto ad altre pianticelle, diverse di linfa, facilmente intristisce e muore.

E la storia dell'opera è come un grande giardino dove migliaia di giardinieri mal destri, che pensarono soltanto all'oggi e non si curarono del domani, seminarono l'uno accanto all'altro i fiori più diversi e pretesero assoggettarli ad un unico regime di sole e di rugiada, di acque e di venti.

Nel giardino dell'opera, vi hanno più di quarantamila di queste aiuole composite; quarantamila opere delle quali oltre un terzo appartengono all'Italia e almeno un altro terzo sono costituite da innesti nei quali la derivazione italiana è evidente. Ora, se bene questo materiale rappresenti certamente il più grandioso sforzo di lirica che mai una stirpe abbia tentato, è singolare che si debba riconoscere che esso non riesce a costituire nè un teatro, nè, tanto meno, una letteratura a sè come la lirica ellenica o quella, meno ricca e più rudimentale, del *lied* tedesco.

Anche sotto questo aspetto, già tanto sintetico, della pura lirica manca alla storia dell'opera una unità ideale sua propria. Ed è interessante notare, a questo proposito, come la nostra lirica teatrale, pur essendosi diffusa in Germania con una intensità di consensi mai più veduta, non sia riuscita a togliere al *lied* tedesco la sua unità di svolgimento, pur avendolo fortemente influenzato a più riprese, specialmente nel Settecento. Questo fatto non può essere altrimenti spiegato se non come una conseguenza necessaria della mancanza di vera e profonda universalità, e però di fecondità, della nostra lirica teatrale, *in quanto lirica*.

**Il lirismo dell'opera è riassorbito
e ampliato dalla musica pura.**

Dove invece l'influenza della lirica teatrale si rivelò universalmente efficace, e capace di improntare di sè un'intera epoca dell'arte musicale, fu nella musica

strumentale. La sinfonia, sorta da prima come introduzione all'opera, la sonata, che nel terzo decennio del Settecento si fa drammatica, il concerto che, nel suo contrastare del Tutti col Solo, si impregna della volontà elementare del drama, esprimente il dialogo eterno tra l'uomo e il mondo, e quasi tra l'anima e il fato, provano che l'espressione lirica riuscì ad ampliarsi e a trasfigurarsi in drama, epopea e romanzo soltanto in un modo che si vorrebbe dire incorporeo, ossia rinunziando alla parola e alla scena, ritraendosi nella purità del canto senza parola.

Ma non a caso i musicisti che operarono questa rivoluzione, e crearono così lo stile classico moderno, furono non già insignificanti « operisti-nati » ma operisti che sapevano essere anche sinfonisti, come doveva essere naturale in persone uscite non dai moderni conservatori dell'ignoranza musicale, ma dalle più grandi scuole che allora vantasse il mondo. Ora, la sostanza lirica e decadente dell'opera in musica non è mutata, almeno per l'Italia, dopo la riforma wagneriana. L'antica tendenza lirica rimase e si scorge ancora sotto vesti che sono assai trasparenti, non ostante che siano sovraccariche di merletti e di passamanerie straniere.

Il Puccini non è un musicista nazionale.

L'operista italiano è stato, e rimane sempre, un lirico ambizioso; e un lirico ambizioso è anche, necessariamente, il Puccini. Ma, poichè la tradizione delle

grandi scuole italiane è spenta e manca all'arte nostra l'esperienza di una musica strumentale veramente nazionale, il Puccini è un lirico che, come vedremo, accoglie nella sua breve anima gli atteggiamenti più caduchi della storia artistica italiana e straniera: dalla sensualità manierata dell'Arcadia alla eleganza manierosa o al *verbiage* musicale di origine francese, dallo stornellare privo di freschezza popolare, all'enfasi retorica, ultimo avanzo del romanticismo impennacchiato di importazione. *Leit-motiv* e *chanson à boire*, strumentale brillante e accordi impressionistici danno alla sua musica l'aria « evoluta e cosciente » che si conviene ad un prodotto che aspira ad essere internazionale; e di una internazionalità rigattiera e assortita, che è certo la più proficua dal punto di vista commerciale. Il Puccini, quindi, rappresenta, meglio che altri musicisti, il progressivo *snazionalizzarsi* della lirica teatrale italiana. E perciò riuscì ad essere l'operista internazionale per eccellenza in un momento in cui — toltone il breve episodio della « Cavalleria » e l'esempio isolato del « Falstaff » — l'arte nazionale non aveva da dire al mondo una parola che fosse veramente sua, veramente caratteristica, profondamente espressiva di un suo momento storico. Il Puccini, che agli occhi degli stranieri è, non sappiamo perchè, il musicista tipico e rappresentativo dell'Italia moderna, ha invece di italiano a pena una lieve tradizione settecentesca — e del tardo Settecento — che si scorge facilmente nella sua sentimentalità svenevole. La quale, perchè

insincera, è instabile, ed ora casca nel comico di maniera ed ora pencola verso il tragico enfatico. Questa tradizione settecentesca è quella della « Pastorella nobile » del Guglielmi e della « Nina pazza » del Paisiello, ossia dell'opera, tra idillica e patetica, che si potrebbe definire l'opera di mezzo carattere: un compromesso tra la lirica e il drama, nella sfera media dei sentimenti più consueti. Ma di veramente italiano non ha se non un residuo di vecchie abitudini, che fortunatamente tendono a sparire, e che si possono riassumere nella formula del *noli sollicitus esse in crastinum*; priva, naturalmente, del significato biblico ma ricca, in compenso, di buon senso pratico.

Il Puccini come sintomo di decadenza.

L'arte del Puccini essendo un'arte di mezzo carattere, non solo non lascia trasparire nessuna di quelle profonde idealità che possono conferire dignità di fatto storico ad un artista o ad un'opera d'arte, ma resta allo stato elementare di un sintomo storico ossia di un fatto che può servire a rintracciarne od illuminarne molti altri ma che, per sè stesso, è poco più di un fenomeno transitorio. E l'arte del Puccini è un sintomo storico di malessere, non di benessere, e, come tutti i sintomi, rappresenta soltanto parzialmente e press'a poco la malattia. La quale dura da circa un secolo, fomentata sempre più dall'ignoranza, dalla retorica e dall'interesse commerciale dei cele-

bri impresari da prima e dei grandi editori di poi, e si chiama decadenza.

Ora decadenza non può significare altro che questo: che l'arte, di spontanea, si faccia sforzata, che dall'espressione compiuta, si ritragga verso ciò che non è ancora espressione, ma soltanto volontà di esprimere; ossia volontà che non si compie, sia per eccesso sia per difetto. Decadenza è, insieme, violenza ed impotenza. E leggendo una qualunque delle melodie pucciniane — che sono sempre ballabili — noi sentiamo una costrizione, un malessere musicale che non è soltanto proprio delle musiche del maestro lucchese, ma dipende dalla ipocrita violenza che la musica moderna e la parola si fanno l'un l'altra, costringendosi alla danza. Il Puccini, che se ne avvede, appunto perchè lavora in uno stato di fredda lucidità critica che è la negazione della commozione artistica, procura di attenuare questo carattere delle sue melodie rallentandole o velandole con qualche artificio o svariandole con qualche effetto strumentale.

Ora, l'amore esclusivo della « canzone a ballo » è essenzialmente antilirico, dato che la simmetria prestabilita della danza e specialmente il suo carattere mimico e mimetico, che suggerisce irresistibilmente movenze e gesti e immagini, male si possono accordare allo svariare lirico di una serie di versi; onde, invece di coglierne l'anima musicale, finiscono per far loro violenza, investendoli di una unità melodica fittizia. Per ciò, è naturale che quelle melodie, rilette

come pura musica, con la rapidità che loro compete, finiscano per perdere quella qualunque espressività che pareva avessero acquistato, per suggestione delle parole.

E la perdono perchè esse rappresentano un'arte non di espressioni, ma di quasi espressioni, un'arte del « press'a poco » fatta di accortezze ben congegnate, raramente di finezze, talvolta di arguzie, ma più spesso di concessioni al gusto volgare, che le fanno avere facile presa sull'anima del pubblico comune, ma le precludono necessariamente la simpatia delle persone più colte e più sensibili. È un'arte provvisoria, come il cattivo giornalismo è una letteratura provvisoria. È l'arte di chi pare che vi dica: Per ora ho scritto così perchè basta per l'effetto, ma potrei tornarci sopra, caso mai. Potrei, vi dice, ma non dovrei: perchè il tormento di sentire incompiuta la propria espressione, il tormento che sospinge l'artista, d'impeto in impeto lirico, verso una forma più complessa di espressione, è assolutamente assente da quelle pagine.

È l'arte riflessa, ma cauta e senza esuberanze passionali alla Mascagni nè cerebrali alla Strauss o alla Debussy, dell'uomo di talento che vuole impressionare, come si dice. Dunque non è arte, ma artificio.

L'opera pucciniana, ad ogni istante, par che ripeta a sè stessa: non ti curar del poi. E per ciò, anche nelle parti meglio riuscite, è sincera soltanto momento per momento e non ha nè intensità nè complessità di risonanza tra punto e punto della sua

compagine. Ma la sincerità momentanea è, in fondo, impotenza vera e propria. Anzi, è la insincerità di chi non può riuscire ad esprimere tutto sè stesso, ma vuole illudere sè stesso e gli altri di bastare a quel compito. Un vero artista può essere insincero tutt'al più in questo: che egli muova da una fredda finzione, che egli si imponga uno spunto iniziale, che egli si adatti a creare, in una qualunque forma d'arte, sia pittura sia poesia o plastica o musica, della poesia d'occasione.

Ma lo ha detto il Goethe che le poesie d'occasione sono sempre le migliori. Perchè, nell'artista vero, le più fredde finzioni iniziali hanno potere di far risonare tutte le corde dello spirito. E allora dov'è più lo sforzo e la mancanza di calore di fronte alla profonda vita armonica che investe di vibrazioni l'espressione voluta, e le dà quella realtà viva che prima le mancava? Ciò che è implicitamente supposto nel motto del Goethe, è questo: che chi faccia le poesie d'occasione sia un vero artista, capace di vibrare come un'arpa sospesa ad un ramo, ad ogni alito di vento.

Ma l'insincerità che è scarsezza di risonanza, è invece quella di chi abbia allentate o rotte quasi tutte le corde del suo strumento; e solo una vibri ancora, isolata. L'artista insincero è quasi sempre un artista monocorde, un creatore monotono, anche se egli si sforzi di travestire in mille guise diverse i suoi modi di espressione. E monocorde è appunto il Puccini. Le sue espressioni musicali vibrano come in un deserto di vuoto e di silenzio, in cui si senta la mancanza di ogni prossimo orizzonte e di ogni eco;

e questo tormento della solitudine esaspera spesso la sua volontà e lo rende, per ciò, retorico.

Se l'espressione lirica è, come vedemmo, isolata, l'espressione non sincera è due volte isolata: perchè nessun'altra voce dello spirito può farle coro, e le poche che essa desta a fatica l'accolgono come una straniera. E per non doverne soffrir di troppo, essa si ingegna di vivere tutta racchiusa in sè stessa, tendendo sino all'estremo il gracile arco della sua volontà. L'espressione non sincera è per ciò tragica. Ma la sua è la tragedia pietosa dell'uomo che non sa ascoltarsi e non sa scegliere la sua via ed è, ad un tratto, ridotto ai rimedi eroici; ma non dell'uomo che affronta virilmente il suo fato, fidando nelle energie che ha saputo accumulare.

Per ciò la retorica dell'opera moderna non sempre è quella rude del pugno che percuote sul tavolo o quella romantica che grida ai venti e alle stelle una sua grande passione, anzi è più spesso la retorica tenera dell'amante respinto che prima implora e poi si fa furibondo o quella del melanconico che vuole ispirarvi compassione narrandovi le sue sventure, e che, quando non ci riesce, si sfoga in anatemi contro il mondo, la società e il resto.

I tipi dell'opera Pucciniana.

Ora noi abbiamo citato questi tipi perchè essi ci sono apparsi persone e volti capaci di rappresentare l'indole della musica pucciniana. Ed ecco che ci accor-

giamo che essi sono analoghi a quelli che il Puccini ha scelto come figure delle sue opere. E l'analogia non è casuale ma è stata certamente prodotta dalla sincerità della nostra intuizione critica. Des Grieux e Marcello, Rodolfo e Pinkerton appartengono al mondo che può dirsi degli uomini invertebrati, che è anche il mondo degli amanti nevrastenici e degli ipocondriaci furiosi. Essi sono molluschi della letteratura, idre e meduse leggere e trasparenti, che, sospese nella lieve acqua del laghetto poetico che li produsse, hanno una forma che può essere graziosa e vaga; mentre tratte fuori del loro elemento — e i laghi artificiali dei giardini sono messi all'asciutto ogni tanto o dalla siccità periodica o dalla necessità della pulizia — diventano poco più di un informe grumo di gelatina.

E allo stesso mondo degli invertebrati appartiene il tipo femminile che l'opera pucciniana predilige e che ereditò dal Verdi della « Traviata », ma sminuendone l'umanità e la sincerità: il tipo dell'etera sentimentale e infelice.

L'opera moderna, passione del *demi-monde* della cultura, non poteva non sentire una irresistibile simpatia per gli eroi e le eroine del *demi-monde* dell'amore. In questo essa fa del verismo nel più schietto senso della parola: restando coerente sino all'ultimo alle sue tendenze che sanno di impuro e che perciò non possono non condurla verso la letteratura impura, il sentimento impuro, la vita impura. L'opera predilige la *cocotte* perchè essa stessa è la *cocotte* della letteratura e della musica a un tempo. Ma nel Puccini la

cocotte-opera si è fatta *grisette*-dramalirico. Si è fatta popolana e sentimentale, audace ma ingenuamente sensuale, amante del giocondo vivere ma romanticamente melanconica, spensierata ma pateticamente tistica come Mimi o fragile come Manon: traviata da studente!

Nel *demi-monde* della letteratura e della vita c'era ancora qualche cosa che serbava almeno un po' di freschezza e di brio: l'amore studente-sartina. E il Puccini ebbe il merito di sentire quel po' di poesia animale che ancora gli rimaneva e il colpo d'occhio necessario per sfruttarlo, dal punto di vista teatrale. E il Puccini, anche in questa scelta, ha rivelato quella qualità che lo innalza un po' al di sopra della sciatteria verniciata di finezza e della retorica mascherata di spontaneità: la sentimentalità femminile un po' nervosa e irrequieta, e magari francamente corrotta, della donnina moderna.

Femminilità del Puccini.

Egli ha una mollezza tutta sua che, se spesso è cascaggine, talora è intimità e comprensione delle piccole gioie e degli umili dolori, perchè la sensualità facile ha di questi sinceri ritorni di candore compassionevole. Egli porta nelle sue opere un senso di proporzione che è buona eredità della sua stirpe toscana e vi aggiunge un senso di economia nel comporre che, se dimostra la sua scarsa fecondità e la sua pratica accortezza di massaiia che risparmia il

centesimino melodico, non è priva talora di borghese dignità. Nè gli manca una certa capacità rudimentale di esaltare un tema o una melodia, con quella maggiore intensità che la brevità del suo respiro artistico gli può consentire.

E se spesso si esaurisce nella pura ripetizione, nella fredda citazione di sè stesso, talora riesce a dare a questi ritorni melodici una piccola anima di poesia. In questi rari momenti egli ci appare come una mammina sensuale e un po' sciocchina che, non sapendo dire delle cose care e buone al suo bimbo, si accontenta di accarezzarlo e di sbacinciarlo ripetendo senza posa qualche scioccheria priva di significato ma commovente come tutte le parole che si tormentano della volontà di dire, ma calda di istintiva poesia animale, come tutte le parole senza senso che finiscono in baci. Ma il bimbo, a quella ninna-nanna monotona di carezze e di parole, finisce per addormentarsi.

Ora, per certi ingenui amatori di musiche, l'opera pucciniana è come una di queste mammine sciocchine e timide, delle quali ci si innamora perchè quel loro amor materno sensuale e istintivo ci sembra pieno di sensibilità e di poesia.

La musica del Puccini, come la donna che non sa esprimersi se non con baci e con carezze, non è mai tanto poco intelligente da non saper tacere, lasciando agli occhi la cura di dirci quale fremito di vita istintiva le corra per le vene. E l'uomo che sta per innamorarsi di questa musica-mammina, crede di intra-

vedere in quei muti sguardi, in quel tacito sorriso e nelle rare mezze risposte non la gracilità spirituale, ma un profondo ardore di pensieri, non il vuoto sentimentale, ma una squisitezza di adesioni e di consensi e di muti suggerimenti che, certo per troppa sottilità, non si fanno parola, che, certo per troppo pudore, non fioriscono in un gesto. E quel silenzio lo esalta come una « rivelazione ».

Ora il segreto di tutto ciò è assai semplice. Il musicista, tacendo o ritraendosi accortamente, ha lasciato parlare il dramma, ossia ha suggerito allo spettatore, per bocca d'altri, un qualche cosa che egli era incapace di esprimere per conto proprio. E se il dramma è tale da impressionare a colpo sicuro, l'affare è fatto. Lo spettatore sarà fatalmente come l'uomo innamorato: vedrà un mondo intero dove non è che un'aiuola fiorita, sentirà un amore sublime dove è poco più di un capriccio e di un desiderio.

Il Puccini e l'opera contemporanea.

Studiata la psicologia dell'opera pucciniana e stabilite in tal modo le premesse necessarie allo studio particolareggiato dell'attività artistica del maestro lucchese, dovremmo vedere quale valore storico egli possenga e come egli possa essere inquadrato nella storia dell'opera italiana contemporanea, dal Verdi in poi, e in quella dell'opera straniera, specialmente della russa e della francese. Ma per il Puccini questo non

è necessario. Non c'è bisogno di scomodare Giuseppe Verdi o Modesto Mussorgski, Giulio Massenet o Riccardo Strauss, Giorgio Bizet o Claudio Debussy, per spiegare storicamente il Puccini. Gli eroi della moda hanno questo di singolare: che comprendono tutto e tutti e non riassumono niente. Voi potete racchiudere ogni grande artista entro un cerchio ideale aprendo il vostro compasso critico in misura proporzionata da un lato al passato e dall'altro al futuro dell'artista e fissandone una punta ben saldamente nell'attimo ideale che lo ha prodotto. Ma se volete descrivere il cerchio che appartiene all'eroe di moda, vi accorgete che il vostro compasso ideale si trova ad avere una punta sola ben fissata nel centro del presente, mentre l'altra, mozza della matita e del tiralinee, annaspa nel vuoto e descrive in giro delle figure immaginarie. La figura del Puccini si riduce tutta al suo centro, al suo presente.

Si prende un buco e ci si avvolge attorno una ciambella, come dice per celia il popolo. E se una celia potesse servire di canone critico, questo del Puccini sarebbe il caso tipico. Attorno al suo vuoto spirituale, voi potete avvolgere, nei più fantasiosi disegni che mai pasticciere abbia inventato, tutta la pasta ideale che vorrete: influenze straniere e derivazioni indigene, accordi impressionistici e strumentali paradossali, *pruderie* inglese e belle maniere francesi, chiaro di luna tedesco e passionalità italiana, *bohème* internazionale e speculazione paesana, romanticismo di maniera e verismo brutale. E potete

presentarlo come un artista sintetico, sicuri del successo. Chi vi ascolta sul serio non può non appartenere al *demi-monde* della cultura e in questo mondo, i successi, si sa, sono facili. Basta non toccare qualche tasto falso: quello della morale, verbigrazia. Ma lasciando ad altri la cura di impastare la panegirica ciambella, passiamo ad esaminare più da vicino il vano centrale. Ci accorgeremo che esso non è assolutamente vuoto. Il vuoto assoluto ci avrebbe impedito di proseguire, ma, per fortuna della critica, esso non esiste in natura.

La vita artistica del Puccini e l'ambiente.

Il Puccini uomo chiarisce il Puccini artista.

Una rapida scorsa alla biografia del Puccini ci è utile per varie ragioni: prima fra tutte che, negli artisti della sua tempra — ossequenti alla moda e preoccupati del lato pratico, ossia antiartistico, dell'arte — certi dati biografici assumono un significato che non hanno in artisti più ferventi. I quali sanno superare le condizioni del loro tempo e gli eccitamenti vari che vengono loro dal di fuori; e anzi sentono che in questo stato di difesa e di lotta consiste la loro vita artistica e la forza che viene alle loro produzioni.

