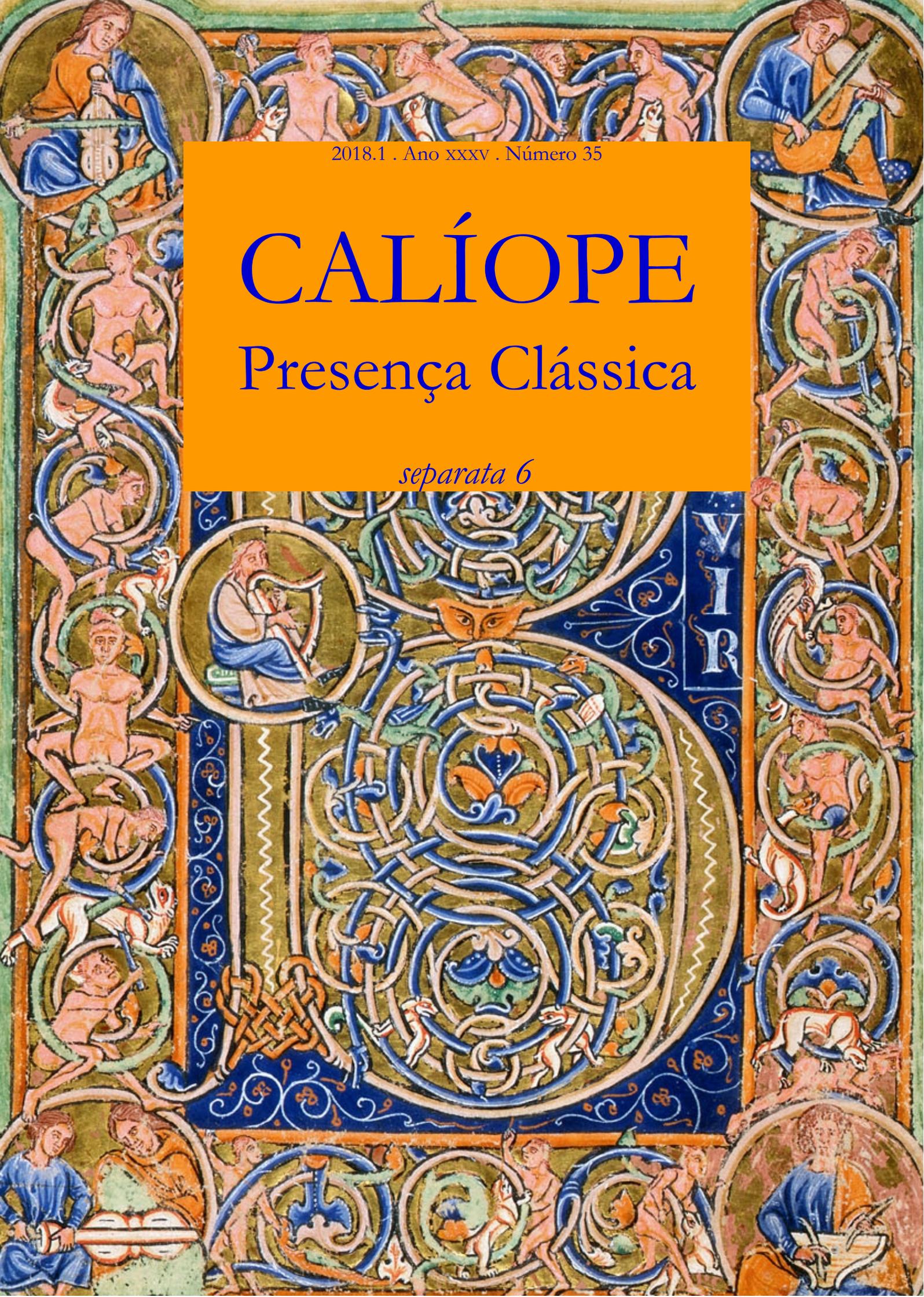


2018.1 . Ano xxxv . Número 35

CALÍOPE

Presença Clássica

separata 6



2018.1 . Ano xxxv . Número 35

CALÍOPE

Presença Clássica

ISSN 2447-875X

separata 6

Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas
Departamento de Letras Clássicas da UFRJ

