

In quella parte del libro della mia memoria dinanzi alla quale poco si potrebbe leggere si trova un'immagine di Giacomo Puccini; ma pallida ed evanescente come una delle «postille» di volti umani che Dante vide nel cielo della Luna.

Doveva essere l'estate del 1922. Io, bambino, facevo le mie vacanze marine a Viareggio, ospite della bella pensione «Margherita al mare», situata nella zona estrema e piú elegante della città di allora, detta «al Marco Polo». La pensione, che da tempo ha cessato di esistere, era già, e fu poi sempre piú, frequentata da scrittori di grido, quali Amalia Guglielminetti, Rosso di San Secondo, Leonida Repaci; e vi si respirava aria di antifascismo. Ma dei letterati e della politica io non facevo nessun conto. Mi attraeva unicamente, nelle ore non dedicate alla spiaggia, un garage privato, contiguo alla pensione, nel quale si custodiva piú di un'automobile e dove uno *chauffeur* (questa era la parola) con perizia di meccanico smontava, aggiustava, rimontava, sotto i miei occhi avidissimi, gli espliciti motori di allora. Un banco da lavoro, che si appoggiava alla parete sinistra carico di morse, chiavi, martelli, pompe, oliatori, costituiva il pascolo della mia curiosità, che affliggeva di domande, oltre che della mia presenza, quel paziente valent'uomo.

Il garage e la bella casa in mattoni cui era annesso appartenevano a Giacomo Puccini, che li aveva costruiti quando aveva deciso di abbandonare la residenza di Torre del Lago. Felicamente posta sull'angolo del viale che corre lungo la grande pineta incastonata dentro la città, la casa godeva sui

lati esterni di un giardino, in un angolo del quale, il piú vicino al garage, era un chiosco rustico, oggi scomparso. In quel chiosco, che ricordo rivestito di canne e di frasche e quasi impenetrabile alla vista, si ritirava Puccini insieme con un signore; sentivo dire che lavorava con lui ad una nuova opera e che quel signore era l'autore del libretto. Penso ora che la nuova opera fosse la *Turandot* e il collaboratore uno degli autori del libretto, Renato Simoni o Giuseppe Adami. I fatti, volendo, si potrebbero precisare con una filologia elementarissima, ma si rischierebbe di ripetere ciò che inevitabilmente è avvenuto col volto del Maestro: all'immagine viva, depositata nella memoria del bambino, si è sovrapposta quella dell'iconografia fotografica e l'ha cancellata.

Puccini veniva di frequente nel garage per seguire la messa a punto di una grossa macchina aperta. Capii che stava per mettersi in un lungo viaggio e perciò raddoppiai la mia assiduità, in modo che nessuno dei preparativi mi sfuggisse; tanto che mia madre, preoccupata della mia somma indiscrezione e abituata a intrattenersi coi pensionanti intellettuali, non esitò a entrare nel garage in un momento in cui insieme con me c'era anche il Maestro, chiedendogli scusa e intimandomi di uscire. Ma il Maestro la tranquillizzò sorridendo: «Lo lasci stare, signora. Il bambino non dà nessuna noia». Devo confessare che quel sorriso e quelle parole non li ricordo per memoria diretta, ma attraverso il racconto di mia madre, che non poté dimenticarli.

Il garage custodiva anche una macchina strana, che raramente usciva in pubblico. Era un'automobile elettrica, ad accumulatori, sagomata in forma di parallelepipedo rettangolo o, si direbbe oggi, di «contenitore». Marciava a piccola velocità, emettendo un ronzio soffocato. Era un capriccio del Maestro, notoriamente patito di automobilismo, che se ne serviva per modesti percorsi in pianura o — dicevano i pettegoli — per esibirsi sulla passeggiata a mare.

Un bel giorno avvenne l'attesa partenza: rivedo Puccini seduto nella grande macchina aperta e protetto da una grigia spolverina e dagli occhialoni gommati sotto un largo cappello. Era la tenuta da viaggio imposta dalle strade sterrate di allora, coperte di un manto di polvere.

* Da «Rassegna di cultura e vita scolastica», n. 10-11, ottobre-novembre 1980.

Un'altra e ben piú importante «postilla» versiliana sorge non dalla mia memoria, ma da una cartolina postale fortemente impallidita per una lunga esposizione alla luce; cartolina già posseduta dal maestro Giulio Razzi e cortesemente affidatami dai suoi eredi per la pubblicazione. Fu scritta da Giovanni Pascoli a Giacomo Puccini. È una cartolina illustrata con una fotografia della Bicocca di Caprona (Castelvecchio di Barga) e datata 2 marzo 1903, da Borgo a Mozzano in provincia di Lucca.