E poi, nel Puccini, l'interpretazione di certe disposizioni rivelate da fanciullo e il significato di certi momenti del suo svolgimento spirituale, sino alla virilità, coincidono perfettamente con l'interpretazione e col significato che si deve dare alla sua vita artistica (dai venticinque anni in poi). Così da bambino, orfano di padre a sei anni, si dimostra irrequieto e

incapace di studiare, ma rivela un grande desiderio di viaggiare (1). Proprio come farà da operista, andando a cercare soggetti da Parigi al Giappone, dalle Fiandre al Far-West. E li sceglierà senza riflettere troppo, incapace, anche da artista maturo, a quello studio intuitivo che si chiama: comprensione della vera poesia. L'aritmetica, fra tutti gli studi, è quella che più lo annoia: forse perchè l'aritmetica è la sola materia che non faccia viaggiare la fantasia, ma la costringa a muoversi in un senso molto preciso e rigoroso e, contemporaneamente, in una cerchia di astrattezza che ripugna alla sua natura di lirico abbarbicato al drama. Poichè non è frequente questa antipatia dei musicisti per la matematica — anzi si rivela più frequente il caso opposto — anche questo ci conferma la nativa incapacità del Puccini di isolarsi, di astrarsi per comprendere, per seguire un lavoro interiore. La melodicità, per lo più assai piatta e senza complessità, della sua musica non riesce d'accordo con tutte queste premesse?

Lo zio tenta di farne un cantante e non ci riesce: il giovanetto dispregia quest'arte. Il che è stranissimo a tutta prima, in un musicista, ma si interpreta subito riflettendo che la musica del Puccini rivela precisamente di non possedere sempre quel fervore di canto libero e quella sensibilità, che sa avvertire la sottile varietà patetica della parola, che debbono essere proprie

(1) Queste notizie, e le altre che seguono, sono tratte dal libro di W. Dry: Giacomo Puccini. Lane, Londra, 1906.

del cantante. Cantante, dunque, no! Allora la buona mamma ha un'idea che si dovrebbe dire inconsciamente ironica, se non si dovesse rispettare l'amore che l'ha ispirata. Giacchè di studiare non ne vuol sapere e di fare il cantante nè meno, ella pensa, facciamone un musicista: perchè continui almeno le tradizioni di famiglia (il padre e il nonno erano, come si sa, musicisti di qualche valore). È tanto inverosimile che un italiano, che non ha voglia di far nulla, non sia un musicista nato! E lo manda all'istituto di musica di Lucca, al quale probabilmente non sarebbe stato ammesso se in Italia si richiedesse, per tali studî, qualche cosa di più della licenza elementare.

Il Puccini da scolaro studiò di mala voglia, sotto la guida paziente dell'Angeloni (un allievo del padre del Puccini) e cominciò a comporre, ma non prima dei diciannove anni, una cantata e un mottetto, dice il biografo inglese. Stitichezza ideale e successo paesano sembrano aver caratterizzato questa epoca della sua vita.

Il primo coup de foudre teatrale.

Una sera — che è che non è? — il Puccini ascolta in teatro l'« Aida », si sente di botto nato per il teatro e si propone di studiare ancora al Conservatorio di Milano. Si veste secondo il figurino dell'allievo diligente e nel 1880 ottiene il lascia-passare per l'ammissione, presentando i contrappunti e la messa scritti a Lucca sotto l'Angeloni; Bazzini e Ponchielli giudici, se non erro.

Un capriccio sinfonico.

« Udendo l'« Aida » a Pisa — scrisse il Puccini al Checchi — mi sentii aprire lo sportello musicale ». Se lo sentì aprire ed ebbe lo spirito di riconoscere, guardando dentro, che non c'era nulla. Bisognava, da quello sportello aperto, fare entrare dentro qualche cosa. Ma al Conservatorio i suoi esercizi di composizione si limitano a presentare tre o quattro volte una stessa fuga, mutata semplicemente di tono. Non si vede chiaro, sinora, che cosa sia andato a fare a Milano. Ma intanto prepara un saggio: « Capriccio sinfonico »; certamente sinfonico, non vogliamo dubitarne, ma anche più certamente capriccio, in un musicista che di sinfonico non ha nè meno un intermezzo. Tale non è, spero, quella languente e bamboleggiante baluzie orchestrale che, sotto tal nome, si stempera nelle lacrime delle cose, ma delle cose non viste nè sentite, nella « Butterfly »!

Del « Capriccio » sappiamo, dall'autore stesso, che ottenne « un successo grandissimo, raro »; il che non ci dice ancora nulla di positivo sull'arte del Puccini giovane perchè, dalle condizioni attuali della cultura sinfonica nei conservatori, possiamo arguire quelle di allora e però anche la temprà ideale del capriccio musicale. Ma trova un critico autorevole che lo protegge, il Filippi, che gli riconosce un deciso temperamento musicale, specialmente quale sinfo-

nista (1). Certo è che il Puccini giunge, senza produrre nulla di notevole, sino a venticinque anni: un'età nella quale il genio — almeno quello italiano — se c'è, suole rivelarsi in forma baldanzosamente complessa e ridondante e magari disordinata, ma specialmente con vigore di novità.

Il concorso Sonzogno.

A quell'età il Puccini sente forse giunto il momento di raccogliersi, di pensare, di meditare se egli possedga una personalità, o se e quanto e come gli occorra svolgerla ancora? Ma che! si sente maturo, invece, per una raccomandazione al Ricordi, della quale supplica il buon maestro di banda Ponchielli. Ecco perchè era andato a Milano: dei due Conservatori milanesi, quello commerciale era per lui il solo che avesse importanza! Ma si decide poi a partecipare ad un concorso Sonzogno, non certo con la foga di quel Mascagni che lascerà a mezzo il « Ratcliff » per cantare inconsciamente la sua momentanea ma perfetta liberazione, dalle brume graveolenti di pantano letterario e di carogna ideale, di un falso romanticismo.

La composizione di « Cavalleria » ci dice che forse il Mascagni intuì che quel romanticismo lo aveva a

(1) Se qualche lettore si meraviglia di questo giudizio, lasci che noi gli consigliamo la lettura delle lettere da Bayreuth del Filippi, rimasto nella tradizione italiana

metà sepolto lo stesso autore: un becchino frettoloso per sarcasmo, per inattitudine al mestiere, e per la stessa paura di avere a che fare con un morto suo stretto parente.

Invece egli, il Puccini, si aggrappa proprio a un miserevole frammento di naufragio romantico portogli dal Fontana. Vi si aggrappa, ma con l'aria di chi sa che, se volesse, gli basterebbe allungar le gambe, per toccare il bassofondo del realismo. Quel frammento di poesiola smorta, che ogni tanto scatta con l'inconseguenza e l'eccessività di mosse di un nevrastenico, si chiamava: « le Villi ». Ma certamente in quel torno di tempo — 1883 — il Puccini aveva sentito parlare del Wagner e forse — ma ci credo poco — ne aveva studiate le opere: più probabilmente avrà dato loro un'occhiata, tra una pipata e una *bohémienne* carezza a qualche sua Mimi *pischinina*. Ma certamente avrà conosciuto il Catalani, anima di fanciulla malata, sognante e languente entro a un corpo macro e sottile che voleva apparire rudemente germanico. E l'anima era la melodia melanconica, che nel Catalani spesso è presa come dal fascino di sogno di una nota sola che insiste, e il corpo la nostalgia del

come un grande critico; e la meraviglia cesserà. In quelle lettere si trova la descrizione *critica* di tutto: dagli edifici alle colline, dal teatro al *buffet* e si parla anche, con grande ammirazione, di una musica nuova: insomma, di una musica che bisogna ascoltare perchè discuterla... ci vuol altro!...

passato e della leggenda, trasfusa in un'orchestra che si sforza di descrivere o di evocare; con l'audacia e l'impeto del gesto o del comando. E l'avrà anche spinto, per quella via, la conoscenza di ciò che aveva tentato il Boito col « Mefistofele », riassimilando attraverso il Beethoven quei germi di italianità che il grande sinfonista aveva svolti e che l'intuizione di quell'artista acuto e sensibile ritrovava inconscia.

Il Puccini si sarà detto che, decisamente, la luce veniva dalla Germania e che dunque bisognava guardar laggiù, al di là delle Alpi; non si sarà detto che gli mancava quella coltura o quell'abitudine allo studio e alla meditazione e quella versatile capacità di entusiasmo che occorrono a comprendere l'arte di un popolo straniero, e di un popolo, poi, come il tedesco.

Il Puccini fu beato, da prima, di aver messo le mani su di una leggenda usata « Loreley » e però renana di origine, se bene con contorno di Foresta Nera: chi sa mai perchè? Ma non beato nel corso del comporre poichè, in fondo, non era un semplice di spirito e gli si deve esser resa palese l'incapacità di sentire, attraverso una mediocre serie di versi che spesso giungevano alla meschinità e attraverso un insulso succedersi di scene, più o meno fantastiche, la grandezza di certa poesia diffusa sui fiumi o tra le foreste germaniche, come una lenta bruma ondosa che il sole obliquo seghetta di luci verso il cielo e fa mareggiare di ombre torve verso la terra.

Componere rapidamente, pare dalle notizie autobiografiche, ma ha bisogno che la mamma lo aiuti « con le preghiere e il continuo stargli addosso ».

Ma se terminò in tempo vuol dire che poteva terminare. E quindi, se compì l'opera a quel modo, vuol dire o che era troppo pigro o che sentiva poco quel che faceva e per ciò non trovava, nel poco fervore dello spirito, materiale melodico bastante. Ma di materiale di riserva non gliene doveva mancare: in tanti anni di studi non avrà scritto e messo da parte melodiette e danze, da utilizzare più tardi? L'operista italiana ha fatto e farà sempre così e, anche per questo, avrà sempre bisogno di rimpolpettare a suo modo i libretti. C'era di certo, dunque, in quella svogliatezza, il segno di un disagio interno, spirituale.

Il Puccini è pigro?

Ma c'era, obietterà forse qualcuno, anche la pigrizia. Sì, è vero, il Puccini è pigro: scolaro svogliato, epicureo *bohémien*, ignorante di lingue straniere, *rentier* amante di distrazioni, cacciatore di palude e pescatore e galante campagnuolo, anche come uomo si dimostra pigro. E come artista, un'opera, in media, ogni quattro anni e con l'aiuto di ripetizioni entro l'opera e di rifritture da lavori precedenti, può significare pigrizia. Può significare, ma nel nostro caso non crediamo che significhi. Anche gli artisti più pigri, quando sono presi da un argomento di poesia, si fanno attivi: lavorano allora con l'ansia di uno

schiaivo in catene che debba aiutare un asinello a girare una macina e che sa che se non spinge la stanga che gli sta dinanzi, gliene vien sopra un'altra che lo urta, per sospingerlo o per atterrarlo.

Pigrizia dunque è e non è la parola che ci occorre. E per definir meglio il temperamento artistico del Puccini ora che egli, da prima con la scelta e di poi con la collaborazione ad un argomento di teatro e di poesia, si fa letterato e drammaturgo, ci occorre ripresentarci più in iscorcio la figura dell'artista, come si rivela nei primi venticinque anni di vita.

Tanto più in quanto che, dal romanticismo di maniera, egli esce a poco a poco: con « Edgar » si fa più realistico, con « Manon » più vitaiuolo e con la « Bohème » tocca un punto nel quale romanticismo e realismo epicureo e parigino si danno la mano, in una danza leggera. Dopo, con la « Tosca »... Ma non ci interessa, per ora, che cosa egli faccia dopo con la « Tosca »: ci interessa ripensarlo in questo suo periodo giovanile e virile che giunge sino alla « Villi » e di poi sino alla « Bohème ». È, si può dirlo subito, un periodo di modesta ascesa che va dai venticinque anni ai trentotto.

Mancanza di giovinezza artistica.

Ma per comprendere il Puccini, facciamoci questa domanda: Che cosa dimostra di essere sino a venticinque anni? Dobbiamo rispondere: Un ragazzo al quale viene tardi la voglia di studiare, un musicista

nel quale si sveglia tardi l'istinto della composizione — e della composizione stimolata da parole e da scene drammatiche quale è l'opera — un operista che aspetta, per comporre, l'occasione di un concorso.

Che cosa ci rivelano questi dati, visti sotto la specie dell'intuizione artistica ossia considerati come indizi di tendenze della fantasia che si riveleranno, per altro verso e con altre forme, nella creazione artistica?

Ci rivelano uno spirito che si sveglia da un torpore lungo, che perciò tardi conosce la sua propria giovinezza e che ha bisogno dello stimolo altrui per poter vivere questa sua giovinezza, fiorita lentamente. Quindi è uno spirito nel quale l'impeto di vita degli anni della fede e dell'ardore si fa strada cauto e fievole perchè un altro elemento sorge a moderarlo, a contrastarlo e ad indirizzarlo, come un freno farebbe di una ruota alata: lo spirito pratico.

Per coloro per i quali la giovinezza dell'arte fiorisce tardi non vi hanno che due modi di rivelarsi: o lo scatto della genialità che finalmente possiede se stessa e urla di gioia e si estenua in un impete folle di corsa, per riguadagnare la via e il tempo perduti; o il fervore cauto di chi, riconosciutosi possessore di attitudini artistiche e quasi incredulo del dono inatteso, preserva questo tesoro da ogni sciupio, risparmiandolo come un avaro.

I primi, come il Verdi, sono genii che, fanciulli nella materia fantastica, ma già uomini nella ideale, danno luogo a tutta prima ad una produzione densa intensa prodigiosa di ricchezza ma scomposta e disor-

dinata, dall'impeto di giovinezza che la attraversa come un uragano una foresta tropicale. E l'uragano sovrappone, alla chiara bellezza delle piante, diritte sul loro fusto e protese nel sole, un turbinio di ramaglie divelte e di foglie addensate in nuvolaglie vorticose e una nebbia di polvere che, se ancor brilla al sole, ricade come cenere grigia sul verde vivo. Solo quando l'uragano è passato riappare nel sole la bellezza sicura e possente della foresta, fattasi più nitida e più aerata, come per una improvvisa potatura operata da giganti. E, prima dell'ammirazione, questa bellezza nuova desta, in chi la vede, l'attonimento e quasi l'incredulità. Pensate al tardo « Falstaff »!

Ma i secondi, fanciulli senza impeto nella materia ideale, ma uomini fatti callidi dall'esperienza della impotenza passata nella artistica, sono come giardini che fioriscano lentamente su una piccola terra, emersa per caso dalle acque: le macchie di verde vi nascono da pochi semi portati dal vento e a poco a poco si allargano e sorridono dai piccoli fiori tremuli, guardando la propria opera paziente. E anche noi guardiamo e sorridiamo e ammiriamo il caso felice, che si direbbe umanamente intelligente, per il quale ogni seme cade dov'è la zolla più atta a farlo germinare, a farlo fiorire.

Ma quando ogni buona zolla è guadagnata e fra l'uno e l'altro cespo restano delle macchie aride e riarse che nulla può far fiorire, il breve paesaggio si fa monotono e freddo e l'eguale profumo, emanato sempre dagli stessi fiori, finisce per stancarci. Quel

consenso di venti e di terre, gli uni capricciosi e randagi, le altre pazientemente emerse per raccogliergliene l'aito caldo e i semi fecondi, non s'è rinnovato più, non si rinnoverà più.

La natura stessa pare stanca di uno sforzo che non può rinnovare, di una volontà che non può mutare almeno sino a che non iscrilli e non disperda nei flutti ciò che pareva sorto per fiorire orgogliosamente su di un sodo terreno.

Partendo dal Puccini giovane, abbiamo dunque tratto qualche conseguenza sintetica, senza volerlo. Gli è che il passo era naturale. Noi possiamo dunque dire: sino alla « Bohème » l'isolotto fiorisce e lo spettacolo ci commuove col suo fresco riso e per la sua stessa povertà nuda e pudica; dopo la « Bohème » gli occhi e le nari sono stanchi e sazi della monotonia delle sensazioni. Due specie di fiori noi troviamo nell'isolotto pucciniano: le violette romantiche tra i cardi e le rosette idilliche tra l'erba medica, per via di quei pochi semi che la tradizione settecentesca vi ha soffiato su.

Nell'epoca di decadenza, che segue quella esaminata, possiamo dire che le violette si accartocciano e si inaridiscono sotto il vento africano di « Tosca », le rosette e le stesse violette si sbiancano al vapor di zolfo della sentimentalità americana di « Butterfly »; e ne restano appena i cespi rinsecchiti e qualche melanconico bocciuolo, recline e triste, nella « Fanciulla del West ».

Un uragano o un maroso più possente di quelli che l'arte pucciniana abbia sperimentati sinora non sarebbe, per essa e per noi, una liberazione ?

Come il Puccini sceglie l'argomento dei suoi melodrami.

La prima scelta del Puccini letterato che cosa ci prova dunque? Ci prova, prima di tutto, il rispetto per le tendenze del momento: cosa caratteristica del giovane vecchio che non vuole andar contro corrente. In secondo luogo, ci rivela l'amore del Puccini per la poesia fatta, per la poesia a cui non resti nulla da aggiungere nè con la musica nè in altro modo. Perché il Puccini sceglie sempre tutto ciò che ha un successo fatto, un pubblico fatto, una letteratura fatta, nel tumulto di mode della vita presente. Egli sente di non essere un animatore, di non potere imporre nulla ad un pubblico qualsiasi. O, se non lo sente, lo rivela dove può ancora negarlo a sè stesso ma non celarlo al critico: nell'opera d'arte.

L'opera d'arte non manca mai di svelare ciò che l'artista maggiormente vorrebbe celare. Al critico l'opera d'arte parla come le persone sincere: non tanto con le parole che dice quanto con quelle che non dice, e che le si leggono nello sguardo. In questo l'opera d'arte è donna (ma in questo soltanto) che non sa mentire a lungo con coerente risolutezza e parla troppo quando teme di dover tacere.

Ma di rado tace interamente ciò che vorrebbe dire: altra virtù femminile rara, ma pur esistente. Così l'opera pucciniana ci rivela, innanzi tutto, la cura con la quale il Puccini segue le correnti di moda, con l'abi-

lità di un timoniere che drizza il timone e allenta la scotta, in modo da raccogliere senza fatica quanto più vento è possibile. La sua è una barca che va a diporto: non ha meta e perciò poco gli importa da che parte spiri il vento. Dopo la leggendaria Germania e le assai fantastiche Fiandre, eccolo drizzare la prora verso la Francia... del Massenet!

Compono la « Manon »,

Il Puccini va a teatro, ascolta la « Manon » del Massenet e ne esce trasfigurato: ah! quei francesi!... Ecco di che cavare un dramma realistico, come sempre più vuole l'Italia che ha applaudito « Cavalleria »; ma un dramma di effetto sicuro, provato dalla quasi centenaria vita della novella del Prévost e assicurato da quella passione per le traviate che ispira ancora, al buon pubblico, lagrime redentrici, da un trentennio di signoria verdiana. Il dramma dovrà « venir fuori » togliendogli d'intorno, o smi- nuendone, la leggera comedia musicale che vive ancora nel libretto scelto dal Massenet e ritoccandone, con caldi colori, i quadri più fortemente tragici.

E, per bacco, giacchè non gli riesce di far della buona musica su cattivi libretti, vuol provare se gli sorrida la buona ventura facendo della musica comunque, ma sulla base solida di un libretto « em- poignant »: ciò che si dice far del teatro. E gli riesce finalmente perchè vi mette tutto il suo impegno e perchè, fatto accorto dai precedenti mezzi successi,

comincia a metter le mani egli stesso nei versi e nel resto.

Così gli riuscirà una buona volta a puntino il manichino, sul quale dovrà tagliare e cucire il vestito della musica. E in questo lo serve anche l'abilità dell'amico Ricordi, il quale poi, da uomo pratico, sceglie per la « prima » il pubblico più indulgente, forse perchè il più aristocraticamente indifferente, d'Italia. E il successo viene caloroso e praticamente efficace.

Si decide per la « Bohème » ..

Ed ora, guardandosi attorno, egli sente nell'Italia come un rimescolio di giovinezza, un rimescolio di superficie come del sangue che pizzica la pelle, sotto il sole di primavera, con una sensazione che è di benessere ma è anche di fastidio.

