

C'è un momento cruciale per la nascita di un'opera: è quello in cui il compositore, valutando un soggetto drammatico, coglie il senso dell'azione e le sue possibilità comunicative; ne coglie cioè la teatralità implicita, che costituisce la migliore garanzia se vuole assicurare alla sua opera un successo universale. Puccini è letteralmente ossessionato, per tutta la vita, dalla ricerca di soggetti che rispondano non solo alle leggi del teatro in musica, ma anche al suo particolare temperamento artistico; che uniscano cioè la qualità del nucleo drammatico – la capacità di rappresentare un archetipo, e dunque di imprimersi nell'immaginario collettivo – a una forte carica sentimentale. La scelta è solitamente preceduta da una profonda meditazione, da lunghi periodi in cui Puccini legge e valuta diverse fonti letterarie o assiste in teatro alla rappresentazione di nuovi drammi, ne parla con amici e collaboratori, ricorrendo talvolta all'esperto giudizio del suo editore, Giulio Ricordi; capita così che tra il momento in cui il compositore entra in contatto con un soggetto e quello in cui decide di metterlo in musica trascorrono anche molti anni. E la decisione può essere accompagnata da ripensamenti che provocano la temporanea interruzione del lavoro o addirittura, se il primo 'innamoramento' si rivela fallace, l'abbandono del progetto. La ricerca, man mano che la carriera artistica di Puccini procede e le sue esperienze si consolidano, tende a farsi sempre più ossessiva, fino a sfociare in una vera e propria nevrosi. Ma una volta che nel compositore si è risvegliato l'interesse per un soggetto drammatico ed è maturata la decisione di ricavarne un melodramma, inizia la fase forse più complessa dell'intero processo creativo: la trasformazione del dramma di parola in un libretto d'opera.

L'adattamento, è ben noto, comporta interventi strutturali di rilievo, come la riduzione del numero degli atti, delle scene e dei personaggi, o la contrazione in un solo carattere di più ruoli del dramma originario. Ma occorre, soprattutto, prevedere momenti di stasi riflessiva, nei quali gli spunti poetici vengano opportunamente incanalati nell'effusione lirico-canora: i momenti canonici delle arie, delle aperture cantabili, che i melomani attendono con impazienza e nei quali Puccini ha modo di dispiegare tutto il talento delle sue coinvolgenti melodie. La preparazione di un libretto, insomma, richiede leggi diverse da quelle del teatro di parola. Puccini e i suoi librettisti le conoscono bene, diversamente da molti letterati inesperti di teatro d'opera. Durante le trattative con Victorien Sardou per l'adattamento del suo lavoro drammatico *La Tosca*, il francese mette Puccini in difficoltà resistendo alle sue richieste di modifica dell'intreccio, e provando a imporre soluzioni che rivelano un'imperfetta comprensione dei meccanismi teatrali che presiedono alla confezione di un'opera lirica. Fallimentari, poi, si rivelano i progetti, avviati sin dal 1900 e periodicamente ripresi, di comporre un'opera su un libretto scritto da Gabriele d'Annunzio: ogni volta i tentativi si arenano non appena il Vate, vagliando un soggetto, espone a Puccini le sue idee e formula le sue proposte, che il compositore trova regolarmente incompatibili non solo con la sua sensibilità, ma anche con i principi generali del teatro in musica.

Per tutti questi motivi, la stesura dei versi di un libretto dev'essere preceduta da un lavoro della massima importanza: l'elaborazione dell'ordito drammatico (detto 'tela', o 'selva'), una traccia dalla quale si possano comprendere il piano generale dell'opera, la successione delle singole scene, il concatenamento dell'azione. È un'operazione cruciale, dalla quale dipendono in parte considerevole l'impatto e il successo dell'opera progettata, e che per questo richiede un lavoro lungo e attento. In questa fase preparatoria, Puccini discute ogni questione con i suoi librettisti; a volte ne accetta i consigli, altre impone le sue scelte contro il loro parere. In ogni caso è un processo che avanza lentamente ed è caratterizzato da continui ripensamenti, anche quando la stesura dei versi del libretto è già iniziata o addirittura terminata. Alle discussioni comuni partecipa spesso anche Giulio Ricordi, l'editore di Puccini, il quale non si limita a mediare tra le parti; il suo parere – Ricordi è non solo musicista consumato, ma anche uomo di teatro dalla grande esperienza – è all'origine di molte modifiche che il compositore apporta alle sue partiture (tanto che dopo la prima rappresentazione della *Bohème* Ricordi scriverà a Illica «A me pare che questa bellissima *Bohème* sia, se non un po' mia figlia, almeno un po' figlioccia»).

Questo complesso lavoro d'équipe condotto dal compositore, dai suoi librettisti e dall'editore, inaugurato con *Manon Lescaut* e proseguito con *La bohème* e le opere successive, è

frutto di un metodo messo a punto gradualmente. Agli esordi della sua carriera di compositore teatrale, per la preparazione dei libretti Puccini si appoggia a Ferdinando Fontana (1850-1919), un epigono della Scapigliatura appassionato di mitologia nordica. Attivo nell'ambiente letterario milanese, per il quale produce commedie dialettali, Fontana è un ingegno versatile, dotato di poco istinto drammatico ma facile verseggiatore; dalla sua penna escono i libretti delle *Villi* e di *Edgar*. L'elaborazione di quest'ultima opera è difficoltosa: il libretto, malgrado un'azione concisa, è incoerente e troppo eterogeneo, e per di più il poeta si dimostra poco accomodante. Puccini si ripropone, per il futuro, di valutare e scegliere personalmente il soggetto delle sue opere e di curarne attentamente l'articolazione drammatica prima di accingersi alla composizione.