Il maestro Giulio Razzi, che molti ricordano per la lunga attività di direttore dei programmi culturali della Radio italiana e come direttore o consigliere artistico di alcuni dei principali nostri teatri lirici, era parente di Puccini per parte di madre, precisamente figlio della sorella della signora Elvira. Come tale, nell'adolescenza e nella prima giovinezza poté godere e profittare di una consuetudine di rapporti col grande zio, che lo avviò agli studi di direzione orchestrale e di composizione. È a quella consuetudine che la famiglia Razzi deve una collezione di ricordi o per meglio dire di cimeli, tra i quali la cartolina di Pascoli non è certo il meno importante.

L'interesse del poeta per la musica ci è noto attraverso le sue opere e le sue lettere, le testimonianze della sorella e altri documenti e notizie di cui Augusto Vicinelli nelle sue note e integrazioni alle memorie di Mariú, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli* (Mondadori, Milano 1961), ci dà relazione diligente. A differenza del suo maestro Carducci, che era *à-musos*, «Giovannino – racconta la sorella – ... aveva un orecchio molto buono, ed era appassionatissimo per la musica e per il canto», e fino dagli anni del suo studentato bolognese frequentava il teatro d'opera. Il suo bisogno di melodia arrivò al punto di fargli acquistare, nel 1906, un «piano melodico» (oggi diremmo meccanico o automatico), che rompesse i silenzi di Castelvecchio; i «cartoni» di cui era dotato, e che il Vicinelli elenca (p. 826), ci dimostrano quale genere di musica Pascoli preferisse: oltre a «divini pezzi del Rossini», come egli stesso scriveva a Ermenegildo Pistelli invitandolo a Castelvecchio, c'erano pezzi di Bellini, Donizetti, Verdi, Bizet, Wagner, Massenet, e poi Chopin, Gounod, Schubert, Liszt, ecc. Ma il suo rapporto con la musica ebbe aspetti piú intrinseci: dalla sorella sappiamo che una sua poesia giova-

nile fu musicata da Leoncavallo, frequentatore dell'ambiente carducciano (p. 87); e furono composti per essere musicati, tra il 1900 e il 1901, i poemetti *Ritorno di Odisseo* e *Il sogno di Rosetta*. Il primo fu in effetti musicato da Riccardo Zandonai – anziché da Puccini, come l'autore desiderava –, il quale accettò la proposta di Pascoli di far interpretare le parti narrative dall'orchestra (vedi la nota in appendice al volume *Odi e Inni*); il secondo dal maestro cieco Carlo Mussinelli della Spezia, e fu eseguito a Barga nell'agosto del 1901 (e in altre parti della Toscana) dentro un programma di Feste musicali ideato e organizzato dallo stesso Pascoli insieme con l'amico Alfredo Caselli, il droghiere letterato di Lucca (p. 677). Del 1903 – l'anno del trasferimento dall'Università di Messina a quella di Pisa; anno fecondissimo per la poesia – è, secondo lettere al Pietrobono e al Caselli, il proposito di un libretto d'opera per Mascagni e di versi per Puccini (p. 702); ma nel 1908, dopo il vano progetto di un grande coro patriottico da musicarsi dal maestro Enrico Bossi e da cantarsi in quella Milano cui dedicava la *Canzone del Carroccio*, Pascoli rinunciava alla stesura di un libretto che gli era stato richiesto per un giovane musicista, motivando così al Caselli la propria rinuncia: «Il regno della musica per me comincia dove finisce la realtà pensabile e si apre la misteriosa regione dell'ultra-poesia... Soggetti di drammi musicali, a parer mio, non si trovano che o nella poesia primitiva epica, dove li trovò, per la maggior parte, Wagner, o nell'eterna poesia popolare della fiaba e della novellina, dove li trova, credo, Debussy, o in qualche altra landa elisia illuminata da un suo sole e da sue stelle piú grandi e piú vere delle nostre... Ebbene, né io mi sono creduto da tanto da viaggiare questo paese che è al di là delle solite conoscenze, né mai ho creduto che il pubblico d'Italia fosse per accettare da un maestro italiano, specialmente ai suoi inizi, una tal musica, una tal poesia» (pp. 879, 880).