Per allora ha un vivo aspetto di insofferenza del passato più vicino e però di arrivismo volgare entusiastico e facilone. E questo arrivismo confuso e disordinato si chiama socialismo parolaio in politica, amor libero in morale, pretensioni del piccolo ceto e ambizioni goderecce del popolo nella vita sociale, volontà di sorridere di più e di urlare di meno nell'arte, in tutta l'arte. Il tutto conciato nella salsa di quel rinnovato amore alla Francia che già si irradiava, come una Fata Morgana promettitrice di rosei futuri, dal cielo pacifistico e industriale di Milano. E quale argomento più francesemente inter-

nazionale della vita di *Bohème*? C'era da conquistare non solo il mercato di Francia ma, rispettando la necessaria *pruderie*, anche quello anglo-sassone. L'argomento della « Bohème » era quello che ci voleva, per un pubblico internazionale. Ed era anche quello che ci voleva per lui artista: in quel libretto il romanticismo, che gli veniva dalla tradizione dell'opera verdiana e dalla nuova tradizione germanica, gli si chiariva scemando di aspirazioni e accrescendosi di realtà, e, per converso, la tenue nostalgia idillica e la chiara perspicuità realistica, tradizionale della sua stirpe toscana, gli si velavano mollemente di romanticismo. Miseria e giovinezza facevano umane e brevi e popolarmente accessibili le pose romantiche del Mürger e dei suoi amici; mentre la realtà cruda della miseria, in fondo anche spirituale, dei *bohémien*s parigini, circondava di una lacrimosità idealizzatrice tre vecchi effetti, troppo sfruttati dalla tradizione romantica: il *coup de foudre* del poeta, la tisi dell'amata e la bontà delle piccole traviate; quest'ultimo effetto già sperimentato in « Manon ». Non solo, ma qui il Puccini lavorava su terreno sodo: da uomo pratico, sentiva di poter avere più facile l'ispirazione perchè egli stesso aveva conosciuto la povertà, piena di grandi propositi, e l'epicureismo, un po' balordo e neghittoso e pietoso, del giovane povero che sogna e soffre la fame, sopra tutto perchè non osa guardare in faccia la vita.

Artista tardivo, quella sua ricca esperienza di vita non gli si era trasformata *ipso facto* nel bisogno di

esprimerla, di riviverla idealmente; ma ora che, dopo la « Manon », egli si sentiva nell'animo una esperienza artistica sua, il lavoro riflesso, e un po' artificioso, di ripossedere il suo passato conveniva alla sua psiche cauta e un po' tarda. Era un lavoro artificioso perchè l'artista tardivo matura come le frutta tardive: non sulla pianta, ma per le cure lente del tempo e di una provvida e pratica massaia. E però questa opera di maturità, la « Bohème », non poteva non sapere qua e là di rinchiuso e di stufa.

Ad ogni modo, fiuto del pubblico e conoscenza di sè stesso, esperienza del teatro e maturità spirituale si unirono a fare della « Bohème » l'opera più snella del Puccini e quella che aveva più probabilità di diffusione internazionale. Egli mise perciò meno di tre anni a comporla, mentre tra un'opera e l'altra erano soliti passare quattro o cinque anni. Tappe lunghe alle quali ritornerà e che persino allungherà ancora, mettendo sei anni a scegliere il soggetto e a comporre la musica della « Fanciulla del West ». Aggiungete che quell'opera fu presentata ancora a Torino, dalla diplomatica abilità della casa Ricordi. E così avrete tutti gli elementi pratici che potevano contribuire al successo di teatro.

Ma questa volta l'abilità pratica giovò poco o nulla. Il successo fu freddissimo e l'editore dovette correre ai ripari, mettendosi in cerca di altri pubblici. E Torino, d'ora innanzi, sarà scartata come terreno da *premières* pucciniane e le verranno riservati soltanto i battesimi dei *minus habentes* del-

l'officina melodrammatica Ricordi. Ad ogni modo, anche la « Bohème » finisce per diventare un ottimo affare, sopra tutto a Londra.

La « Tosca ».

Ma a questo punto, ottenuto finalmente il grande successo, anche il meno furbo artista avrebbe capito che bisognava mutar metro. Già la « Bohème » aveva qualche cosa di « Manon » non solo musicalmente ma anche sentimentalmente. Occorreva dell'altro! *Vulgus vult decipi*.

E la Francia lo soccorre di nuovo: uomo di teatro, non poteva il Puccini non incontrarsi col Sardou: l'uomo di teatro per eccellenza, già conquistatore di mezzo mondo, quello delle arene, e che ora fornicava — con abbondanza di successi galanti — con l'altro mezzo mondo, quello dei teatri per bene.

C'era poi un certo esperimento giordaniano di « Fedora » che era andato bene ed era dunque incoraggiante. E però sorge « Tosca ». Anch'essa, come le altre, sorge da una solida base di riflessioni e di esperienze che ne faranno un'opera a colpo sicuro.

E di esperienze anche artistiche, perchè il Puccini ritornava alle tinte accese di « Villi » ed « Edgar », ma con in più la coscienza di ciò che in quelle opere mancava. Non per nulla cade in quest'epoca il rimpastamento dell'« Edgar » il quale, nel suo attuale aspetto, ha per noi un assai dubbio valore critico, mentre gli resta un disgustevole carattere di insincerità artistica

che tenta di coprire di orpelli i vecchi cenci e di mettere in valore, con una concimazione orchestrale eccessiva, un terreno sabbioso che non ingannerebbe altrimenti il compratore. Certo si è che il Puccini ritornava al primo peccato romantico, non tanto perchè peccato, quanto perchè il primo: essendo vero che *on revient toujours*. Ma il lettore non ha bisogno che io prosegua.

« Tosca » infatti potrebbe parere realistica, ma non è: anche l'eccesso di realtà — e di quella certa realtà cruda e piena di inverosimiglianze non tanto pratiche ed effettuali quanto ideali e sentimentali — è una specie di romanticismo: è anch'esso un sublime, nel senso che è un al di là dalla coscienza sana e sicura dell'arte. Non per nulla Aroldo e Manfredo sono sempre sublimi di due sublimità: la trivialità e l'idealità. In « Tosca » vi ha solo la prima sublimità: quella della putredine: ossia quella e solo quella che il Puccini, ignaro dell'essenza del romanticismo, potesse comprendere.

Il pubblico italiano, più sensibile, talvolta, del pubblico che noi crediamo colto e illuminato dell'estero, decreta un mezzo successo dovuto, al solito, al drama. E il drama fa sì che accorran al teatro gli strati più bassi della cultura e quel mezzo ceto che è avido di emozioni violente ed imbecilli, onde il successo cresce, naturalmente, a grado a grado. Ma il lento successo non inganna il Puccini: egli comprende che ha errato ed è ripreso dalla sua costituzionale nostalgia verso il passato, che gli fa risospirare Manon e Mimì.

La " Butterfly „

Ora, in quel torno di tempo, c'è nell'aria di Europa un grande volitare di foglie di crisantemo piccole e minute, venute dal lontano Oriente: sono candide come fiocchi di neve ma maculate di un rosso vivo di sangue che ne rialza di tono il candore; e turbinano fra un nimbo di gloria solare. Sono come la polvere ideale che solleva intorno a sè la marcia di un popolo vittorioso. E i venti della fama la portano in Europa, come i monsoni vi trasportano talora e vi lasciano cadere le sabbie eruttate dai vulcani nevosi. E anche questo Giappone aveva il pregio di una popolarità solida e relativamente remota. Pierre Loti aveva creduto di svelarci un'anima nuova di donna piccola, sorridente, servile e ingenuamente lussuriosa che si diceva giapponese: un piccolo *crysanthème* dalle foglie lunghe e ondegianti come una larga veste e animato dagli stami di ciglie lunghe e furbesche che celavano lo sguardo: piccola e sensitiva *harmonie en jaune* sotto la specie di un fiore, tra il candore lontano del Fuyijama e la rosea aurora sulla marina di Nagasaki. Ma il Puccini non era un Whistler della musica: gli occorreva qualche cosa di più vibrato, di più re-ciso e preciso di una *harmonie en jaune*, tanto più che noi sapevamo, e oramai lo sapeva anch'egli, che quello del Loti non era il Giappone.

La tradizione estremo-orientale non si fermava più oramai al crisantemo simbolico, ma si accresceva del realistico karakiri guerresco.

E intanto il Mascagni musicava una qualunque *chinoiserie* nippo-italiana e, dopo l'insuccesso decretato dal pubblico, che non aveva capito, aveva il successo gridato dai giovani che capivano e che da quell'opera speravano, pur troppo falsamente, una rinascita dell'operista prediletto. Bisognava vincere come quei piccoli uomini gialli: o dichiarare karakiri, suicidarsi, sparire. Ma questo non era umano e non era nè pure pratico: più pratico era tentare. Ma, per tentare, ci voleva il soggetto giapponese ad ogni costo. E ci voleva, per il Puccini, la benedizione di quel signor Frank Nielson, *manager* del Covent Garden, che gli consigliò di andare a sentire la « Butterfly » del Belasco. Era, finalmente, dopo la lunga attesa, l'ideale: crisantemi e karakiri in una sintesi verniciata di *humour* americano e fresca e linda come una imitazione giapponese, fabbricata all'ingrosso per l'esportazione. Era l'ideale ed era l'America, proprio secondo la frase dei nostri poveri emigranti: un modo di far fortuna anche laggiù.

Fu propriamente il crisantemo annunziatore del funerale e il karakiri dell'arte pucciniana: per la prima volta, ahimè, fischiata a Milano. Ma Brescia la forte, Brescia leonessa d'Italia, ebbe il coraggio — più temerario di quello che un giorno salvava l'onore del paese — di applaudire alla nuova edizione del lavoro pucciniano. Il quale, verniciato di quella stessa internazionalità che hanno i *pams*, i *five o' clock* e le valigie inglesi, poteva oramai viaggiare il mondo *en touriste*. Ma poichè la patria si addimostrava di già

tanto ingrata e l'americanismo sempre più fruttuoso e il signor Belasco un eccellente uomo di teatro, l'America *for ever* si imponeva.

In cerca del soggetto americano.

Il soggetto americano ad ogni costo martellava, entro il cuore nostalgico, del Puccini, come una passione amorosa senza speranza e prendeva corpo, dopo sei anni di ansie, nella « Fanciulla del West », anche essa concepita durante una visita ad un teatro, questa volta americano.

La vita artistica e la cultura letteraria del Puccini si riassumono così in quattro visite al teatro. L'« Aida » gli fa studiare composizione, la « Manon » gli suggerisce la sua omonima e l'arte del signor Belasco gli ispira gli ultimi due soggetti. Ma noi non dubitiamo che un'altra visita al teatro gli avrà suggerita « Tosca » mentre la « Bohème » glielne suggerì di certo quel ricco teatro che è la vita. E forse per questo vale un po' di più delle altre.

Ma questo della « Fanciulla del West » è certo il *coup de foudre* teatrale più strabiliante: perchè prendeva proprio la persona più provata alle commozioni sceniche e però meno facile ad esser impressionata.

Dopo la morte nel deserto di Manon e dopo quella per tisi di Mimì, dopo la tortura sì e no tra le quinte, dopo la fucilazione, il salto nel fiume e il karakiri, il « teatro » sembrava non avesse più effetti tragici da offrirgli. Ogni superamento tragico — chi sa se

anche il Puccini non parla di superamenti e di tragedie interiori ora che tutti ne parlano? — sembrava impossibile: il crescendo dei colpi di scena e delle morti violente era giunto alle estreme sonorità del fortissimo.

Eppure spettava al signor Belasco l'incredibile merito di fornire al Puccini il mezzo per questo superamento: trasportando l'azione dai personaggi allo strumento stesso del drama e dalle singole anime all'unico elemento propulsore. Oh! non certo il Fato, ubbia ellenica, era questo unico animatore, ma un che di realisticamente propulsore, da popolo pratico e industriale che è *self-made* in tutto: dai dollari al linciaggio!

E il Puccini si esalta alla rappresentazione della « Fanciulla del West », dove egli non ha bisogno di comprendere nè meno una parola di quell'inglese che non sa, perchè il protagonista è uno solo dal primo atto all'ultimo e si chiama: rivoltella americana a sette colpi; l'anima e il fato del Far-West!

Ecco, finalmente, un'arte da *strenous life* rooseveltiana, degna di intrepidi cacciatori del nembrottiano Far-West dell'Africa, un'arte che a noi *vecchi* italiani, che ammiriamo nei resoconti delle nostre gazzette quella vita moderna che ha dall'America la sua « aurea giovinezza », dovrà sembrare il capolavoro dell'età nuova pratica industriale e *self-made*. Ma noi ci dichiariamo impotenti a dar fondo criticamente a tutta la sostanza moderna di questi giovani ideali d'arte, mentre ne sentiamo profondamente tutta l'indicibile idealità commerciale.

Puccini uomo di teatro.

Come il Puccini intende il teatro.

Quando il Puccini, obbedendo alle suggestioni dell'ambiente, o più tosto seguendole alla stracca, ha scelto l'argomento di un'opera, viene per lui il momento dell'elaborazione, si capisce.

Ma egli, sapendo di non bastare a sè stesso, come non ha mai bastato l'operista italiano, data la sua tradizionale incoltura, si sceglie un librettista.

Noi sappiamo che cosa è un librettista: una mucca da latte poetico. E il musicista la munge nelle ore, nei modi e nella quantità che la ispirazione, cercata ansiosamente sul pianoforte, a furia di picchiare e ripicchiare, è sorta come uno spirito evocato al quale si debba fare, per placarlo, un'offerta, se non di latte, almeno di siero poetico. Ma il Puccini, come gli altri operisti, è sempre, in sostanza, colui che dirige e che decide delle linee generali del lavoro. Prima della musica — cosa secondaria anche perchè si hanno in serbo arie e spunti e trovatine strumentali da mettere in valore in una qualunque delle scene dell'opera

futura — prima della musica occorre avere il drama, occorre *fare del teatro*. E il Puccini come intende il teatro? In un modo semplicissimo, che si riassume in tre parole: rapidità, varietà, effetto.

Rapidità perchè il pubblico non si stanchi, ma rapidità anche perchè egli si sente, come musicista, incapace di sostenere una lunga scena o di svolgere a lungo uno o più temi musicali o, se meglio vi piace, di poesia musicale. (Per ciò egli non ha mai quelle celestiali lusinghe che lo Schumann amava nello « Schubert »).

Varietà perchè il pubblico a teatro diventa come gli ammalati irrequieti che bisogna voltare or di qua or di là, variando loro la medicina, perchè stiano buoni e ascoltino il medico. Ma varietà anche perchè il Puccini sente di non sapere disegnare nè un carattere, nè una progressione tragica, di non poter seguire con perfetta coerenza musicale nè un personaggio, nè un intero drama; nel qual caso la coerenza si chiama, non si sa perchè, colore locale. Perchè che cosa è il colore locale? La capacità di trovare un dato stile; di seguire, con una intimità assoluta e coerente di ispirazione, certe premesse musicali sino alle loro ultime conseguenze e di serbarsi sempre entro l'ambito di quelle premesse. Ma il Puccini non sa, non può informare ad uno stile, degno del nome, nè un drama nè un solo dei suoi personaggi. Tuttavia il Puccini ha una sua maniera, che fa riconoscere la sua musica come veramente « pucciniana » ad ogni profano. Ora avere una maniera non ha altro significato che quello di ripetere sè stesso; ha invece stile

l'artista che è sempre sè stesso e tuttavia non si ripete mai.

Il Puccini conosce i suoi difetti per intuizione almeno, se non per autocritica; e però desidera che la varietà, che la musica sua non possiede, le venga dal libretto e che questo, insieme, la sforzi alla necessaria varietà di ispirazione, sin dove è possibile.

Ma il Puccini intende il « teatro » specialmente come « effetto », perchè egli sa che si può trionfare in tre modi del pubblico: persuaderlo, imporgli, sorprenderlo. Il primo è degli artisti intimi e timidi e che però si fanno strada lentamente tra l'indifferenza, come il Catalani, o restano nello sfondo della scena quotidiana, come il Chimeri o il Faccio; il secondo è degli artisti poderosi, novatori, universali, che si fanno anch'essi strada lentamente ma che, sin da principio, hanno fautori ardenti e avversari accaniti, come il Wagner. Il terzo è di tutti gli altri: vi si può essere astuti e prudenti come il Puccini, ovvero impetuosi e rudi, ma nell'ambito di una tradizione sicura, come il Verdi sino alla « Traviata ». Questi artisti debbono, necessariamente, essere forniti di una certa abbondanza di immagini. La quale può essere o concentrata, come quella del Massenet, che l'ha tenuta sempre chiusa come un estratto di millefiori in un contagocce, per profumarne il fazzoletto alle signore; o diluita, come quella dello Strauss: rubinetto di un bar americano dal quale vengono fuori, a volontà, tutte le combinazioni di aromi, di sapori e di spiriti possibili e immaginabili, ma con un

certo sapor ferrigno e allappante che ne indica l'elaborazione meccanica entro un apparecchio di distillazione non troppo pulito.

E anche il Puccini ha uno spaccio composito simile a quello dello Strauss, con la differenza che ama i gusti semplici; e in questo è italiano.

Sciroppi limpidi e puri, amarena e soda-champagne con selz, nei duetti d'amore; caffè latino, denso e aromatico, nelle scene di insieme; cicchetto popolare di *acqua ardiente* nelle scene dove occorre francamente il *frisson*; *punch* alla romana, mezzo dolce e mezzo alcoolico, quando si muore.

Il *cock-tail* americano gli è riuscito a mezzo, almeno in Italia. Gli è riuscito per intero quando ci ha messo accanto una rivoltella; perchè allora aveva, oltre del sapore, anche il colore e l'odore (di polvere, immagino!) locale.

Il personaggio umoristico.

Il Puccini, che sa tutto questo, si premunisce a tempo e, poichè già si sa che i melodrammi sono a base di amore e finiscono, per ciò, in lagrime o in sangue, occorre assolutamente il contrasto del personaggio umoristico.

Puccini non ha *humour* musicale, lo sa, ma a raffazzonare un tipo buffo bastano poche battute sceniche e un po' di musica saltellante, strascicata, piroettata, insomma esagerata, poco importa il come.

Pensate al sagrestano della « Tosca », al padrone di casa e al vecchio Alcindoro della « Bohème », a Geronte scornato nel primo atto della « Manon », al sensale della « Butterfly » e al bonzo che, da umoristico diviene ridicolo quando uno dei soliti *leit-motive* lo promuove a profeta di sventure, a fato dell'operetta tragica!

Lo scoglio del primo atto.

E, sempre, il personaggio umoristico capita al primo atto, in quel terribile primo atto che è lo scoglio dei giovani drammaturghi italiani e che per ciò non potrebbero non essere anche lo scoglio degli operisti che, giovani o no, non per nulla appartengono alla « giovane scuola ». Sovente capita che nel primo atto si dica troppo e non resti più nulla per gli altri atti, pur avendo la gioia degli applausi sin da principio. E allora il primo atto è la via di Scilla, letificata dal canto delle sirene e il secondo è di già il Cariddi fatale.

Ovvero si dice troppo poco e si comincia ad indisporre il pubblico; e questo lo fanno coloro che hanno in serbo una bella catastrofe e la vogliono cocciutamente risparmiare, come il contadino il vestito buono della festa.

O pure si fa un atto di ambiente e allora si è obbligati a moltiplicare gli episodi, il che è pericoloso per l'unità del lavoro, perchè si rischia di non poter disegnare bene i caratteri, di non svolgere quel po'

di antefatto che è sempre necessario, di non saper trattenere lo spettatore entro quella cerchia di sentimenti e di tendenze che dovrebbe animare sino all'ultimo il drama.

Insomma, si dice, dai critici che amano l'ironia, che il primo atto sia un gran guaio per il dramaturgo: e pure dal primo bisogna pur rassegnarsi a far cominciare l'azione!

Ma il musicista non ha tutti questi grattacapi; la musica lo libera e lo trae d'ogni impiccio.

La musica aggiusta tutto.

L'atto vorrebbe essere di ambiente? Due pennellate di musica, magari brutta, ma che sia molto *caratteristica*, ed ecco preparato l'ambiente e reso possibile il suo... rinvio al secondo atto.

Si rischia di moltiplicare gli episodi? Non dubitate che non si danneggia affatto l'unità d'azione: c'è il motivo dominante che pensa a ristabilirla. I caratteri? Basta accennarli in ischeletro e la musica li rimpolpa. L'antefatto? Si sfoga in quelle autopresentazioni dei personaggi che si chiamano ariosi, romanze, improvvisi, o quell'altro che vorrete. E, ad afferrare lo spettatore e a guidarlo, con più di un filo di Arianna, per un semplicissimo labirinto, sino alla fine della faccenda, basta e avanza il motivo conduttore.