La preparazione del libretto successivo è ancora più tormentata. Dapprima si pensa di affidare il soggetto di *Manon Lescaut* a Ruggero Leoncavallo, poi a Giuseppe Giacosa, infine a Marco Praga, già autore drammatico di un certo successo. Questi elabora lo schema dell'opera; ma a fronte delle rilevanti modifiche richieste da Puccini decide di abbandonare l'impresa. A Domenico Oliva si chiede, allora, di continuare il lavoro stendendo i versi del libretto; per risolvere altri problemi, soprattutto nel secondo e nel terzo atto, ci si rivolge nuovamente a Giacosa, che tuttavia resta in disparte; infine si chiede la collaborazione di Luigi Illica per rimediare ad alcuni punti drammaturgicamente deboli. Alla fine, con tanti padri, risulterà impossibile determinare chi sia l'autore del libretto, che verrà dichiarato anonimo.

Ammaestrato da questa problematica esperienza, Puccini corre ai ripari: a partire dall'opera seguente cambia strategia e sperimenta il metodo di lavoro che poi manterrà sino all'ultima delle sue opere. La preparazione del libretto della *Bohème* è affidata a due diversi collaboratori, con compiti differenziati stabiliti sin dall'inizio: da una parte Luigi Illica (1857-1919), brillante autore di drammi in prosa e di libretti preparati per Catalani, Franchetti, Smareglia, Giordano, Mascagni; dall'altra Giuseppe Giacosa (1847-1906), poeta che si pone nella scia del decadentismo e drammaturgo, autore anch'egli di importanti lavori teatrali. A Illica, personaggio ricco di idee e sostenuto da un solido istinto teatrale, Puccini affida l'incarico di elaborare il piano generale dell'opera; a Giacosa, poeta elegante e di facile vena, nonché padrone assoluto della metrica, affida invece la stesura vera e propria dei versi (compito nel quale Illica era molto più impacciato). Lo stesso schema si ripete per *Tosca* e *Madama Butterfly*, per le quali Puccini si affida ancora alle cure di Illica e Giacosa, e poi di nuovo per le opere successive con altri collaboratori, sino a *Turandot*, al cui libretto lavorano in sinergia i commediografi e giornalisti Giuseppe Adami e Renato Simoni.

Se questa strategia si dimostra ottimale, la preparazione dei libretti pucciniani non è per questo priva di intralci, per motivi che vanno ricondotti sia al carattere di Puccini – la sua notoria incontentabilità, ma anche le sue incertezze – sia al suo metodo di lavoro. L'accidentato processo che porta alla composizione della *Bohème*, attestato da un fitto carteggio oggi disponibile in edizione critica, costituisce un esempio illuminante. Deciso il soggetto, dapprima Illica elabora lo schema drammatico dell'opera, concertandosi con Puccini; su questa traccia il compositore elabora le prime idee musicali. Tocca poi a Giacosa realizzare i versi del libretto, tenendo conto delle idee già fissate, e a Puccini comporre e orchestrare l'opera intera; infine tutto – le scelte drammaturgiche, poetiche, musicali – è sottoposto a revisione. Le modifiche del libretto richieste da Puccini si intrecciano e si sovrappongono, così, alla composizione della musica. Ma le sue continue richieste di cambiamenti esasperano i suoi librettisti, tanto più che spesso il compositore si limita ad esprimere la propria insoddisfazione con un ermetico «un mi piace!». A Illica e Giacosa, Puccini chiede non solo di fare e disfare in ogni fase del loro lavoro, ma persino di comporre nuovi versi, o di modificare versi già scritti, perché si adattino a musica già composta; ciò avviene perché un'idea musicale ben definita nel suo assetto ritmico richiede una metrica precisa (in questi casi Puccini suggerisce a volte versi maccheronici, come il celebre «cocoricò cocoricò bistecca» per il valzer di Musetta nel secondo atto della *Bohème*). Fra le tante testimonianze di questo modo di procedere, è sufficiente citare i passi della lettera di Puccini a Illica dell'aprile 1892, mentre i due lavorano a *Manon*: «mi urge un accomodo nel trio finale 3° [...] siccome ho un tema ritmico che non posso cambiare perché efficace, gli sdruciolli non mi vanno affatto [...]. Debbono esser 6 versi tronchi».

Alla fine, questo sistema indispette i collaboratori di Puccini. Giacosa, costretto a continui rifacimenti, è più volte sul punto di abbandonare l'impresa; si convince a riprendere il lavoro per la paziente opera di mediazione di Giulio Ricordi, ma il suo malumore intossica l'atmosfera e provoca ritardi nelle consegne. Nondimeno è proprio la discussione comune, se non lo scontro tra idee diverse, a permettere il costante perfezionamento dell'opera in cantiere. Puccini ha un forte senso del teatro, tende a difendere le sue intuizioni drammatiche e sa riconoscere a colpo sicuro le soluzioni più efficaci e funzionali; ma sono spesso i suoi librettisti a metterlo sulla strada giusta, suggerendogli mutamenti di rotta o miglioramenti dei quali il compositore, se è il caso, non esita a riconoscere la validità. Ecco dunque che indagare il rapporto tra Puccini e i suoi librettisti non equivale solo a seguire passo dopo passo la nascita delle sue opere, gettando uno sguardo non superficiale nell'officina di uno dei compositori più amati e popolari dell'intera storia del melodramma italiano: equivale anche a intuire, di quelle opere, il senso profondo.