Ma un tentativo, purtroppo deluso, di viaggiare quel paese Pascoli lo aveva fatto nell'anno 1902 col dramma musicale *Nell'anno mille* (poi *Il ritorno del giullare*), dramma che doveva esser musicato dal maestro Renzo Bossi, figlio del già nominato Enrico. Esso si legge, con abbozzi o tracce di altri drammi, alcuni per musica, pubblicati da Maria, nel volume intitolato «*Nell'anno mille*» e *schemi di altri drammi* (Zani-

chelli, Bologna 1924), e insieme con le lettere al giovane musicista che lo affiancano ci illumina sui concetti musicologici di Pascoli assai piú delle allusioni contenute in altre poesie e prose e dello stesso poemetto *Rossini*. Intanto *Nell'anno mille* supera la misura dell'inno e del poemetto epico-lirico, come lo stesso autore chiamò il *Ritorno di Odisseo*, proponendo anche l'appellativo di episodio o cantata (cfr. le note al volume *Odi e Inni*); costituisce quindi un vero libretto di melodramma. Interessante è certamente lo scambio di osservazioni e proposte corso tra il poeta e il musicista, donde emergono le esigenze e le ragioni di due arti e anche di due poetiche, le reciproche concessioni, il concetto di teatralità in relazione alle attese del pubblico di allora, e, in qualche suggerimento musicale di Pascoli, come quelli di un «preludio sinfonico con voci», di squilli di trombe apocalittici, del «sacro suono dell'organo», i compiti che il poeta assegnava al musicista e gli effetti che ne sollecitava. Ma ben piú interessante è il problema della simbiosi dei due linguaggi, bene avvertito da un metricista della sensibilità e perizia di Pascoli, inventore di metri nuovi e risuscitatore di antichi, di quei metri classici che si fondavano sulla durata sillabica e si appoggiavano, con una specie di «recitar cantando», all'accompagnamento musicale. Il rapporto tra musica e poesia è — dice un competente del problema (Marcello Pagnini, *Lingua e musica*, Il Mulino, Bologna 1974) — un fatto di strutturazione complessa, bimodale, per cui «il complesso strutturato musica-lingua consiste da un lato nell'esaltazione delle possibilità musicali del Significante linguistico al di là della convenzione linguistica, attuata mediante l'uso della voce umana come strumento musicale; dall'altro lato nella concettualizzazione del Significante musicale, attuata mediante la sovrapposizione della semantica propria della lingua alla musicalità». Perciò «il testo letterario per musica non si deve in genere valutare come un prodotto autonomo di poesia, bensì si deve considerare nella sua musicale potenzialità, vale a dire nella sua disponibilità a farsi adempiere dalla struttura sonora» (pp. 91 sg., 94).

Ciò premesso, se vi siano, nella nostra metrica, versi e strutture strofiche piú disponibili di altri alla musica è questione opinabile e sentita — credo — diversamente dai vari musicisti nel concreto del loro comporre, cioè del loro incontro

con la tessitura linguistica. Ci inducono a ritenere così non solo molti aneddoti di musicisti che hanno chiesto al librettista ritocchi o radicali mutamenti della compagine metrica, ma l'osservare che i libretti d'opera ottocenteschi e primonovecenteschi contengono la piú ricca varietà di metri, dall'alessandrino all'endecasillabo sciolto, alle strofe e strofette di versi rimati; i migliori libretti, ad es., di Arrigo Boito, quelli per Giuseppe Verdi, sono delle vere mostre di virtuosismi metrici e rimici. Certo, se si guarda ai due poemetti pascoliani musicati, si può notare, nelle parti non narrative, oltre ad una distribuzione amebea a due o piú voci, tra cui quella del coro, l'uso del verso composto, cesurato nel mezzo e quindi fortemente cadenzato, che sembra disposto a una particolare cantabilità; ma questi caratteri metrici e ritmici compaiono anche in poesie non destinate alla musica. È forse meglio considerare alcune esplicite osservazioni dello stesso autore sul metro del libretto millenaristico: «In generale ho adoperato il novenario, corrispondente all'ottasillabo francese, con molta varietà d'accentazione... Tutto ciò per ottenere una grande snellezza a pro' del musicista, e... una grande facilità di mutamento. La ragione poi filosofica... pertinente all'arte mia, in questo metro quasi embrionale, è questa: che nell'"Anno mille" suppongo i versi ancora in formazione. Cotesti versi s'avviano a essere endecasillabi senza essere ancora tali... All'ultimo l'endecasillabo trionfa nel canto dell'alba. Così ho adoperato l'assonanza... con quest'avvertenza, che dove è l'assonanza, c'è dialogo o recitativo; dove è la rima si fa strada l'impeto lirico e siamo in piena melodia, poetica s'intende» (pp. 61 sg.). E piú avanti domanda al musicista: «Non so se l'albata le piaccia in quel metro. Ricordi però che è il metro d'un'alba provenzale. E che per le mie viste dovrebbe essere in *endecasillabi*» (p. 65). Infine, in un altro abbozzo di libretto, *Un'ora d'amore*, annotava: «Questi sono novenari, verso a mio parere piú semplice ed elegante: si possono peraltro ridurre a endecasillabi, volendo, con poca fatica» (p. 117). Ciò basta a dimostrarci che Pascoli si era posto esplicitamente il problema del rapporto tra il metro e la musica; ma se lo era posto anche implicitamente, costruendo nei libretti versi per lo piú non autonomi, cioè predisposti all'integrazione, all'adempimento — per dirla col Pagnini — della struttura musicale. Il lettore avverte benissimo

la differenza di modo e di grado tra i versi «disponibili» del libretto e i versi assoluti usciti dal medesimo poeta. Comunque, tra i libretti di Pascoli e quelli di una fase piú moderna, ad es. *La favola del figlio cambiato* di Pirandello, per la musica di Malipiero, c'è un distacco netto: il distacco fra il verso tradizionale «disponibile» e il verso libero.