Mimi sviene non per accidente, ma perchè è tistica? Non ha bisogno di tossire nè di dirvelo: ve lo dice la

musica, tossendo per lei. Rodolfo è poeta? Può darsi, ma vi si presenterà ben presto declamando: « Chi son? Chi son? Sono un poeta »...

Manon è un *enfant terrible* che va rinchiusa in convento? Non per nulla c'è Lescaut che deve cantare la sua romanzetta di presentazione. Tutto ciò può darsi che sia facile anche in pura letteratura, ma è straordinariamente semplice in letteratura musicale.

Il Puccini lo sa e per ciò ama i primi atti quanto più mossi sia possibile, e, se è fattibile, con la presenza di tutti i personaggi principali.

Musetta, che è presentata al secondo atto, è una eccezione giustificata, perchè il primo atto della « Bohème » si continua nel secondo: c'è unità di tempo e quasi di luogo perchè del Momus si parla nel primo e ci si va nel secondo atto. C'è anche unità di situazione, con in più il vantaggio di stabilire un elemento di parallelismo e di contrasto con la coppia Musetta-Marcello di fronte all'altra Mimi-Rodolfo. E c'è identità persino nei particolari: si esce dalla bolletta nel primo quadro e ci si rientra sin dal principio del secondo.

Il secondo atto e il resto.

Ma, al secondo atto di ogni opera, il Puccini comprende la necessità di un « ambiente » musicale e letterario. Il secondo atto è una sosta che deve interessare lo spettatore e deve fargli scorgere un po' d'ordine nella confusione variopinta del primo.

Così l'ambiente settecentesco è presentato nel secondo atto di *Manon*; quello *bohémien* — il vero e vivo — nel secondo atto della « *Bohème* »; quello romano, principesco e poliziesco, nella prima metà del secondo atto di « *Tosca* »; il quale risulta, come si sa, dalla fusione di due atti. La costanza del sistema è dunque evidente.

Il terzo atto poi contiene sempre una mezza-catastrofe: in modo che lo spettatore senta crescere il suo interesse per le peripezie sceniche.

Il quarto, naturalmente, ha la catastrofe.

Così, nel terzo atto di « *Manon* », c'è la drammatica partenza dall'Havre, in « *Bohème* » la rivelazione, fatta a Mimì, della sua prossima fine e la separazione di Musetta e Marcello e la preparazione al divorzio dell'altra coppia (« *Ci lasceremo alla stagion de' fior* ») e in « *Tosca* » (seconda metà del terzo atto) è la morte di Scarpia; non più mezza-catastrofe, ma catastrofe piena: il che è naturale, con quel po' po' di roba da far rabbrivire che la precede.

Era naturale che anche nella « *Fanciulla del West* » l'operista seguisse lo stesso sistema: tanto più che il sistema « *Butterfly* », di presentare nel primo atto personaggi e ambiente, gli si era rivelato, nei duri giorni di Milano, alquanto pericoloso.

Ma qui non cessa ancora il sistematico dell'opera pucciniana. Alla fine del primo atto capita sempre un duetto d'amore: così in « *Manon* », in « *Bohème* », in « *Butterfly* » e persino nella fuga a due di « *Edgar* ». Fa eccezione la « *Tosca* » col finalone: ma quello lì è

il Puccini meno Puccini che si conosca! Non basta ancora: alla fine del secondo atto ci vuole qualche colpo di scena sorprendente: la riconciliazione di Musetta e di Marcello, l'arresto di *Manon*, l'annuncio dell'arrivo di Pinkerton e la tortura di Cavaradossi in quel doppio atto che è il secondo della « *Tosca* ».

Qualche volta questo colpo di scena diventa a dirittura strabiliante! Ecco il risveglio eroico di *Edgar* che lascia la sua zingara e va a fare il soldato, sotto la guida dell'antico rivale che giunge — vedi casi! — a tempo opportuno! O pure mirate il commoventissimo e castissimo dormire in due della « *Fanciulla del West* »: e quei due sono una vergine vivandiera innamorata e un bandito ladro e assassino ma, per il resto, uomo d'onore e cavaliere squisito!

Ma non dicevamo che la musica aggiusta ogni cosa?

Lo schema drammatico del Puccini.

L'tanto per concludere, noi potremmo ricavare uno schema di drama che dovremmo dire pucciniano se esso non fosse anche sardouiano e verdiano, anzi, se non fosse lo schema solito di coloro che costruiscono il drama badando, con la più meticolosa cura, all'effetto scenico più che al significato ideale, alla varietà delle sensazioni più che all'unità dello svolgimento, all'intreccio dei fatti più che al conflitto delle anime.

E però sarebbe inutile metterlo in evidenza, se esso non potesse valere di riprova brutta del fatto che mai

il Puccini ha osato lavorare su di un canovaccio scenico che non fosse di trama solida e sicura; che mai egli s'è innamorato di un drama irregolare scarso di effetti, ma ricco di poesia, come quelli del Maeterlinck o di drammi con qualche scena fresca e viva, ma che per il resto occorresse sostenere con la musica come, per caso, « l'Amico Fritz » o « l'Iris » del suo rivale Mascagni.

Lo schema, evidentissimo per sè stesso, e che non abbisogna di commenti, è il seguente:

I atto. — Due pennellate di ambiente, presentazione dei personaggi e duetto d'amore;

II atto. — Ambiente e colpo di scena;

III atto. — Conseguenze del colpo di scena e mezza-catastrofe

IV atto. — Catastrofe come finale di un duetto d'amore (amore e morte!).

Grossolanità drammatica.

Ma anche dal punto di vista drammatico si può fare al Puccini una critica fondata: cioè, che egli non segua lo schema propostosi con quella finezza di intuito che occorrerebbe.

Perchè la inutile scena della aringa e del ballo e del duello nel quarto atto della « Bohème »? Così come le cose stanno, il comico doveva cedere al terzo atto con la partenza di Musetta inviperita; e il quarto atto, dai rimpianti dei due solitari alla morte di Mimì,

doveva essere tutto un crescendo di commozione e di angoscia, dalla miseria alla morte!

Quivi il Puccini errò: credette che il contrasto l'avrebbe servito meglio, ma scrisse per quelle scene una musica che sente da sè stessa d'essere superflua, sforzata e volgare.

Perchè tutto ciò? Perchè il Puccini non può, lo ripeto, seguire un crescendo di commozione. Gli era riuscito nel terzo atto, sino all'angosciato scoppio di passione di Rodolfo (« Una terribil tosse, Mimì di sera è un fiore »), ma anche lì ebbe subito bisogno di un contrasto, per tirare innanzi senza stentare. E che la fine sia assai meno sentita lo prova quel retorico ripetere: « Ci rivedremo alla stagion de' fiori » con rinforzo di fioriture e di acuti.

In questo il maestro accusa da sè stesso la fine della sua commozione; ed è l'unico momento di freddezza e di convenzionalità in un atto che, se non è un gioiellino di musica, come pretendono gli entusiasti, è un paziente lavoro di mosaico, condotto con molta accortezza.

Nella « Butterfly » l'atto di ambiente, per un cumulo di errori, gli venne peggio di tutti e gli rovinò il solito schema. Che cosa c'è, non dico di giapponese, ma di fresco e di vivo al di fuori degli scenari — se sono belli? Forse le mossette buffe dei servi o le contorsioni cromatiche di due o tre motivetti, ripetuti nel modo più irritante possibile? Oh! la « Geisha » quanto è più abile e, tutto sommato, più divertente e più fresca e leggiadra di questa pretensiosa « Butterfly »!...

Nè basta a salvare l'atto il solito duetto d'amore nel quale uno dei personaggi sente sul serio e l'altro, che vorrebbe far per ischerzo, ad un tratto si sgola anche egli a cantare, come un passero in amore, *zu Befehl* del musicista!

In « Tosca » poi c'è l'errore di quel lungo dialogo dei protagonisti che comincia coi rimbrotti e con gli sdegni di Cavaradossi e termina con la lezione d'arte scenica sul modo di cader morto: scena della quale lo spettatore sente subito la falsità perchè, per sè stessa, nulla dice, nulla aggiunge al drama e non è svolta tanto da divenire cosa d'arte viva e da vincere l'animo diffidente dello spettatore. Vale solo come mezzuccio sardouiano di contrasto, per rendere più impressionante la fine.

E poi, non è inumano che due amanti, che sono a pena passati attraverso esperienze tragiche della peggiore specie, non sentano per nulla in cuore quel certo tremore e quello spasimo che fa dire: « non credo a me stesso, non è possibile che tutto sia finito, sarebbe troppo bello esserne usciti »?

Tanto più poi è inumano, in quanto che quell'improvviso fiorire di fanciullaggine, che lì è vera e propria sciocchezza, si fonda sulla subdola promessa di uno Scarpia e sul fatto che, per comodità del dramaturgo, Tosca deve far mostra di credere che « sparare come al bersaglio » voglia dire rispettare il bersaglio e non invece farlo sfiorare dai proiettili!

Ma se Tosca è un cervellino inverosimile, quanto più inverosimili i cervelloni degli spettatori!

Insomma, il Puccini è uomo da sapere intuire in qual modo il complesso di un drama possa impressionare il pubblico, ma impressionarlo all'ingrosso, per sorpresa e non con una vera azione tragica, ma con un « press'a poco » che, a punto perchè press'a poco, è spesso l'exasperazione brutale del tragico. Ma gli manca invece il colpo d'occhio del grande artista alla Verdi, che sa perseguire con grande finezza quel vasto anelito del drama, dal principio alla fine, che solo può dare all'opera d'arte l'unità e la continuità. Quindi egli è uomo di teatro, ammettiamolo pure, ma soltanto nel senso rudimentale e pratico della parola.

L'aria dell'urlo.

Non è difficile, per ciò, che ad un certo punto il melodrama gli si accasci su sè stesso, come uno che stia per venir meno. Ma per ovviare a questo inconveniente, dal Leoncavallo in poi, l'operista italiano ha una nuova risorsa musicale: l'aria dei singhiozzi — ma che dico? — l'aria dell'urlo! Per vero dire, l'aria dell'urlo ha degli antenati verdiani che non possiamo giudicare più rispettabili della loro discendenza. Dal « Di quella pira » del « Trovatore » e dall'« Ah sì, vendetta » del « Rigoletto » si passa, per legittima filiazione ideale, ma con uno scadimento dell'idea musicale sempre più deplorabile, a « Ridi pagliaccio » a « Osaka ti darà » per finire con « E muoio disperato » seguito da « Più presso al ciel »

più lontan dalla terra ». Qualcuno, di me più severo, aggiungerà forse il finale terzo della « Manon ».

In ogni opera, più o meno tragica, c'è, insomma, un momento nel quale il librettista, accortosi che il drama sta per svenirgli tra le braccia, si decide a sfoggiare le frasi più rutilanti della sua pirotecnica collezione di invettive teatrali. E il musicista chiama a raccolta gli immancabili tromboni e magari la musica turca, perchè, come gli antichi romani negli assedii, facciano una salda testudine armonica sulla quale il centurione-tenore salirà a dare la scalata agli acuti !

Dal Verdi ai moderni la cosa ha mutato soltanto ritmicamente: quelle erano almeno marce rudemente cadenzate, queste sono danze — quando è possibile un valzer, che è l'ideale — che si torcono in convulsioni per esprimere qualche cosa di più di quello che sono: un impeto barbaro e incompsto, una esplosione di affetti brutali e falsi, tanto più quanto più vogliono essere veri ed umani. Ma il Verdi vi sentiva almeno come un fremito di guerra e di ardore rozzo, ma impetuoso, mentre la « giovane scuola » vi mette a nudo uno sforzo di passione volgare, ostinata e artificiosa. Qualcuno obietterà che anche l'urlo può essere arte, dal momento che anche l'urlare è un modo di esprimersi. È vero, e non occorre ricordare il famoso « urlo alla francese » del Traetta. Ma l'« urlo alla francese » durava almeno pochi istanti ed era, più che altro, un difetto del cantante, del quale il genio di un compositore era riuscito a trarre partito.

Ma l'« urlo all'italiana », l'« urlo giovane scuola », si espande invece per tutta un'aria — donde la sua innaturalità — e rappresenta una volontà precisa del musicista: quella di mettersi in tasca gli spettatori! Ed ecco perchè l'aria dell'urlo è una delle *italianeries* che all'estero rendono più quattrini ai teatri e più dispregio, da parte degli artisti e del pubblico colto, alla nostra volgarissima musica da bazar cosmopolitico.

In questa rinnovata farsa sentimentale alla Guglielmi o alla Paisiello, che è l'operetta tragica moderna, questo solo episodio dell'aria dell'urlo è quello che esprime, in malo modo, una nostalgia verso la nobile bellezza dell'antica arte appassionata. Della quale tutti conoscono ormai il modello monteverdiano del lamento d'Arianna: « Lasciatemi morir » !

**Il Puccini non sa creare
una “ persona musicale „.**

Quel bisogno che il Puccini ha di graduare con troppa accortezza gli effetti drammatici è in intimo rapporto con l'incapacità sua di definire caratteri.

Infatti egli non avrebbe bisogno di quell'accurato crescendo scenico, se sapesse riempire la scena di un solo personaggio, se potesse levare in alto, nel cielo della poesia, una sola figura dei suoi melodrammi.

Allora questa intensità di vita poetica renderebbe meno indispensabile quell'altra vita, la drammatica, con quell'esteriore legarsi degli avvenimenti, con quel

succedersi dei colpi di scena e con quelle sapienti preparazioni della catastrofe che le sono propri.

Ma il Puccini non può nè vuole fermarsi sui suoi personaggi in quanto tali ma solo in quanto agiscono. E in questo egli è agli antipodi di tutti i grandi operisti italiani e dello stesso Verdi. Ne dò una prova subito: in uno dei personaggi che si dice gli siano meglio riusciti: Rodolfo.

Rodolfo è un poeta, va bene; ma prima, che egli lo dica a Mimì, nessuno ce lo dice e non ce lo dice nè pure la musica del duetto. Rodolfo è più poeta nel secondo atto in « Quest'è Mimì » e « Nel mio cervel sbocciano i canti » che nel primo atto in « Talor dal mio forziere » o in « Fremon già nell'anima ». Nel primo atto c'è l'enfasi di un finale, nel secondo la spontaneità di un episodio: e però c'è più poesia. Lì si comincia dalle note acute, qui da note meno acute, lì l'impeto si esaurisce subito nelle note basse, qui la commozione riesce ancora ad ampliare il ritmo e a sostenerlo nei versi che seguono: « Nell'anima esultante sboccia l'amor ».

[Ricantate meditando e ve ne accorgete: nel primo caso si prende di sorpresa l'ascoltatore, nel secondo lo si persuade senza volerlo, giacchè si tratta di un momento nel quale l'artista si indugia per fare il piacere suo, più che per ottenere un effetto.

E pure c'è un punto, nel primo atto, nel quale si sarebbe potuto presentare, nel modo più opportuno, questa incolore figura di Rodolfo (Marcello stesso è assai più vivo e meglio disegnato).

Questo momento è quando, partiti gli amici, Rodolfo si mette al tavolo per poetare. Ma al maestro non è nè pur passato per il capo che Rodolfo fosse un poeta! Il prossimo duetto d'amore sta lì lì per venire e all'operista non par vero di doverci arrivare. Ma se la mia osservazione non vi va, poichè forse anche voi affrettate col desiderio il duetto della « gelida manina », Rodolfo poteva esserci presentato anche prima, quando contemplava Parigi. Ma, mentre Marcello gli domanda « Che fai? », egli risponde, come se la fantasia gli ballasse: « Ne' cieli bigi vedo fumar da' mille comignoli Parigi » con una musica che va ugualmente bene per « Per questa sera vorrei dei maccheroni », o pure: « Penso che oggi ancor digiuneremo », o per qualunque altra cosa! Provate e datemi torto, se potete!

In quelle poche battute le parole si pigiano come tritumi di carne entro un budello da salciccia. Le parole accentate, ma di corsa, sono: bigi, mille e Parigi. Cieli e fumar, che avrebbero attirato l'attenzione di un vero musicista, sfuggono al senso musicale del Puccini, perchè la poesia ha i suoi diritti, è vero, ma la danza ha la sua logica ineluttabile, per la quale non v'hanno nè immagini nè metriche che tengano.

Ma gli è sempre così: o che sappiamo di Des Grieux anche dopo che ci è venuto a cantare: « Tra le belle brune e bionde? ». Niente, egli resta, nel primo atto, come Rodolfo, un manichino che solo nel duetto di amore comincia a vestire i suoi panni e, con questi, anche i suoi fronzoli.

Che cosa è Cavaradossi, quando canta « Recondite armonie » ? È l'amoroso di rito ma non il cavalleresco il generoso, il forte Cavaradossi che sfiderà la tortura e la morte per un amico !

Che cosa è Pinkerton quando si presenta ? Un che di mezzo tra la caricatura e la maschera, tra la scioccheria, cioè, e l'insincerità.

Nei caratteri maschili non ha la mano felice, il Puccini, perchè egli è il vero musicista femminile: un musicista che, vissuto un secolo prima, non avrebbe composto altro che arie di mezzo-carattere, come allora squisitamente si diceva, e gavottine e minuetti per il bel mondo.

I caratteri femminili nelle opere pucciniane.

Per questo i caratteri femminili gli riescono meglio. Mimì è presentata assai bene in pochi tocchi — per quanto sempre nei limiti di un'arte che vuol correr via, senza fermarsi a meditare poeticamente. Manon meno bene, perchè non ne scorgiamo subito il lato di civetteria. Butterfly, forse, meglio di tutte. Tosca, peggio di tutte perchè le troppe parole hanno sempre il torto di soffocare la musica — e anche il viceversa è vero, ma nel caso del Puccini non c'entra davvero ! Tigrana, invece, è di una tale esagerazione, che è forse la più insulsa delle figure pucciniane: insulsa a furia di trivialità. È una Carmen da villaggio presentata da un musicista che non è il Bizet e da un librettista che non era nè poeta nè altro — almeno nell'« Edgar ».

Invece la figura di Anna, nelle « Villi », è di già, in germe, ciò che saranno Manon, Mimì e Butterfly.

Ma di tutte queste figure non si sa quale sia la più viva nè quale l'operista preferisca.

Ed è naturale: l'amore delle creature di già sorte nel suo spirito lo trattiene e quasi ne isterilisce, tiranneggiandola, la fantasia.

La vera ricchezza, per ogni uomo ma soprattutto per l'artista, consiste in ciò cui egli aspira, non in ciò che già possiede: quello lo innalza e lo libera, questo lo trattiene e lo tiranneggia. Ora, il Puccini, artista che ha conosciuto tardi la sua propria giovinezza, è un povero dell'arte o, più tosto, è un avaro tiranneggiato da ciò che a stento è riuscito ad accumulare. Ciò che lo rende interessante e sincero, come artista, è soltanto un vano desiderio del nuovo, che ha in lui la stessa struggente intensità nostalgica che questo stesso desiderio suole avere in certe anime di donne. Le quali — parlo di donne, non di madri — non sanno per lo più avere ambizioni, nè regole di vita che le sostengano, nè ideali che le guidino, ma nostalgie che le struggano e le esauriscano.

Vi è un altro tipo di donna: la donna del momento, la donna che vive, con la maggior intensità, il suo attimo di abbandono e di piacere o di tristezza o di ribellione, volta per volta, con una intensità che abbatterebbe un uomo e obliandovi tutta sè stessa e senza un pensiero del domani.

È il tipo della donna avida di esperimento, tipo che ha tutte le gradazioni, dalla lascivia alla ingenuità

casta e fervente, e che la passionalità dell'uomo suole preferire perchè contrasta alla volontà maschile, la quale è più vibrante, ma anche più cauta e più fondata.

Ma dell'altro tipo di donna si può dire, con uno scrittore moderno, che essa è la sua propria nostalgia (Sehnsucht). Sempre essa è ciò che non è ancora.

Così è l'anima letteraria, e in fondo anche la musicale, del Puccini, con la stessa assenza femminile di una direttiva di vita e di sentimenti, complessiva ed ispiratrice.

Ma entro questa cerchia di femminilità, si può essere o aristocratici come dame o democratici come sartine. E il Puccini artista si direbbe una sartina: ignorante, ma contenta di esserlo, povera, ma elegante, facile di costumi, ma sentimentale, sciocca, ma capricciosa, venale, ma preoccupata di salvare il più possibile le apparenze. Il Puccini poi è tanto nostalgico del suo passato e tanto incerto di sè stesso, che non sa quale delle protagoniste femminili — quasi tutte donne sono i protagonisti dei suoi drammi lirici — sia la sua creatura preferita: se Manon che, morendo, si fa già dramaticamente e musicalmente Mimì, o Mimì che ridiviene musicalmente e, almeno tra le quinte, anche dramaticamente Manon: una piccola traviata da studente.

Tra Mimì e Manon egli preferiva, sino a poco tempo fa, « la sua povera Butterfly »: la creatura che, come cosa morta, raccoglieva il suo passato di artista e, come cosa viva, era ciò che nel suo spirito di artista non era ancora.

Puccini musicista?

Perchè il Puccini non è musicista.

Abbiamo visto il Puccini entro l'ambito della storia dell'opera e, rapidamente, anche entro quello, più ristretto, dell'opera che gli fu contemporanea. Lo abbiamo studiato entro la cerchia, ancor più limitata, delle vicende della sua vita e delle influenze da lui subite, per quel tanto che potevano avere di attinenza all'arte sua.

Lo abbiamo, da ultimo, studiato nelle sue predilezioni letterarie e drammatiche ossia di già in quanto persona artistica.

Abbiamo dunque seguito — e quasi senza volerlo, per forza di cose — un metodo di progressiva limitazione e di isolamento dell'artista che volevamo studiare: dall'ambito della storia generale a quello della sua propria storia particolare. E la via seguita ci si appalesa, nello stesso tempo, come un andare da una complessa concretezza ad un'altra assai meno complessa: dal tumulto della storia, apparentemente

discorde e che soltanto al filosofo si chiarisce come ordinato e regolato da un palpito interno di idee animatrici, all'intima armonia di una vita d'artista.

Ma già nel precedente capitolo avevamo toccato quel punto nel quale la figura dell'artista, limitata e circoscritta dalle analisi, suole dilatarsi e pervadere di sè il mondo che sembra rinserrarlo e premerlo da vicino.

Questo punto noi lo tocchiamo ogni qual volta ci immedesimiamo con l'artista, nell'atto che egli crea. Allora l'ambiente, il contorno di esso e la stessa figura morale del creatore ci appaiono ad un tratto come un nulla per sè stessi, ma grandi in quanto riscossi e ampliati di vita dall'opera d'arte che, riflettendosi su di essi, sembra creata a posta per animarli del suo ritmo.

E questo fatto appare ancor più intenso di significato e più persuasivo nel caso di un musicista, perchè la profonda intimità del suo spirito, riverberando il suo ardore sulla storia, dà a questa un senso, vago e pur preciso, che nessun'altra arte riesce ad affermare.

La musica rivela, di ogni epoca, il vario palpito del cuore, il preciso e sicuro anelito del respiro; indica, come un polso sottile che nulla può celare al medico esperto, il temperamento, la robustezza, ma sopra tutto la febbre di vita di ogni epoca. Le altre arti possono ingannare, come inganna il colore roseo di un viso o la freschezza di una voce; ma la musica rivela la sanità del corpo e, meglio di ogni altra

espressione, anche la malattia. Il musicista è, per così dire, il più disinteressato e ingenuo ammonitore di ogni epoca d'arte. Ma il Puccini non ammonisce nulla: è troppo piccolo, troppo preso dalle minute necessità del suo piccolo io, così tardivo di sviluppo e così cagionevole di salute.

Per ciò è, come un nevrastenico, tutto intento ai sintomi ingannevoli che egli crede di avvertire in ogni parte del suo corpo; e non ci sa dire nulla del mondo in cui vive e, tutt'al più, lo vede sempre di un sol colore: il colore della sua melanconia impotente! La sua musica non riassorbì in sè, per ampliarla di significato, nulla di veramente vitale della vita e della storia che la condizionarono e la produssero!

Il Puccini è una figura che manca dunque di universalità, perchè difetta di musicalità, perchè non è musicista, non fa dell'arte. È sempre stato, intimamente, un artista mancato; e tanto più profondamente quanto più vivamente ha cercato e raggiunto il successo pratico. Ciò è tanto vero che certe cose delle sue opere fallite dal punto di vista commerciale, come l'Edgar, sono migliori di quelle posteriori, perchè più sincere nella loro morbosa impotenza. Non ci farà meraviglia quindi se, studiandolo come musicista, ritroveremo che le qualità del musicista si identificano con quelle già analizzate dell'uomo di teatro e dell'uomo pratico, perchè in lui non è la forza che supera le piccole concretezze della parola breve e della vita quotidiana. Il Puccini non è musi-

cista, in quanto che le qualità del musicista moderno si rivelano essenzialmente nello svolgimento tematico, che è uno degli aspetti del sinfonismo, o nell'indefinitezza impressionistica, che è presso a poco il suo opposto. Ora sinfonismo non vuol dire altro se non intimità di connessioni, perfetta rispondenza di movimenti, di atteggiamenti e di accenti, nelle varie parti di una composizione. Vuol dire, dunque, unità, sia per contrasto sia per consenso, di molteplici elementi espressivi. Sinfonica può essere per ciò anche una semplice melodia: e le divine melodie del Bellini sono tali. D'altra parte, impressionismo significa troppo « poesia dei suoni per sè stessi » perchè un lirico schiavo della parola e amante della danza possa sentirlo. Ora, per quanto riguarda il sinfonismo, il Puccini non svolge mai nè temi nè motivi melodici, ma li ripete semplicemente; non crea mai melodie, ma si limita a porre uno accanto all'altro alcuni momenti melodici, lasciando alle parole la cura di riunirli in un tutto che abbia l'apparenza dell'organico, del compiuto. Egli fa un lungo lavoro di mosaico, ma un po' a casaccio, lasciando allo spettatore la cura di immaginare un disegno qualunque in quell'accozzamento di pietruzze colorate.

E lo spettatore per ciò appunto ci si diverte che sente di concorrere col suo spirito alla creazione dell'artista: ma è un divertimento che non va al di là del passatempo, che resta fatto estetico rudimentale, come il piacere di immaginare delle forme umane o animali nelle nuvolette estive. Non diventa mai, si

capisce, la precisione e insieme la totalità di visione di un Leonardo, al quale le macchie d'umido dei muri ispiravano motivi pittorici, ornati o caricature.

Nè, propriamente, le troppo ben delineate melodie pucciniane hanno alcunchè della nuvola: la quale ci diletta precisamente con un illimitato che è perpetuo cangiamento plastico. E ogni cangiamento muove nel nostro spirito un piacere musicale puro che sta al di là di quell'altro piacere che ci viene dal sorprendere in un frammento amorfo la traccia di una immagine qualunque.

Per comprendere meglio, rifacciamoci all'atto della composizione musicale.

Il musicista che *trova* uno spunto melodico, un tema, un frammento di declamazione, sente subito che esso è poco più di un brandello di vita: è quasi il tentacolo reciso di una idra delicata e trasparente che egli sentiva muoverglisi vagamente dentro, confusa nella limpidezza dell'acqua, nel lago dello spirito. Esprimere vuol dire sempre recidere. Ma perchè l'elemento reciso viva, perchè il troncone si sviluppi, occorre che esso riacquisti un corpo, che ne spuntino nuovi tentacoli avidi di presa, in modo che il brano informe riacquisti la forma dell'organismo adulto e intero dal quale s'era staccato.

Quando il tema riesce a rivelare questa sua vita potenziale, svolgendosi, non è più tema: è un *motivo*, un qualche cosa che dà moto ad una complessità di vita che si manifesta a grado a grado. Soltanto allora è espressione d'arte *totale* e non resta un semplice

frammento espressivo, un *momento* isolato dello spirito.

Ma nel Puccini il tema resta tema, non muove nulla, non prende corpo, non vive.

Egli è un proletario della musica nel più stretto senso della parola perchè si limita a far figliuoli — in musica — e non li educa, preferendo lasciarli a battere il lastrico anzichè coltivarne lo spirito.

Da un secolo e mezzo l'aristocratico musicista italiano del settecento, abbrutitosi in proletario operistico, fa figliuoli che si chiamano spunti e melodie e li espone alla carità pubblica perchè li allevi. Naturalmente crescono male e vanno a finire in quella carcere che è il dimenticatoio.

O, se il paragone non piace alle signore pucciniane, sono come fiori recisi che trionfano all'occhiello degli eleganti e prima o poi vanno a finire tra la spazzatura. Solo i fiori che ricordano qualche cosa vanno a morire la bella morte, tra le pagine di un libro o negli scapolari!

Ora la mancanza di sinfonismo delle sue concezioni musicali, la sua scarsa coscienza della « poesia dei suoni » la sua mendicizia abituale che gli fa raccattare le briciole cadute di tavola agli Strauss e ai Debussy e la stessa studiata e cauta abilità con la quale egli instrumenta e orchestra le sue opere, ci riprovano come il Puccini non abbia conoscenza adeguata dei grandi mezzi dell'arte sua, ma se li congegni insieme, volta per volta, stentatamente e senza convinzione.

Per tutto ciò il Puccini non riesce mai ad isolarsi, ad astrarsi dalle mille concretezze della vita e della storia, a divenire un puro contemplatore, a rivelarsi veramente musicista. Nelle sue opere non c'è mai un momento nel quale egli spezzi i legami della poesia — o più tosto del drama — per direi che il suo spirito è colmo di quella vita che nè la parola nè l'immagine bastano ad esprimere.

Gli è mancato, per potere esser tale, una giovinezza e, reciprocamente, l'essergli mancata una giovinezza artistica significa che egli non era un vero musicista.

Solo nella giovinezza è possibile quello slancio improvviso dalla breve terra, precisa di colori e di forme, della coscienza artistica, agli spazi stellari, vaghi di vibrazioni e di moti, della coscienza musicale. Per ciò quasi tutti i grandi musicisti furono bambini-prodigio e compositori precocissimi.

Il Puccini invece è rimasto a mezz'aria: nè poeta nè musicista, nè drammaturgo nè sinfonista, nè lirico della vita, nè contemplatore dello spirito, nè poeta di forme, nè vate di moti.

Puccini e la riforma wagneriana.

Si è spesso affermato dagli ingenui che il Puccini ha « tenuto conto » della riforma wagneriana. Ma in che cosa? Non certo nel tipo dei personaggi! I personaggi wagneriani ci dicono tutto ciò che essi sono e vogliono essere; e ci appaiono al di sopra della vita, a

punto perchè la esprimono tutta e la illuminano. Le piccole anime pucciniane si affannano invece a raggiungere una espressione ideale che le animi di vita: quella vita che la poesia non è riuscita a concedere loro e che la musica non sa infondere perchè, invece di oltrepassare la poesia, essa si limita a rinforzarla per il momento, a servirle da eccitante e da temporaneo ricostituente fisiologico.

Cosicchè, di contro alla forza wagneriana dell'intuizione conscia e vittoriosa che segue diritto le sue ragioni ideali, qui è lo sforzo di raggiungere il possesso della intuizione svaporandola nella sentimentalità. L'arte del Wagner è colta, tratto tratto, dalla struggente nostalgia verso la musica come arte originaria (in quanto che riassorbe in sè la poesia e il drama) e lotta col motivo conduttore come si lotta con un'espressione ribelle. Nel Puccini invece questa nostalgia è a pena un avveduto *flirt* con la poesia e con una poesia da salotto o da arena. E la sua musica è sempre contenta di sè stessa, come un'elegante dei suoi *pams* o delle sue cravatte, o pure si sperde dietro un sogno di sfumature descrittive e di iridescenze e sviene per troppa dolcezza, come le fanciulle fogazzariane.

Così che il Puccini è una proiezione del Wagner, non solo antitetica e rimpicciolita, ma tale che, essendo troppo difforme dall'oggetto, si fa caricatura. Di contro alla figura di colui che si strugge di sollevarsi, con un sol colpo d'ala, dai giardini della poesia e dalle rupi della filosofia, la figura di uno che corre

invano in traccia di farfalle, calpestando fiori di stoffa e battendo del naso contro rupi di carta pesta, non può non essere una caricatura!

La caricatura del "leit-motiv",.

E, giacchè siamo in tema di pseudo-wagnerismo, possiamo vedere subito come sia inconsciamente caricaturistico l'uso che il Puccini fa del motivo conduttore, non solo per mancanza di vigore melodico e di fantasia ritmica, ma anche per insensibilità rispetto alla musicabilità e, anzi, alla musicalità delle parole.

Eccone un esempio nella « Manon » che ognuno può verificare a memoria, senza dover ricorrere allo spartito.

Manon si presenta, al primo atto, con una melodia sulle parole « Manon Lescaut mi chiamano ». È un tema discendente, un po' monotono ma non privo di una certa grazia languida. Esprime di Manon, tutt'al più, quella sentimentalità che in lei potrebbe ancor essere quasi un lontano sopravvivere di purità infantile; ma non può esprimere la sua furbesca civetteria, la sua incostanza, la sua mezza verginità, la sua capricciosità frenetica, più che di amore, di godimento e di lusso.

E invece questo tema, secondo il Puccini, dovrebbe rappresentare musicalmente la figura intera di Manon perchè ritorna nel corso dell'opera non so quante dozzine di volte, con quella petulanza che è propria delle fanciulle insulse e leziose.

Ma, anche concesso che quel tema sia significativo, mentre è monotono per sè stesso e nelle sue insulse riapparizioni a dirittura irritante, qual mai contenuto sentimentale e drammatico può avere da quelle parole « Manon Lescaut mi chiamano », che ritornano insistenti alla memoria dello spettatore ?

Un contenuto artistico forse ? Ma tutt'al più un contenuto da anagrafe ! Ora, le registrazioni di nascita — nell'arte, come nella vita sociale — basta farle una sola volta ! E di Manon Lescaut ci importa assai poco che si chiami Manon non che Lescaut: ci importerebbe di più sapere di che vita frema l'intimo animo suo.

Pensate un momento che quel tema si fosse associato ad altre parole, puta caso: « La vita è tanto triste » o pure: « Non so che sia l'amore » o qualunque altro luogo comune sentimentale. La sua forza di rievocazione sarebbe stata ben diversa ! Invece no ! per quattrocento pagine siamo costretti a sentire e a risentire che « Manon Lescaut la chiamano ». Vi pare arte, codesta ?

Senza l'afflizione delle parole, ma con uguale indifferente petulanza, sono ripresentati altri temi della « Manon ». Così quelli della folla di studenti al primo atto, tema che saltella da principio alla fine senza riposo e con piccoli mutamenti che, invece di variarlo, lo rendono più fastidioso. Così pure il tema iniziale dell'atto secondo, nella scena della *toilette* di Manon; tema che, come vedremo, ha anche il torto di essere assolutamente disadatto alla situazione sce-

nica. Ma qui mi pare di sentirmi a dire: Ma che volevate che facesse di questi temi ? Un soggetto di contrappunto ? E vi par cosa da opera il contrappunto ? E perchè no ? rispondo io. Il bel contrappunto alla Franck, il contrappunto che è risonanza di vita musicale, il contrappunto che si snoda, si scioglie e si riassorbe in pura melodia, quando s'ha da adoperare se non allor che la scena si fa più intensamente corale, per la presenza della folla o per la molteplicità dei sentimenti che la animano ? E se in questi momenti il musicista si dà invece tutte le pene di questo mondo per *muovere* goffamente in contrappunto un temino da nulla, che cosa si deve dedurne se non che questo musicista è un povero manovale dei suoni che ammucchia faticosamente le pietre, là dove il costruttore alla Franck saprebbe invece disporle in un leggero ordine ritmico ? Ma quando il Puccini ci ha ripetuto un tema sino alla sazietà, ha almeno un merito: quello di comprendere la sazietà degli ascoltatori più intelligenti e di riflettere che anche il resto del pubblico deve aver capito e può godersi la felicità di *portare a casa* il motivo. E allora egli cambia tono, se non metro.

In tal caso, naturalmente, passa da una monotonia ad un'altra, ma è di già qualche cosa. La varietà degli stimoli, insegnano gli psicologi, è già da per sè stessa un riposo.

Ma quando il motivo conduttore, invece di servire principalmente ad una sola scena, vuole divenire un elemento fondamentale ed animatore del tessuto

musicale del drama, allora l'uso inconsapevolmente caricaturistico ritorna.

Esempi? A dozzine, se occorresse: ma ci basti uno solo, uno di quelli che sono più facilmente verificabili dal lettore.

La « Butterfly » comincia con una fughetta su un temino saltellante e dondolante tra becmesseriano e settecentesco: una di quelle figure ritmiche che erano usate un secolo e mezzo fa, come ripieni o passaggi transitori delle sinfonie d'opera buffa. Un tema senza caratteristica sua propria che non si sa che cosa ci stia a fare, come non si sa a che cosa serva quella fuga. Che sia uno dei lavori di scuola del Puccini, riveduto e corretto e messo lì a far bella mostra di sè? Potrebbe anche darsi, ma in ogni caso quella fuga, in quel punto, non sa di nulla e non esprime nulla. Il tema anzidetto ha un debole per gli strumentini e per gli strumenti a fiato. Poichè è di moda che l'istrumentazione abbia da essere *brillante*, il tema si prova a miagolare nell'oboe, a chiocciare nel clarinetto, a far *glu glu* nel fagotto, a fischiettare nel flauto piccolo: insomma si dà tutte le pene di questo mondo per diventare vario e divertente. Ed invece rimane sempre lo stesso e se ne viene innanzi a saltacchioni, come il frate boccaccesco sul somaro, con l'aspetto più goffo, più tedescamente *plump* e duro di questo mondo.

Fa il paio con la goffaggine del *pli pli pli!.. plu plu plu!...* dei così detti pettirossi, trasfigurati in pizzicati degli archi!

Orbene, quel tema goffo e inespressivo ritorna fastidiosamente più e più volte, e quando meno ce lo aspettiamo. Ma dove l'insulsaggine della ripetizione raggiunge l'inverosimile, si è nella scena tra Suzuki e quella ineffabile e ineffata moglie di Pinkerton che non dice mezza parola. Che cosa ci sta a fare quel tema?

Nulla ci starebbe a fare se non servisse, con la sua vuota cocciutaggine, a raffreddare quel po' di commozione che potrebbe essersi impadronita di qualche ingenuo spettatore.

Meccanismi pucciniani.

Che il Puccini si sforzi verso la poesia e verso la così detta « descrizione musicale » senza raggiungerla, può essere dimostrato da più di un esempio.

Le quinte scoperte.

Prendiamone uno apparentemente assai lontano: quello delle quinte scoperte.

Le quinte scoperte sono proibite in armonia, almeno a scuola; le quinte così dette interne ossia, per così dire, ricoperte dal velo armonico degli altri suoni, sono permesse, ma non sempre. Regole, intendiamoci, non necessità spirituali; tradizioni e non viva realtà.

Di questo canone pedagogico, riservato in Conservatorio all'ora della correzione dei compiti di armonia, i critici erano soliti servirsi per fare sfoggio

di sapienza e di autorità, quando la critica era, anche in Italia, poco più di una superficiale revisione tecnica del lavoro musicale

Il pubblico, in quelle due parole: *quinte scoperte* (o *proibite*) intravedeva un intero trattato di *pandette* musicali ed ammirava nello stesso tempo l'*audace* compositore e il *dotto* critico. Il Puccini non poteva trascurare di sfruttare con accortezza questa tradizione atteggiandosi, assai a buon mercato, a ribelle nel campo dell'armonia. Non contento di aver adoperate le quinte scoperte, non ricordo se nella « Villi » o nell'« Edgar », le adoperò nella « Bohème », per esprimere il tumulto gioioso della folla nella notte di Natale, e poi per descrivere un'alba sul Tevere, nella « Tosca ».

A noi poco importa che esteticamente si parli a torto di descrizione, in questi casi. Ma il fatto si è che le quinte fanno un effetto di incompiutezza, di malessere, di secchezza e di indecisione tonale: un effetto, insomma, che è cento effetti insieme e che, come è delle cose musicali, mal si lascia descrivere dalla parola.

Chi non lo conosce, apra il suo pianoforte e cominci a pestare su e giù delle quinte: si sentirà come portato in qua e in là, senza che gli riesca di fissarsi quella mèta armonica che è la nota di riposo e che si chiama la tonica. È un effetto meccanico ma che, a punto perchè ci stimola in vari sensi e a più riprese, può provocare facilmente le più svariate suggestioni.