Ma lasciamo questo discorso ai competenti, fra i quali includo i musicologi, e torniamo alla nostra «postilla» pucciniana. Nel 1903, la notte sul 26 febbraio, tornando in automobile da una visita lucchese all'amico Alfredo Caselli (l'amico anche di Pascoli), Puccini uscì di strada e si fratturò la tibia destra. L'incidente – ci racconta Leonardo Pinzauti nel suo libro *Puccini: una vita* (Vallecchi, Firenze 1974), pp. 88 sgg. – risuonò nei giornali, e perfino il re Vittorio Emanuele spedì al Maestro un telegramma di augurio. La convalescenza fu lunga e penosa; tra i molti che la seguirono ci fu anche Giovanni Pascoli. Ecco il testo della sua cartolina:

Caro e grande Maestro, vengano nella penombra e nel silenzio della vostra camera le creature a cui avete dato la vita e il canto: vi vengano a consolare, a rallegrare, a ispirare, a guarire. Assai felice, nella vostra disgrazia, che avete in voi, composto da voi, il farmaco per la noia e il dolore. Ne avete fornito tanto agli altri; ma certo ve n'è rimasto per voi. Coraggio e allegria. Il vostro aff. ammiratore Giovanni Pascoli.

Questa cartolina ci rende ancor piú acuto il desiderio di conoscere il contenuto del colloquio che si svolse tra Puccini e Pascoli nell'estate del 1911 proprio a Castelvecchio, dove il Maestro era salito con l'amico comune Caselli. Ciò che fa sorridere un poco il nostro rammarico dell'ignorare è l'immaginare il grande musicista a fronte del «piano melodico».

Giacomo Leopardi lessicologo e lessicografo *

1. Fin dalle prime pagine dello *Zibaldone di pensieri* Leopardi dimostra interesse per la lessicologia e la lessicografia. Infatti, già alla p. 32 dello scartafaccio¹ incontriamo l'etimologia di *testa* e, subito dopo, sottili osservazioni sulla lingua di Celso, dove comincia quel rilevamento di «italianismi» nel latino dei classici (Fedro, Svetonio ecc.) che è un modo tutto leopardiano di constatare le congruenze tra l'italiano e le spie del latino parlato entro i testi classici; quel latino parlato che, secondo lo stesso Leopardi, è ricostruibile, mancando testimonianze antiche, attraverso le lingue romanze². Comincia anche la registrazione di parole italiane presenti nell'uso ma assenti nei dizionari: è il caso di *blitri* o *blittri* «inezia» (1, 65 sg.), che sarà seguito a distanza dalla locuzione *diventar di stoppa*, familiare per «stupire» (1, 447), dal popolare *bobò* «baubau, spauracchio» (2, 53), dalla congiunzione marchigiana *causando che* col valore di «attesoché, poiché» (2, 105), dal verbo *svistare* denominale da *svista*, d'uso italiano (2, 846), dal costrutto *fra giorno* (2, 1118)³. Ma le osservazioni puntuali piú frequenti concernono, nel campo dell'ita-

* Comunicazione al Convegno nazionale sui lessici tecnici del Sei e Settecento (Pisa, dicembre 1980), pubblicata negli atti del convegno, Scuola Normale Superiore, Pisa 1981, e ripubblicata con ritocchi e ampliamenti in «Studi di lessicografia italiana», III, 1981, pp. 67-96.

¹ Questo è il numero della pagina del manoscritto; ma da qui in avanti citeremo le pagine del primo e del secondo volume dell'edizione a cura di Francesco Flora, *Zibaldone di pensieri*, Mondadori, Milano 1937-38, o sole o precedute dalla abbreviazione *Zib*.

² Cfr. *Zib*, I, 874 sgg.

³ Non va d'altra parte dimenticato il bel saggio antipuristico *Sopra due voci italiane* (il participio *reso* e il verbo *sortire* per *uscire*), pubblicato nello «Spettatore» del 1° novembre 1817, cioè poco dopo le prime annotazioni dello *Zibaldone*.