Ora, se, parallelamente a questo effetto di indeterminazione musicale, considerate la precisione evo-

catrice dello scenario e delle parole, voi comprenderete perchè il Puccini adoperi le famose quinte per descrivere (per modo di dire) tante cose svariate.

Egli sente presso a poco la poesia dell'alba, della neve, della gioia corale, che è propria della folla. Ma dentro il suo spirito questa poesia non si traduce in musica, in una musica che stia da sè, che viva, che si accresca di vita, sino ad esprimere un lieve fantasma di poesia; sia pure illusorio come quelle diafane figure che gli stregoni medievali facevano credere formate dal vapor d'acqua, trinciandovi dentro con la bacchetta magica! No, egli non si affanna per questo! La poesia delle cose non si trasforma in lui nè in temi, nè in accordi impressionistici, nè in melodia pura ma resta allo stato fisico di un impulso errabondo di un *moto a...* che, invece di diffondersi per lo spirito, si concreta in un fatto tecnico inespressivo. Dentro il suo spirito c'è soltanto un senso di adesione alla poesia della natura che presto si spegne: perchè non vi trova alimento nè di sensibilità nativa nè di cultura acquisita. Ma nulla si spegne nell'animo nostro che non lasci un moto di insoddisfazione, di malessere, di nostalgia, e questo moto gli si traduce, in quei momenti, nell'uso rudimentale delle quinte. Le quali non ci dicono se non l'impotenza di creare fantasmi concreti; non esprimono se non la volontà e anzi lo sforzo di esprimere e per ciò non sono arte, ma ancora meccanismo. L'unica volta che gli riesca di trarne un motivo significativo, e che dimostri l'effettivo compiersi di questa sua aspirazione ad una immagine di poesia, per mezzo della

musica, è nella scena iniziale del secondo atto della « Bohème ».

Ma qui la vita del motivo si spegne nella nuda e cruda ripetizione, mentre si tratta proprio di uno dei motivi più sinfonici, più ricchi di possibilità musicali pure, che egli abbia trovato.

Il tema ha, sì, rivestito, per così dire, una immagine di poesia e ne ha preso forma come da uno stampo, ma non ha saputo fare la via inversa: assurgere da questa individualità che lo limita, ma gli dà vita, a quella universalità che lo amplia e gli dà un'anima, mercè dello svolgimento. È rimasto infante, non si è fatto virile; mentre dovrebbe fare come il bimbo che nasce soprattutto in quanto corpo, ma deve crescere sopra tutto in quanto spirito.

Dunque il Puccini conosce, tutt'al più, quel primo momento della musica che tende a farla poesia e che può dirsi la nostalgia dell'astratto a farsi concreto. Ma non ha tanto vigore di musicalità da fare, di questo primo impulso donde germina il tema, quel momento eterno che è l'attuazione del tema, la sua compiuta effettuazione in uno svolgimento. Della forza astratta della musica, egli sente soltanto questo: che una sua forma — adoperiamo questo termine tanto per intenderci — come in questo caso la successione di quinte, si presta a rivestire più di una forma di poesia e che per ciò egli può adoperarla in luoghi disparati. Analogamente i giovani debussysti dei conservatori italiani sfoggiano generosamente le loro serie di quinte eccedenti e di none maggiori.

Gli accordi perfetti.

Un'altra significativa predilezione del Puccini sono gli accordi perfetti. Nella sua musica ce n'è un diluvio. Perché? Perché l'accordo perfetto è, come chi dicesse, il protoplasma della musica: si coagula e si differenzia in una quantità di organismi: dal tema all'arpeggio, dalla fanfara al basso albertino, dalla *tenuta* multipla di ripieno al tremolo multiplo. La logica dei tre suoni che lo compongono non ha bisogno di essere creata volta per volta dal musicista, come accade per le dissonanze che hanno invece bisogno di concatenarsi energicamente. Quella logica esiste di già, come fenomeno naturale che tiene in sesto e in equilibrio non solo la contemporaneità dei tre suoni, ma anche qualunque combinazione o successione possa scaturirne. Per ciò, l'accordo perfetto si può legare insieme in successioni verso l'alto o verso il basso e in successioni fitte come gradini o late come gironi, con la certezza assoluta che esse si reggeranno da sè, senza puntelli.

L'accordo perfetto disteso melodicamente può indicare, insomma, una quantità di svariati movimenti, salienti discendenti, ravvolgentisi, aperti verso l'alto o verso il basso e così via. Ma sono movimenti senza aspirazioni: l'accordo perfetto è, come dice il nome, un accordo concluso, un accordo che, come il simbolico serpente egiziano, si chiude a cerchio mordendosi la coda. E il Puccini lo adopera

come i costruttori di macchine leggere il caucciù: per la sua elasticità che rende docili i legamenti e i giunti e attuta le scosse e gli urti. O, se vi piace meglio, il Puccini l'ama perchè è un velo uguale di musica che si adatta a ricoprire qualunque cosa: vorrei anzi dire che è il primo velo, che è la camicia di qualsivoglia immagine mollemente femminile. È vero che sulla camicia questa potrebbe, anzi dovrebbe, indossare un qualunque vestito musicale, melodico o sinfonico; ma il Puccini si accontenta della camicia. Anche qui egli cura l'economia!

Quelle successioni che il Puccini adopera, anche se oltre agli intervalli di terza e quinta vi compaiano raramente quelli di quarta e sesta — che armonicamente si chiamano i « rivolti » — non sono davvero quelle del Palestrina, dove quel semplice accordo si ripiega e si schiude inesausto sulla poesia: quasi lento palpito, ad ali protese, dell'anima farfalla che, tra il cielo e la terra, sugge ancora il nettare della vita.

Nel Palestrina quell'accordo è un mondo stellare; nel Puccini è una sfera nuda di luce. E però ci si può disegnare sopra quella qualunque costellazione che si vuole.

Così quell'accordo gli serve a tutto perchè aderisce a qualunque immagine poetica che sia nella sfera della calma, della beatitudine molle o anche solo della rassegnata doleezza, di ciò che gli Elleni avrebbero detto, con un solo epiteto, esicastico, quasi calmante.

Nel Puccini il calmante diventa acqua di camomilla; ecco la differenza!

Credo inutile darne esempi, tanto il sistema è evidente ai non profani di musica. E ai profani è inutile far passare sott'occhio una filza di scene o di momenti melodici in solenne ordinanza.

Settime e tremoli.

Più tosto è utile non tacere di altri due elementi dell'arte pucciniana, elementi che, non diversamente dai precedenti, sono di indifferente mobilità come l'acqua, pronta a precipitarsi per la prima via aperta comunque alla sua forza di gravità. Essi sono la settima diminuita e il tremolo. La prima ha tutta una storia che io non starò certo a riferire, ma fu detta espressivamente, dal Rossini e dal Verdi, la risorsa dei principianti: e mi pare che non sia dir poco!

Il secondo è la risorsa di tutta la giovane scuola italiana. Quando in iscena c'è molta commozione — come a dire una burrasca di sentimenti che si accumulano all'orizzonte, un brontolare di catastrofe che si avvanza come un tuono o pure, semplicemente, una effusione lirica che si prepara come un zeffiretto che prima faccia stormire le foglie lontano e poi vi spruzzi addosso una insolente pioggerella primaverile — allora il musicista giovane-scuola dà di piglio al tremolo. Prima della battaglia o prima di certe voluttuose danze spagnuole rulla il tamburo, non è vero? E così rulla il tamburo-musicista prima di qualche

avvenimento scenico o nel colmo dell'avvenimento stesso!

Su quel rullo un declamato, con qualche nota ribattuta, e un acuto o, se è possibile, un urlo; e l'effetto è raggiunto!

Se vi capiterà mai di aprire o di riaprire uno spartito, senza leggerne il titolo, e vi accadrà di scorgere dei tre rigli musicali il superiore zeppo di parole, quello di mezzo vuoto e l'inferiore con un tremolo patefacto, dite pure: giovane scuola italiana, e non vi ingannerete.

Ma questo che vuol dire?

Vuol dire parecchie cose: prima di tutto vuol dire che l'eccesso della passione è al di fuori della sfera della musica: passione è vita vissuta, anzi troppo vissuta è figurazione, è adesione, voglio dire, a tutto un mondo di immagini. Gelosia, ad esempio, ha senso senza la persona di cui si è gelosi, senza quella che ci fa gelosi, senza la coscienza del nostro amore della gioia e dei dolori che ci dà, senza, dico, un turbinio di immagini?

Ora da quel turbinio di immagini la musica resta estranea o, per meglio dire, la musica può esprimerne soltanto tutta la confusione che si fa dentro lo spirito. E può esprimere anche un distacco, anzi un dissidio, di cui un resto di coscienza ci avverte e che accade tra quell'eccesso di vita, che sembra precipitarsi fuori dello spirito, e la pura armonia dello spirito più intimo che non può più animarlo di sé. Nella passione è il traviare e l'esteriorizzarsi del senti-

mento della vita, nella coscienza eccessiva dell'individualità e dei suoi diritti; mentre nella normale armonia degli affetti è il suo uniformarsi alle leggi della vita e però il suo pacificarsi nella coscienza di una vita totale, oltre l'individuo.

La musica, in quel caso, dovrebbe dunque farsi complessa e torbida e confusa: dovrebbe perdere anche essa la sua luce, esprimendo tuttavia che sente questa luce mancarle e se ne strugge ansiosamente.

Ma nel Puccini tutta questa agitazione, invece di farsi complessa, si assottiglia sino ad un semplice indizio di agitazione e non riesce a concretarsi in una espressione. Il musicista vi avverte a mala pena come farebbe un bollettino medico: l'illustre personaggio è agitato; ma non vi dice il come della sua agitazione. E per ciò, in questi momenti di agitazione, un altro mezzuccio soccorre il musicista: la gamma cromatica: simbolo scientifico e meccanico, ma non artistico, della contemporanea presenza di tutti i suoni nello spirito, e simbolo, perciò, della confusione che da questa disarmonica contemporaneità deriva. Ma in che modo adoperato, mio Dio!

Già era servito a figurare il vento, l'uragano, il fulmine, il disparire e il danzare dei folletti e delle streghe, poi servì a figurare il fuoco: il Wagner della « Walkiria » e il Berlioz dei « Troiani » insegnino. Il Puccini lo sa, ed ecco te lo ficca nella « Bohème ». Brucia nel caminetto il drama di Rodolfo? scala cromatica. Si spegne? altra scala cromatica, naturalmente in senso opposto! Ma così quel fuoco è un

fuoco qualunque, non *quel* fuoco, e le scale cromatiche sono un cartellino ad uso degli spettatori, non una espressione musicale.

Ma la scala cromatica pura e nuda, senza ravvolgimenti, senza armonie espressive, senza « notine di gusto » che vi figurino come scarti leggiadri della fantasia, è tanto comoda ! E comodità in arte vuol dire economia ossia fatto pratico, vale a dire assenza di commozione artistica ma preoccupazione dell'effetto. E del resto, il Puccini al fuoco non ci tiene: dopo la « Walkiria » è un contatto un po' pericoloso ! E forse per questo, quando brucia la casa di Edgar, la musica non ci bada ! Ha ben altro per il capo e si affretta a concertare il finale !

Il « misterioso » nel Puccini.

Ora ritorniamo al Puccini melodista, perchè qualche lettore potrebbe obbiettarci che nella melodia stia l'arte vera del maestro lucchese, che l'italiano nasce melodista, che la melodia è stata sempre signora delle scene e altrettali belle cose. Ma noi vedremo che, se nella melodia pucciniana sono talora momenti e atteggiamenti felici, sono anche riflessi, nel modo più crudo, i difetti di già veduti.

Intanto premetto che, a voler sottigliezzare, si potrebbero distinguere, dell'arte pucciniana, vari periodi stilistici (è un eufemismo, ma passi !): uno sino all'« Edgar », l'altro sino alla « Tosca », il terzo dalla

« Butterfly » in poi, ma non certo perfettamente distinti.

Ma a noi questa sottigliezza pare inutile, nel caso di un autore che si è tanto ripetuto e che ha sempre guardato verso il suo proprio passato.

Ed ora apriamo lo spartito della « Manon », l'opera che è, fra le praticamente *riuscite*, la meglio rifinita, la più accurata in ogni particolare: quella nella quale il Puccini ha voluto essere più vario e più complesso; nella quale è passato dalla commedia musicale al drama, dalla melodia semplice alla complessità corale (come nella scena dell'appello delle deportate), dalla delicatezza della sviolinata alla ridondanza del finalone con rinforzo di ottoni.

Ebbene, ricantate il tema col quale principia l'atto terzo: un tema lento, stentato, mesto, con un intimo languore di barcarola stanca, chiaro e regolare nel suo periodare: è una via di mezzo tra la *chanson triste* e la barcarola.

Siamo all'Havre, infatti, in un porto di mare dal quale dovrà partire Manon, deportata insieme ad altre disgraziate.

E bene, sapete come indica il Puccini l'espressività di questa barcarola ? *Misterioso* !... Sembra una favola, ma è la verità !

Oh che c'entra il mistero e il misterioso ? Dov'è in quel tema quella inquietudine dell'ignoto o, se meglio vi piace, quell'anelare a farsi chiaro e preciso che può rivelare l'iniziale *misteriosità* di un tema musicale ? Ma se questo è chiaro, precisissimo sin dal



principio e ritmato sino all'eccesso di simmetria e ripetuto sino alla sazietà?

E notate: è uno dei temi più riusciti della « Manon » è pieno di poesia; poesia breve, è vero, ma trepida e umile: piccola poesia di un dolore che vorrebbe esser grande, ma sempre poesia. Ed è uno dei pochi temi che si presterebbero a svolgimenti sinfonici, dei quali un semplice operista invece non avverte, non può avvertire nè meno la possibilità.

Ma la spiegazione di quel « misterioso », che è falso, falsissimo, e che non ha nulla a che fare nè col tema nè con altro? È semplicissima: la psicologia che va oltre la sfera delle *passioni* consuete e volgari è ignota al Puccini. Il Puccini non può comprenderla perchè, come dicemmo, essa è la psicologia della musica pura; pura, prima di tutto e sopra tutto, di passioni o, più tosto, piena di una sola passione: quella dell'arte. Prima del misterioso bisogna raggiungere un altro grado spirituale: l'intimità. Ma il Puccini non lo raggiunge mai, a meno che la parola altrui non l'aiuti: la parola del librettista. E nè meno in tal caso gli riesce!

Difetto di intimità musicale.

Guardate: nello stesso atto, a pag. 202, il librettista gli suggerisce: « Paffanno la parola mi spezza », ed egli, la parola, ve la ricongiunge in tempo di walzer.

Ci sono, o meglio ci potrebbero essere, dei *ritenuto*, lo so, ma anche questi sono sempre una superfetazione o una coercizione innaturale, nel Puccini: servono a mascherare i ballabili. E l'esempio di pag. 202 è significativo, anche perchè ci rammenta molti altri punti nei quali il nostro sentimentale compositore non si cura affatto del sentimento; e per esso delle parole che presso a poco lo rappresentano. Ma egli riesce ad illuderci, circa alla sua capacità di colorire musicalmente le parole, soltanto là dove i versi gli forniscono, invece di colori vivi, appena mezze tinte, come in « Che gelida manina ». Le mezze tinte sentimentali che sfumano intorno al bigio — dall'azzurrognolo al violaceo — sono l'unica tonalità pittorica che il Puccini riesca a gustare e che la sua melodia possa talvolta esprimere. Ma qui, appunto, non la musica ha riflesso il suo colore sulla parola, ma parola e musica si sono fuse facilmente come due pennellate d'acquarello assai diluite. Ma guai se la parola si fosse attentata a mutare, ad un tratto, di colore!

Provate a ricantare « Recondite armonie di bellezze diverse » e poi attaccate il seguito: « È bruna Floria ». Vi sentirete urtato in pieno petto dal lungo accento sull'*u* di bruna e dal repentino infoscarsi della melodia, che rompe, ansimando, il respiro della frase precedente. E questa nuova frase non ha nulla a che fare nè con la melodia di prima nè con le nuove parole. È un'appiccicatura; peggio ancora: è una contorsione, tra dolorosa e comica, della melodia. Questa, che sonnecchiava ancora col capo ciondoloni, scossa

dalla parola, si stira ad un tratto i muscoli e sbadiglia sonoramente. E poi par che vi dica: « Finalmente sono desta ! » in quell'altro stiracchiarsi finale che è la cadenza su « la bella amante mia ». Non è già, come nei grandi operisti, che una stessa melodia vi cambi carattere tre volte in tre momenti diversi, restando una di aspirazioni, nella varietà sentimentale delle parole; ma tre pezzi di melodia sono posti l'uno accanto all'altro, senza che abbiano tra di loro la più lontana simpatia ideale. Sono come tre dadi, gettati con cautela da un giocatore ansioso: insieme fanno un certo numero... che non è quello desiderato. E la cautela messa nel giocarli riesce ridicola; perchè il numero non è prevedibile e nè meno il numero dell'uno dato dipende da quello dell'altro: dipende dal caso.

E il caso, in arte, è una troppo « recondita armonia » perchè possa produrre cose belle.

Ora, se la melodia del Puccini raramente sa mutare agevolmente respiro, per seguire il respiro delle immagini, e raramente partecipa del vario *pathos* della parola, e sa impallidire quando questa si sbianca per amore o per dolore, ed esaltarsi quando questa si fa rossa per pudore o per affanno, altrettanto raramente il tessuto orchestrale si adatta a seguire una scena con la necessaria varietà.

O meglio, perchè si abbia l'impressione che questo adattamento ci sia, il Puccini si vale di un'altra superfetazione: lo strumentale. Ogni tema è ripetuto ora dall'uno ora dall'altro strumento, o gruppo di strumenti; e questo è tutto quanto che egli fa, di solito,

per variare un tema, in modo che possa convenire ai vari momenti della scena. Ma quando ne può fare a meno, ne fa a meno volentieri per ricorrere alla sviolinata o alla violoncellata, possibilmente in sordina; perchè anche sordina vuol dire mezza tinta. Per ciò le sue scene musicali sono assai spesso stampe sbiadite ad una sola tinta, non mai quadri.

E anche qui noi ne deduciamo che la virtù principale del maestro lucchese è una virtù economica, che gli fa preferire sempre l'articolo a molteplici usi, sul gusto dei temperini a forbice col cavaturacciolo o dei bastone-ombrello. Per ciò ama la melodia-danza, che si adatta a tutte le parole, la sviolinata, che si adatta a tutte le melodie, la protagonista-grisette, che si adatta a tutti gli amori ed anche all'amore eterno. Ed ama sopra tutto quel facile mistero alla Fogazzaro, che serve di ideal nutrimento a tutte le espressioni mancate !

O pure le sue scene musicali sono parole parole e parole, unite insieme dal ballo. Seguite tutta la scena tra Mimì e Rodolfo: « Sventata la chiave della stanza », ecc., sino a « Che gelida manina ». E osservate che governo il Puccini abbia fatto delle parole, ordinandole a ballo !

Nella scena della *toilette* (2° atto della « Manon ») il tema iniziale stona con la scena.

È un tema sinuoso e pieno di echi, che vi dà una impressione curiosissima di aria aperta e di vibrazioni che si sperdono; e invece siete in un salottino, in mezzo a gente di servizio affaccendata.

Se appena vi abbandonate su quel tema e lo rallentate, ci sentite un'eco di certi temi dell'«Aida», specie della scena del Nilo: il che vi immerge fatalmente in un mare di riflessioni critiche. Dal quale siete a pena usciti, che vi imbattete in certi: « Dammi la cipria » (o il belletto) cantati su note che andrebbero bene anche per « Vorrei morire » oppure « O muoio o svengo ». Il che è eccessivo, è rozzamente sentito e ci appare come una volgare soperchieria musicale, anche se si pensi che una civetta come Manon debba sentire un po' la nostalgia di quel De Grieux che, tuttavia, ha volontariamente abbandonato.

E quando Manon si muore, dopo una scena in cui sono veramente alcune piccole cose piene di sentimento e commoventi, che cosa ritorna alla memoria della amante, della pentita, della redenta? Un tempo di minuetto! E badate bene che è scritto sulla partitura: io riferisco, non interpreto.

O non si poteva, non si doveva ricordare della luminosa (testuale!) giovinezza di Manon altri temi musicali, invece di ricorrere ad un fastidioso minuetto?

Ah! la so la giustificazione: la bellezza del contrasto, ecc. ecc. Ma qui il contrasto è brutto e volgare perchè c'è la volontà furbesca dell'effetto: dell'effetto senza cause, come avrebbe detto R. Wagner, non dell'effetto che è tutt'uno con la commozione vera dell'artista e che, per ciò, ha la sua causa altrove che nella furberia: nella spontaneità, per lo meno.

Puccini e il mezzo-carattere.

Ma insomma, ci si dirà, dov'è il merito di questo Puccini? La sua fama mondiale, ecc. ecc., non vi dice che qualche cosa ci deve essere?

Ecco, lasciamo intanto la fama mondiale: abbiamo già accennato, più volte, che la internazionalità del Puccini è null'altro che « commerciabilità ».

Ma è certo che, anche come operista, il Puccini ha qualche merito: intanto la chiarezza, l'equilibrio dell'insieme, l'armonia dei particolari, la finezza di intuito che gli fa evitare le lungaggini. Ma tutto ciò non è ancora arte ma è sempre senso pratico e furberia tecnica; nè può dirci che ci troviamo di fronte ad un vero musicista.

Ma, a questo punto, qualcuno, seccato da questo insistere sulla musica e sul musicista puri, ci griderà sul viso adirato: Ma chi vi dice che la sinfonia sia forma d'arte più pura e più originaria e però più complessa, più totale e più espressiva dell'opera? Ma vi pare davvero che a svolgere caratteri ci voglia meno originalità, meno vigore, meno complessità d'arte che a svolgere un tempo di sinfonia, da qualche tema?

Il nostro adirato interlocutore, che potrebbe anche essere il tanto atteso futuro genio dell'opera italiana, voglia calmarsi. La sua osservazione sarebbe giusta, ma gli è, precisamente, che a questa unica e sola condizione di universalità dell'operista, condizione che comprende tutte le altre — l'autore della

« Bohème » si rivela inferiore; e con lui tutti gli operisti moderni nostrani e stranieri, meno il Debussy e, in parte, lo Strauss. Il Puccini ha bisogno, come già si accennò, del mezzo-carattere, ossia del personaggio-manichino.

Il mezzo-carattere è un carattere drammatico tale che, volta per volta, possa prendere l'impronta della musica che gli si sovrappone o, viceversa, conferisca un tono sentimentale qualsiasi a questa musica, senza essere mai costretto, dall'intensità prepotente dei suoi atteggiamenti, a seguire sè stesso nè come pura persona musicale nè come puro elemento drammatico. Per ciò questi personaggi hanno, tutt'al più, ciò che si dice « dei buoni momenti » quando musica e poesia non si disturbano l'un l'altra. E sono questi buoni momenti quelli che ci danno quella sincerità lirica sporadica della quale parlammo nel primo capitolo.

Ma questi personaggi restano manichini, quando il drama è lasciato allo scoperto dall'insufficienza della musica; e scomparirebbero come vani ed inutili fantasmi, se la musica riuscisse a soverchiare il drama: cosa che non si dà mai, nell'opera del maestro lucchese, per le ragioni che abbiamo vedute.

Cosicchè tutto il meglio del Puccini sta solamente in questi momenti musicali — che per comodità chiamammo di mezzo-carattere. Ma sono momenti lirici isolati, che non hanno fra loro vera unità fantastica.

Vi ha tuttavia un'opera nella quale questi momenti spesseggiano tanto che, a tutta prima, ci si illude che in essa sia almeno qualche carattere ben delineato.

Quest'opera, il lettore l'avrà indovinato, è la « Bohème ». Il lungo duetto del primo atto, qualche punto del secondo — come la presentazione di Mimì — tutto il terzo atto e la seconda metà del quarto, ossia i punti più vivi e meno artificiosi, sono momenti di mezzo carattere; e sono i soli nei quali intervengano sempre i personaggi di Mimì e di Rodolfo. Per ciò questi sono i caratteri che sembrano avere più coerenza sentimentale, anche sotto l'aspetto della musica.

Ci fermeremo sul terzo atto, che è indubbiamente, insieme al terzo della « Manon, » l'atto meno operettistico di tutta la produzione operistica pucciniana.

Poi esamineremo qualche altro « momento » pucciniano e infine concluderemo il lungo capitolo.

Il terzo atto della Bohème.

Quell'atto è il meno volgare, non perchè i difetti del Puccini ne siano assenti, ma a punto perchè ivi i difetti armonizzano il più possibile con le virtù, cooperano all'espressione totale, si fanno anch'essi elementi vivi di arte. Ciò capita assai più spesso ai grandi artisti; e ai piccoli, come il Puccini, solo in momenti di raro e pieno fervore. Ma, mentre nei grandi i difetti stanno ai pregi come le ombre ai chiari di un quadro, nei piccoli artisti le ombre squilibrano sempre il quadro perchè le luci non sono mai a bastanza vivide per compensarle. Certo in questo atto il Puccini ha cercato di trarre partito delle sue stesse deficienze.

Così in lui sono rari i momenti di slancio? Ebbene, essi capitano poche volte nel corso del terzo atto, anzi può dirsi in due soli momenti: « O buon Marcello aiuto » di Mimì e « Una terribil tosse » di Rodolfo. Il primo capita di sorpresa, il secondo è astutamente preparato dalla situazione scenica e dai precedenti andamenti musicali.

Al raro fervore non si aggiunge forse il difetto che le sue melodie sono sempre in tempo di ballo ossia melodie che addimostrano troppo crudamente un loro « limite » figurativo, che spesso non ha nulla a che vedere col momento drammatico?

Ma proprio in questo terzo atto la danza gli si fa a bastanza espressiva, perchè noi si possa non avvertirla più, o quasi. Non solo, ma se essa gli presta ancora i suoi ritmi, noi li sentiamo a pena come un lieve battito di vene su di una gola che si sollevi nel canto o come un sommosso palpito del cuore sotto un seno che ansimi lievemente; e ci illudiamo che abbiano una vita più profonda di quella apparente, che sa ancora troppo di artificio.

È una illusione che ci viene ritolta, perchè il musicista smarrisce di lì a poco questa sottile ambiguità di vita. Ma l'illusione dura a bastanza perchè lo spettatore, persuaso dal drama, possa credere la sua commozione più profonda di quello che essa non sia in realtà.

Rodolfo è geloso e pur quasi non osa, sapendo che Mimì morirà tra poco e che non egli ma il viscontino potrebbe forse salvarla, con le cure e con gli agi.

Ma egli vuol convincere sè stesso di soffrire soltanto per gelosia.

Ora la musica, con le sue ritenutezze e con le sue cadenze su tempi deboli, cerca di esprimere questa pietosa incertezza di sentimenti accorati, che si sfanno nel pianto, anche prima che Marcello ci avverta col suo: « Lo vo' dir non mi sembri sincer »; che ha il torto di essere musicato senza verità e senz'arte.

E non è possibile negare l'impeto meccanico che innalza le parole « Amo Mimì sopra ogni cosa al mondo » e l'astuzia donnesca della melodia che si restringe ad un tratto, come un bimbo che si rannicchi in grembo alla mamma, in quell'infantile « ho paura, ho paura », che l'orchestra interrompe con un brivido lungo. Ma, al solito, se provate a ricantare qualcuno di questi spunti melodici cogliendone le parole, esso vi si affloscia e vi si svuota come un palloncino da bimbi che sia restato troppo a lungo in aria, trattenuto dalla sua cordicella e che se ne ricada lentamente, perchè il poco gas che lo riempiva comincia a svaporarsi.

La morte di Mimì.

Forse in un solo episodio il Puccini è stato sul punto di essere vero poeta: quando Mimì muore. I versi che la piccola fioraia moribonda sospira da « Sono andati? fingevo di dormire » sino a « Sei il mio amor e tutta la mia vita » non avevano, per sè stessi, un carattere musicale talmente evidente che al

musicista restasse poco più di un facile lavoro di trascrizione.

Tuttavia il Puccini ha saputo cogliere da quelle parole un senso musicale che è il più vero e il più umano e sarebbe riuscito ad esprimerlo pienamente, se lo spunto melodico della prima frase non gli si fosse adagiato nello stampo solito della canzonetta, ripetendosi monotonamente.

Nella sua fantasia quei versi hanno preso un andamento lento e un po' stanco che sfocia nella parola « mare » (« Ho tante cose che ti voglio dire; ma una sola ma grande come il mare »). E giustamente si spezza, come deve, soltanto là dove la passione contenuta ha un batticuore improvviso (« Se' il mio amor e tutta la mia vita »).

E le parole che egli ha accentate: « dormire, restare, dire, mare », hanno un che di ampio, di duraturo, di indefinito che bene risponde all'andamento grave e diffuso di quella canzonetta funebre. Ma il guaio si è che il Puccini non ha saputo andare più in là: colta l'unità fantastica di quei versi, non è riuscito a dar loro la piena espressività musicale.

La musica, come al solito, gli si è fatta troppo strofica, troppo simmetrica e, per voler raccogliere tutto in un lento palpito, ha finito per soffocare tutti quei battiti più minuti e più improvvisi dai quali specialmente si riconosce l'espressione melodica che vive di vita propria.

E quando gli strumenti commentano la morte di Mimì ricantando « Ho tante cose che ti voglio dire »,

a noi pare di sentire in queste parole, rievocate dalla melodia pura e semplice, tutta la nostalgica impotenza del musicista.

La melodia pendolare.

Ma a questo punto, ritornando sui momenti del terzo atto che abbiamo rapidamente interpretati, possiamo fare un'osservazione che ci illumina un po' più a dentro il Puccini musicista.

Ricantando i punti più esagitati delle melodiette pucciniane, si finisce per avvertire non so quale aire che ci spinge, che ci trascina e che talora rallenta e si alterna, ma non si arresta mai: un qualche cosa, mi si passi il paragone, come lo slancio del pattinatore, diritto e rapido, ma che è ripreso dall'altro piede non a pena rallenti. Infatti le melodie pucciniane sono costituite, quasi sempre, da un facile movimento di ascesa che si arresta ad un tratto ed è ripreso, verso il grave, o dalla voce stessa o dall'orchestra.

Così tutti i versi di « Una terribil tosse » salgono e li spezza un singhiozzo dell'orchestra.

Invece il verso « Sovra ogni cosa al mondo » si ripiega nel canto stesso. A « Soli l'inverno » risponde l'orchestra un po' più a lungo che nel caso precedente, ma il movimento è sostanzialmente identico.

In « È cosa da morire » il canto stesso ritorna verso il grave e la risposta è ancora nel canto, ma unita all'orchestra e molto verso il grave: « Soli! »

Invece in « Mentre a primavera ci è compagno il sol » il canto segue una linea regolare di ascesa e discesa, con la solita triplice ripetizione della cadenza.

Ora quegli slanci di ascesa regolari e costantemente spezzati, che invocano come il gesto di chi alzi le braccia e poi le lasci ricadere abbandonate e stanche lungo i fianchi, divengono, più tardi, l'unica *risorsa* passionale del Puccini. Da elemento stilistico che erano, si fanno maniera, da spontaneità accortezza, da tenerezza brutalità, da slancio retorica.

Per non andar per le lunghe, scegliamo un solo esempio, nel quale il *sistema* è adoperato sino alle estreme conseguenze: la brutta aria di Cavaradossi: « E lucean le stelle ». E badate, in quest'aria tutto è sforzo e volontà di effetto, dalla *proposta* della melodia, fatta dagli archi, sino a quel « muoio disperato » nel quale non il Cavaradossi ma l'arte del Puccini muore, e fors'anco disperata. E i violoncelli, questa *risorsa* della sentimentalità fiacca, vi smaniano convulsi, accrescendo la fastidiosa volgarità del momento nel quale il Cavaradossi scrive la lettera di addio. Ma il principio è squisitissimo. Quelle parole: « E lucean le stelle... stridea l'uscio dell'orto e mi cadea tra le braccia », cantate su note ribattute mentre il pathos della melodia che vi passa sotto le sostiene, sono colorite con finezza da pochi tocchi di armonia e da un'incertezza tonale che è vera poesia. Ma un momento veramente poetico non può durare a lungo nell'animo del Puccini e però, alla cadenza

su « braccia », è come un tuffo nelle note basse, come un urto nel petto di chi canta, realistico forse, ma volgare.

E dopo? Il tenore ripiglia la melodia e l'ascoltatore si sente trascinato in una perpetua altalena di alti e di bassi. Ogni tanto uno slancio più forte lo porta più in alto, ma lo fa ritornare indietro con la precisa regolarità di un pendolo. Provate a cantare e sentirete,

E pure, in questa continua intensione di uno sforzo vano, che perpetuamente si rinnova e perpetuamente si confessa vinto, in questo continuo impulso verso una melodia che non vien fuori, e che è solo formata dalla serie di tutti questi vani impulsi, passano tutte le immagini possibili e anzi concepibili perchè vi passa dentro tutto il drama ossia, idealmente, un mondo intero. I baci, le carezze, i veli, le forme, lo svanire per sempre del sogno, l'ora che è fuggita e il morire disperato: insomma, un'intera autobiografia della quale io, più che citare, metto in nudo elenco i vari momenti. Tant'è: in quella melodia essi non hanno vita: restano allo stato di insalata condita da molto aceto brusco, ma senza olio, nè pepe, nè sale. E quelle sospensioni melodiche sono anche meno espressive delle lunghe sospensioni dei valzer di moda!

Il silenzio musicale nel Puccini.

E così esse non tolgono nulla, se prolungate anzi aggiungono un po' di benefico silenzio alla melodia,

quel silenzio che il Puccini non conosce tra nota e nota, tra frase e frase.

Non certo il Puccini può comprendere il detto del Maeterlinck di Aglavaine e Selysette: *L'âme est très silencieuse*; mentre certamente comprenderebbe un detto di questo genere: *L'âme ne parle jamais sans danser*.

Nè il Puccini comprenderebbe, di fronte al silenzio che si strugge di sè del Maeterlinck, il silenzio brutale, che dice mille cose, di certi drammi dello Strindberg.

Ben egli sa tacere in vari punti delle sue opere. Ma quando egli tace si sente, e nel canto e nell'orchestra, una confessione più di impotenza che di commozione. Ma il Puccini non solo non conosce il silenzio, ma nè pure lo scatto vero della commozione che sente l'angoscia di dover troppo dire; della commozione alla quale ogni espressione sembra inadeguata o vana. Non lo sente; e ce lo conferma un'altra caratteristica del Puccini, musicista, già notata, senza interpretarla, da un critico inglese — il Dry — e che, del resto, era assai facile osservare.

Il Puccini comincia assai spesso una melodia con una nota ribattuta: dalla quale la melodia sembra uscire come un sottile rivoletto che finisca per traboccare da una lastra di marmo, sulla quale l'acqua caschi goccia a goccia.

Ora questo cominciare, come in « Che gelida mattina », non ha un carattere di pensosità, ma più tosto un carattere di incertezza, di ricerca e spesso quello semplicissimo di una malizia musicale: la vecchia

malizia italiana che consiste nell'arte di far attendere la melodia. Così il Puccini vuol preparare la melodia e vuole insieme metterne meglio in rilievo lo slancio, dando a questa preparazione un carattere di monotonia e di sospensione. È, si noti, una derivazione dell'antico recitativo, che qui si fa cadenzato e ballabile, ma resta sempre, in fondo, recitativo. In questo luogo della « Bohème » « Chi son, Chi son? Sono un poeta! » siffatti spunti introduttivi e sospensivi ad un tempo, spesseggiano. Poi vengono gli slanci ripresi dal basso, del tipo che abbiamo già visto, e finalmente il musicista, che ha trovato *son affaire*, si abbandona cantando a gola piena: « Talor dal mio forziere ».

Ora tutto ciò vuol dire che il Puccini non è un artista dalle accensioni liriche improvvisi, non è capace di scoppi di passionalità. E non è detto che questi momenti di passionalità debbano essere volgarmente rumorosi alla Mascagni o pieni di urla alla Leoncavallo: chè possono essere finissimi e contenuti entro una linea di pudica nobiltà o di netta incisività che il Bellini ci insegnò — a quanto pare, invano — in due finali della « Sonnambula »: « D'un pensiero, d'un accento » e dei « Puritani »: « A te o cara » e nel ferreo: « In mia mano alfin tu sei » della « Norma ».

Riassumendo.

Ma a questo punto ci pare di aver parlato fin troppo — per scrupolo di critico — degli elementi essenziali dell'arte pucciniana: tanto più che essa è assai breve

di contenuto e assai tenue di importanza ideale. E ci occorre concludere. A noi pare che il buono dell'arte pucciniana si possa riassumere, in sostanza, nella finezza, più abile che artistica, più praticistica che estetica, con la quale egli riesce ad amalgamare insieme varie scene, con pochi temi musicali. E abbiamo detto amalgamare perchè, anche nella chimica, l'amalgama è una combinazione che non richiede nessuna abilità particolare di manipolazione e nessun difficile dosamento degli ingredienti. La base dell'amalgama, il mercurio poetico, lo fornisce al Puccini il librettista coi suoi versi.

E nè pure potremmo osare di parlare di tessuto, anche soltanto melodico, delle sue opere. La sua non è l'arte del tessuto musicale: è l'arte rudimentale della stuoia: con pochi giunchi e con poche paglie colorate egli riesce a fabbricare un articolo pratico, economico e, nella semplicità, quasi elegante.

Quando è più ardimentoso, gli riesce invece di incastonare più parole — e talora troppe parole — entro la filigrana di motivi tenui, sottili e un po' monotoni, come quelli usati dall'oreficeria popolare. Ma assai più spesso, la sua è l'arte del press'a poco espressivo, per quanto riguarda le scene e invece l'arte della violenza musicale, per quanto riguarda le parole.

Ma l'uno e l'altro estremo si integrano a vicenda e sono ambedue segni di una sola e identica impotenza. Nell'un caso il Puccini non sa trascendere l'esteriorità delle scene verso un loro contenuto ampiamente

umano — e questa critica vale per il primo atto della « Manon » dove i temi degli studenti e di Manon sono personificazioni musicali senza significato ulteriore, senza cioè vigore di poesia, che animano l'atto di una unità solo apparente, di una unità orecchiabile, non di una unità ideale.

Nell'altro caso, il Puccini non sa trascendere le parole per ricongiungerle, mercè della musica, in una sfera di più sottile idealità; nella quale i loro significati si elidano e ne resti un vago contenuto ideale di moto, di aspirazione, di tendenza e non più di precisa figurazione. Ed è il caso della melodia della « Tosca ». Nell'un caso l'impotenza gli consiglia l'adattamento, ossia la passività artistica, perchè egli sente la impossibilità di oltrepassare sinfonicamente una serie di scene e di collegarle in una unità veramente musicale.

Nell'altro caso l'impotenza gli consiglia la violenza, ossia la falsa attività artistica, perchè per lui non vi può essere altro scampo dalla volontà soverchiante delle parole e del drama.

Per ciò dove le serie di scene hanno di già dramaticamente una unità, egli riesce — o più tosto, sembra riuscire — anche come musicista (1). Invece dove le

(1) Così nel quarto atto e nella seconda metà del terzo della « Manon »; nel terzo e nella seconda metà del quarto della « Bohème »; nella scena che precede l'intermezzo, questo compreso, e nei momenti che precedono l'arrivo di Pinkerton nella « Butterfly ».

scene si susseguono rapide ed incalzanti, il musicista non regge all'urto ed è costretto a cedere (1).

E quanto ai singoli momenti, soltanto là dove le parole gli presentano o la plasticità passiva della cera o l'incoerenza delle molliche di pane, egli riesce a segnarle della sua impronta o a riunirle insieme, con pochi colpi di pollice o con una violenta strizzatina tra pollice e indice.

Il Puccini e R. Strauss.

Ma non vogliamo concludere senza lasciarci sfuggire una osservazione di già accennata. Questa: che le figure, apparentemente tanto diverse, dello Strauss e del Puccini, sono in fondo due manifestazioni di uno stesso momento dell'arte contemporanea. Con una differenza: che lo Strauss comprende in sè il Puccini, il Puccini non comprende in sè lo Strauss. Nelle opere dei due compositori, si riscontrano sostanzialmente le stesse caratteristiche: il dominio del drama, l'amore delle danze, la costanza dei movimenti rapidamente ascendenti — che nello Strauss restano aperti come richiami e nel Puccini più italianamente vogliono la fittizia conclusione di una risposta, per quanto breve. Ma la caratteristica che più li accomuna è la violenza usata alle parole nei più svariati momenti del drama.

(1) Così in quasi in tutta la « Tosca », nell'« Edgar », e in gran parte della « Manon ».

In una sola cosa diversificano: lo Strauss, più vero musicista e meno impotente operista, porta alle estreme conseguenze tutte queste sue predilezioni; così l'orchestra è infinitamente più ricca ed estravagante, mentre nel Puccini è soltanto accurata e accorta. Lo Strauss si prodiga sempre, mentre il Puccini finge di risparmiarsi perchè non saprebbe imitare il suo confratello germanico. Per ciò i movimenti ascendenti dello Strauss sono inaspriti da cromatismi o da elementi intensivi, come le terzine, o da contrasti di accordi, mentre quelli del Puccini non osano caricarsi di ornamenti. I vestiti di garza non possono ornarsi di passamanerie senza correre il rischio di lacerarsi o di perdere la loro caratteristica: la tenuità fluttuante delle pieghe. E, per la stessa ragione di una maggiore ricchezza fantastica, nello Strauss la violenza fatta alle parole si attenua, all'apparenza, in concessioni descrittive, nelle quali la parola vive almeno vagamente come eco. Ma i momenti di riposo, del riposo che nulla esprime per sè stesso ma vuol preparare al movimento, sono una più precisa predilezione comune. E il dominio del drama e il dominio della danza uniscono poi, in fondo, anche ciò che appare diviso e discordo: come i due modi opposti di trattare le voci: lusinghevole nel Puccini, brusco e rotto nello Strauss.

I continuatori di R. Wagner.

Ambedue della grande riforma di Riccardo Wagner intuirono questo: che l'artificiosa unione

ideale delle arti, nella così detta intuizione integrale — non ostante la quale e non per la quale il Wagner creò dei capolavori — era suscettiva di conseguenze nel senso della possibilità di esagerare uno degli elementi, pur lasciando gli altri, a concorrere all'espressione totale.

Intuirono che, entro quella sfera ideale, essi potevano, con una grande latitudine di spazio, affacciarsi affidandosi a traiettorie iperboliche o periodiche: come comete che, pur venute da mondi diversi, possono rientrare nell'orbita terrestre per una parte almeno del loro cammino.

Dell'arte wagneriana essi colsero sostanzialmente una sola parte: la orchestica (mimica e mimetica insieme) e compresero che si poteva riportarla, dalla sua modesta umiltà di gesticolatrice, alla americana importanza di *Gibson girl*.

Per ciò che in loro il gesto è tutto, nessuno dei due sa tacere, nessuno dei due saprebbe raccogliere la sfida del Goethe di « Erwin und Elmire »: Osi la musica esprimere il senso (*die Gefühle*) di queste pause ».

Essi amano più facile e più gioconda occupazione e però costantemente « cantano a ballo ». Verrà qualche altro che, mostrando predilezione per altri elementi della « intuizione integrale », ci darà una nuova *Variazione* del drama wagneriano? È possibile? Noi ne sentiamo, ad ogni modo, la necessità: perchè questo breve mondo musicale moderno si sta facendo, a dir poco, troppo monotono.

Conclusioni.

Se anche le analisi fatte del Puccini, in quanto uomo di teatro e musicista, non ci avessero rivelato la povertà del suo mondo ideale, la insufficienza della sua cultura, la inconsistenza delle sue musiche, già la disamina fatta, del fenomeno dell'opera e dell'operista-puro, avrebbe potuto convincerci a priori che il Puccini non è un vero artista dell'arte sua.

Delle sue musiche, che si fanno anche più incoerenti non a pena siano prive delle parole che le puntellano a mala pena, senza poterne accrescere il già scarso contenuto ideale, resterà, fra qualche decina d'anni, a pena il ricordo.

È interesseranno lo storico, ma sopra tutto l'economista, quasi soltanto per il grandioso fenomeno, di oculata organizzazione commerciale e di abile sfruttamento artistico del cattivo gusto internazionale, che esse rappresentano.

È diciamo internazionale, anche perchè l'opera del Puccini non è nazionale nè nella musica, nè in uno qualunque degli argomenti dei suoi drammi; onde

errano i critici stranieri che ce la rinfacciano come uno dei segni della nostra scarsa coltura artistica.

Poichè, alla diffusione internazionale dell'opera pucciniana, hanno contribuito i pubblici stranieri assai più dell'italiano: sopra tutto nei teatri d'Inghilterra e di Germania. Le opere del Puccini non hanno mai messo più di un anno a passare dal Regio o dalla Scala al Covent Garden; anzi la « Tosca », rappresentata al Costanzi il 14 gennaio del 1900, fu presentata al pubblico del Covent Garden soltanto pochi mesi dopo, il 12 luglio. E, guadagnato il mercato francese con la « Bohème » nel 1898 e quello americano con la « Tosca » nel 1901, la maggior conquista del Puccini resta certamente la Germania; sopra tutto la Germania industriale e prussiana del Nord.

Il melodrama internazionale.

Il Puccini è dunque il manipolatore per eccellenza del « melodrama internazionale ». La condizione ideale del melodrama internazionale è certo quella di avere una musica che si adatti a qualunque traduzione, in qualunque lingua del mondo; una musica che non sia nè italiana, nè russa, nè tedesca, nè francese, ma che abbia tutti i vantaggi commerciali delle lingue internazionali come il volapük o l'esperanto: semplicità di grammatica, brevità di parole, facilità di maneggio sintattico per chi debba adoperarle. E a queste condizioni risponde mirabilmente la musica del Puccini, che si accontenta di colorire sommaria-

mente un drama di successo assicurato e accuratamente calcolato in ogni effetto teatrale, che non è mai difficile nè tecnicamente nè espressivamente, per i cantanti o per i suonatori, e che agli spettatori non domanda più di quel *minimum* di attenzione che è necessario per obliare piacevolmente il tempo che passa. Il Puccini ha per ciò, economicamente e artisticamente, un solo merito: quello di contribuire a salvare il teatro d'opera dall'invasione dell'operetta, che potrebbe avvenire fra pochi anni, in una forma o nell'altra, magari sotto il pretesto di una rinascita della vecchia opera buffa.

Ma anche questo merito, come è destino degli artisti vuoti di contenuto ideale, è un merito negativo.

Perchè non vi è uomo di buon gusto che, tra una cattiva melodia pucciniana e una spigliata melodia di operetta, possa esitare, o che, tra un walzer stiracchiato di un'opera italiana e un franco impeto di giocondità viennese, non debba finire per preferire quest'ultima.

E quanto a ricchezza di ritmi e a freschezza di invenzioni, ve n'ha senza dubbio di più nei walzer lenti di moda o in certi canti popolari, giunti alla ribalta del caffè-concerto, che non nelle danze e nelle stornellate delle opere pucciniane.

E il vantaggio più grande di queste musiche *minorum gentium*, su quelle dell'operetta tragica che vuol farla da opera seria, è poi quello della sincerità. La musica da operetta vuol essere quello che è: un modo di divertire il pubblico; la musica da salone

riesce ad essere ciò che deve essere: un pretesto per muovere ritmicamente le gambe, sentendosi cullati da una sentimentalità facile che sfiori da un lato l'ebbrezza estetica e dall'altro la sensualità amorosa.

La musica del Puccini non riesce invece ad essere ciò che vorrebbe essere: della musica da prendersi sul serio come espressione di sentimenti; nè meno quando questi sentimenti riescano per avventura, nei versi del librettista, sinceramente umani e intimamente espressivi di un carattere, di una situazione drammatica, di un ambiente di vita esotica o paesana.

E noi vedemmo che questa espressività al Puccini manca per due ragioni: talvolta perchè le sue musiche non riescono a fondersi intimamente con la poesia che vorrebbero animare, tal'altra perchè egli non riesce a superare il mondo poetico, trasfondendolo o trasfigurandolo in pura musica; più spesso perchè — sommandosi insieme i due difetti — ciò che egli compone è, in sè e per sè, falso, insincero, incompiuto, in una parola: brutto.

E, con questa critica riassuntiva, noi ci rendiamo ragione di una verità che non è inopportuno riassumere, sia pure a costo di cadere nell'asciuttezza di una formula, in poche parole. E la verità è che un operista non può toccare il vertice dell'arte sua se non in due casi: se è il librettista delle sue opere; se è, oltre che operista, sinfonista. Il primo caso è quello del Wagner, il secondo è quello di tutti i grandi del nostro passato, checchè ne dica l'ignobile tradizione dell'operista ignorante, dell'operista puro.

Quello che è per noi fuor d'ogni dubbio, si è che nè il Puccini, nè il Mascagni, nè altri della generazione che già tramonta, rappresentano, nell'ambito musicale, la nuova cultura italiana: quella innegabile rinascita di aspirazioni idealistiche che ha impresso, da circa un ventennio, un nuovo moto alla filosofia, alla critica, all'arte stessa.

Per i giovani dell'oggi, essi non sono soltanto sopravvissuti, ma sono dei mal vivi. E poichè essi si ebbero il successo dai giovani di venti anni fa, sarebbe giusto che quelli di oggi lo ritogliessero loro bruscamente.

La lotta contro la loro arte, che è divenuta parassita degli ultimi rami rinsecchiti della cultura passata e che aduggia con la sua meschinità le aspirazioni dei giovani musicisti, che si fanno innanzi ricchi di ben altra preparazione, fervidi di ben altri ideali, è una lotta urgente e necessaria. È urgente in nome dell'arte vera del nostro passato; è necessaria per il buon nome d'Italia avvilito dalla inferiorità di questa arte commerciale, di fronte alla nobiltà di tanta parte della straniera.

Ma la lotta contro le piccole persone artistiche di un Mascagni o di un Puccini, non deve distrarci da uno scopo assai più vasto: quello di aiutare la rinascita della musica sinfonica nel modo più semplice: dando l'ostracismo all'operista puro, all'avventuriero della musica camuffata da musicista.

Impotenza ideale dell'opera.

Già l'opera stessa, come fatto storico, ci si appalesa — nell'ultimo secolo specialmente — come un fatto di indole negativa, come un fatto di impotenza ideale che, tuttavia, possiede un suo aspetto positivo.

E l'ha difatti: e non v'ha dubbio che, persone e personalità a parte, l'opera italiana non sia stata e non resti ancora il simbolo di tutte le forme spurie e il centro di tutte le forze impure dell'arte nazionale.

L'opera, se ci facciamo a gettarvi sopra uno sguardo sintetico, ci si rivela come il surrogato di tutto ciò che, come nazione artistica, non riuscimmo a creare per noi stessi nè ad imporre agli altri. L'Italia della fine del settecento e dei primi decenni dell'ottocento, che è anche l'Italia della decadenza operistica, non aveva romanzo, non aveva quasi teatro tragico, non aveva poesia epica, non aveva più musica pura: nè sinfonia, nè sonata, nè concerto, degni dell'antica tradizione.

Gli uomini eccezionali, che tentarono una instaurazione del teatro come l'Alfieri o della musica pura come il Clementi, furono mal compresi o vissero all'estero. E nel campo stesso dell'opera, ad un Cherubini l'Italia preferiva il Rossini: il contrario di ciò che accadeva nella rifioriente Germania.

Ma l'amore delle letterature straniere, specialmente delle forme del teatro tragico, dell'epopea, del romanzo, amore che contraddistingue la fine del settecento, prova che, se non eravamo capaci di pro-

durre la cosa, aspiravamo a possederla, magari nelle forme di una traduzione, come quella del Cesarotti dei poemi di Ossian.

Ora l'opera si impadronì di questa interessante situazione spirituale, ancora così poco chiarita dagli studiosi della storia letteraria, i quali sono soliti a trascurare, come poco significativi, i fatti musicali. Se ne impadronì e cercò di sfruttarla a suo modo e, a poco a poco, non solo divenne il surrogato del romanzo, del teatro e dell'epopea che non riuscivamo a produrre, ma, riversando le sue predilezioni sui poemi, sulle novellistica e sulle scene straniere, finì per sminuire e per corrompere, presso di noi, anche quella comprensione delle letterature europee che era stata una delle migliori conquiste del settecento intellettuale.

Prima, il nostro teatro musicale era rimasto un'innocente rappresentazione di maschere, da quelle in peplo dell'accademia mitologica alle coturnate *des Grecs et des Romains*, da quelle belanti dell'Arcadia alle goldoniane dell'opera buffa veneziana. Ma ora, mentre già apparivano le maschere della rivoluzione e quelle del romanticismo, i compositori, presi dalla mania del grandioso, non temevano di accostarsi alla grande poesia. E, poichè la mania del grandioso celava, come sempre cela, l'interna debolezza fisiologica, i nostri musicisti fecero di quella grande poesia quello che i barbari delle magnificenze romane, se non peggio.

Nè ci atterri o ci incusse rispetto l'universalità di certi poeti. Dallo Shakespeare a Walter Scott, dallo

Schiller a Victor Hugo, su tutti passammo, su tutti volemmo passare pigramente, come lumaconi dopo la pioggia: lasciando sulle foglie verdi delle belle piante la nostra bava musicale e i nostri escrementi versaiuoli. Fu quello un periodo vergognoso per l'Italia che rivelò l'incapacità nostra a prendere sul serio l'arte che non fosse stata « confezionata » per i tenori, le soprano e le ballerine. A noi poco importava della poesia nostra o straniera: ci bastava vederla tradotta, non importa come, nel solo atteggiamento artistico che il nostro popolo oramai comprendesse: quello istrionico della ribalta.

Ci eravamo tanto abituati a questa nuova forma di maschere teatrali — caricature inconsapevoli del romanzo, dell'*epos* e della tragedia straniera — che i primi tentativi di verismo, soltanto perchè uscivano dalla solita cerchia, ci parvero, per virtù di contrasti, quello che non erano: arte sincera e grande, degna del lontano passato e capace di promuovere un avvenire di rinascita.

Istrionismo dell'operista.

Ma, anche col verismo, l'opera rimase presso a poco quello che era già: nè musica, nè letteratura, nè romanzo, nè tragedia, nè commedia, nè sinfonia; rimase, dunque, un fatto antiartistico. Continuò a rappresentare dell'Italia null'altro che la impotenza, la fiacchezza e la passività artistica; continuò a raccogliere in sè tutto l'istrionismo dell'anima italiana, dal me-

diocere al cattivo: dalla commedia dell'arte al marinismo, dalla genialità cagliostroiana al paganinismo. E si abbandonò sempre più al solo linguaggio che sia possibile nella torre di Babele delle più basse forme espressive, che non riescono mai a farsi espressione compiuta: la gesticolazione in parole e in note.

L'opera fu, e rimase, un succedersi di atteggiamenti istrionici, di esibizionismi, di virtuosismi volgari della musica e della poesia: sviolate e acuti di tenori, trombonate e sgambetti di ballerine, coltellate e abbracciamenti furibondi, canzoni a ballo e urli, brindisi e finaloni; insomma di tutta quella merce, da vecchio bazar artistico, che viene designata all'estero con un solo vocabolo: *italianeries*!

Come si vede, il nazionalismo musicale esisteva prima ancora che da noi si sospettasse la possibilità di dar vita, comunque, ad un nazionalismo politico!

Gli è che uno dei pochi bisogni nazionali — o nazionalistici — dell'Italia è stato sempre quello di avere un operista, anzi l'operista per eccellenza da imporre al mondo.

L'eroe-istrione.

Ma questo bisogno non è già originato dal segreto tormento di affermare, in qualche modo, l'antico primato musicale — tramontato a nostro credere con la vecchiezza del Cherubini — ma è il residuo atavico di un bisogno più antico: quello che ci fa esaltare al

di sopra delle città, delle regioni (ed ora, finalmente, della nazione) un eroe. Ma le epoche di servitù politica e di decadenza artistica non possono produrre nè eroi della volontà nè eroi dell'arte. Ora nel settecento e nei primi decenni dell'ottocento, servitù politica e decadenza artistica cospiravano insieme più forti che mai: onde era fatale che, in luogo dell'eroe, noi si avesse il falso eroe, l'istrione.

Oppressi dalla servitù politica, abituati al giogo ma non tanto da non soffrirne, noi sentimmo sempre il bisogno di ammirare, di adorare, di servire un padrone liberamente eletto che non potesse dare ombra ai dominatori e che non angariasse ancor più i sudditi.

Questo padrone non poteva essere che un artista, un artista capace di entusiasmare poveri e ricchi, analfabeti e letterati, artigiani e nobilomi. Ma il teatro era la sola forma d'arte veramente popolare, onde fu appunto il teatro che ci fornì ad usura di questi tiranni bizantineggianti. Il popolo russo, debole e nostalgico, si sceglie ancora i rapsodi delle sue gesta; i negri d'America, sofferenti nei capanni dei piantatori, riverivano i loro rozzi trovatori di nenie e di elegie; il popolo d'Italia, più civile dei negri, meno ingenuo del russo, e anzi corrotto dalla vecchia cultura, accorreva, e accorre ancora, nei teatri, a scegliere i suoi eroi.

Furono da prima i « canori elefanti »; vennero di poi, di volta in volta, le prime donne, i tenori, le ballerine.

Commovevano, entusiasmavano e non davano ombra a nessuno: persino come artisti non suscitavano gelosie che tra i loro colleghi: erano artisti riproduttori e non fattori interpreti e non creatori.

E nell'ottocento, quei diritti di dominio passarono finalmente all'operista e, chi ben guardi, di piena ragione.

Egli non è un musicista, non tanto perchè è a pena un operista, quanto perchè appartiene ad una razza nuova di operisti: gli operisti-tenori. Come il tenore non può far bella figura se non ha delle note da cantare, l'operista-tenore non può comporre se il drama non parla per lui.

O, più tosto, l'operista-tenore non è soltanto tenore: è anche eunuco della sinfonia e ballerino della melodia. Riassume per ciò, come un simbolo vivente, tutte le mode musicali che furoreggiarono da noi.

Non ci meravigli dunque il fatto che il Puccini abbia tanto successo, presso il popolo che si vanta ancora di essere il popolo più musicale d'Europa e che si dice il più fedele alle sue tradizioni.

Quando una nazione non ha un presente vivo e degno, è naturale che si vanti almeno delle tradizioni.

Ma il nazionalismo musicale dovrebbe cominciare da un atto di coraggio: dal guardare che cosa ci sia in fondo a queste tradizioni.

Le sue conclusioni non potranno non concordare con le nostre.

INDICE

Ragione del libro.....	pag. VII
Psicologia dell'opera pucciniana	pag. 1
Gli eroi della moda — Nel <i>demi-monde</i> della cultura — La femmina del musicista — Miseria ideale dell'operista — Musica pura e musica d'opera — Dualismo ideale tra il Palestrina e il Monteverdi — La decadenza musicale del sette-ottocento — La storia della musica italiana non è la storia dell'opera — Significato lirico dell'opera in musica — Il lirismo dell'opera è riassorbito e ampliato dalla musica pura — Il Puccini non è un musicista nazionale — Il Puccini come sintomo di decadenza — I tipi dell'opera pucciniana — Femminilità del Puccini — Il Puccini e l'opera contemporanea.	
La vita artistica del Puccini e l'ambiente..	pag. 36
Il Puccini uomo chiarisce il Puccini artista — Il primo <i>coup de foudre</i> teatrale — Un capriccio sinfonico — Il concorso Sonzogno — Il Puccini è pigro ? — Mancanza di giovinezza artistica — Come il Puccini sceglie l'argomento dei suoi melodrami — Compose la <i>Manon</i> — Si decide per la <i>Bohème</i> — La <i>Tosca</i> — La <i>Butterfly</i> — In cerca del soggetto americano.	

Puccini uomo di teatro pag. 59

Come il Puccini intende il teatro — Il personaggio umoristico — Lo scoglio del primo atto — La musica aggiusta tutto — Il secondo atto e il resto — Lo schema drammatico del Puccini — Grossolanità drammatica — L'aria dell'urlo — Il Puccini non sa creare una « persona musicale » — I caratteri femminili nelle opere pucciniane.

Puccini musicista ? pag. 79

Perché il Puccini non è musicista — Puccini e la riforma wagneriana — La caricatura del *leit-motiv* — Meccanismi pucciniani — Le quinte scoperte — Gli accordi perfetti — Settime e tremoli — Il « misterioso » nel Puccini — Difetto di intimità musicale — Puccini e il mezzo-carattere — Il terzo atto della *Bohème* — La morte di Mimi — La melodia pendolare — Il silenzio musicale nel Puccini — Riassumendo — Il Puccini e R. Strauss — I continuatori di R. Wagner.

Conclusioni pag. 123

Il melodrama internazionale — Impotenza ideale dell'opera — Istrionismo dell'operista — L'eroe-istrione.