Universidade Federal do Rio de Janeiro
REITOR Roberto Leher

Centro de Letras e Artes
DECANA Flora de Paoli Faria

Faculdade de Letras
DIRETORA Sonia Cristina Reis

Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas
COORDENADOR Ricardo de Souza Nogueira
VICE-COORDENADORA Arlete José Mota

Departamento de Letras Clássicas
CHEFE Fábio Frohwein de Salles Moniz
SUBCHEFE Rainer Guggenberger

Organizadores
Fábio Frohwein de Salles Moniz
Fernanda Lemos de Lima
Rainer Guggenberger

Conselho Editorial
Alice da Silva Cunha
Ana Thereza Basílio Vieira
Anderson de Araujo Martins Esteves
Arlete José Mota Auto Lyra Teixeira
Ricardo de Souza Nogueira Tania Martins Santos

Conselho Consultivo
Alfred Dunshirn (Universität Wien)
David Konstan (New York University)
Edith Hall (King's College London)
Frederico Lourenço (Universidade de Coimbra)
Gabriele Cornelli (UnB)
Gian Biagio Conte (Scuola Normale Superiore di Pisa)
Isabella Tardin (Unicamp)
Jacyntho Lins Brandão (UFMG)
Jean-Michel Carrié (EHESS)
Maria de Fátima Sousa e Silva (Universidade de Coimbra)
Martin Dinter (King's College London)
Victor Hugo Méndez Aguirre (Universidad Nacional Autónoma de México)
Violaine Sebillote-Cuchet (Université Paris 1)
Zélia de Almeida Cardoso (USP)

Capa e editoração
Fábio Frohwein de Salles Moniz

Revisão de texto
Fábio Frohwein de Salles Moniz | Fernanda Lemos de Lima | Rainer Guggenberger

Revisão técnica
Fábio Frohwein de Salles Moniz | Rainer Guggenberger

Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas / Faculdade de Letras – UFRJ
Av. Horácio Macedo, 2151 – sala F-327 – Ilha do Fundão 21941-917 – Rio de Janeiro – RJ
www.lettras.ufrj.br/pgclassicas – pgclassicas@lettras.ufrj.br

Pompei in sol bemolle: gli amori di giove e lalage alla prova dell'operetta Giovanni Cipriani | Grazia Maria Masselli

RESUMO

Em julho de 1921, foi apresentada na Itália uma opereta musical, organizada pelos compositores U. Giordano e A. Franchetti e pelos libretistas L. Illica e E. Romagnoli, e intitulada *Júpiter em Pompeia*, dando vida a um pastiche singular, enriquecido por uma música espumante e alegre (além da reutilização do gênero cômico da *Atelana*). Os autores propunham aos espectadores, em forma paródica, a tragédia humana que atingiu Pompeia, Herculano e Estâbia em consequência da erupção do Vesúvio em 79 d.C. Para mediar a *detorsio in comicum* do acontecimento trágico, serviram a recuperação da tópica clássica ligada aos amores de Júpiter e a estravagante atribuição da ruína de Pompeia à prática de um tráfico desonesto de falsos achados arqueológicos '*ante litteram*', tráfico no qual estavam envolvidas até as estátuas dos deuses. Daí, a descida para a terra de um já 'decadente' Júpiter, com a intenção de punir os pompeianos, e a consequente 'descoberta' do responsável das falsas escavações, dando uma cantada no mais alto deus através de um amor com uma camponesa ingênua.

PALAVRAS-CHAVE

Pompeia; Júpiter; paródia; opereta musical; *Atelana*.

SUBMISSÃO 14 nov. 2018 | APROVAÇÃO 2 dez. 2018 | PUBLICAÇÃO 25 dez. 2018

DOI: <https://doi.org/10.17074/cpc.v1i35.22548>

Pompei in sol bemolle [...] | Giovanni Cipriani | Grazia Maria Masselli

Resterò a Milano ed andrò dall'editore Ricordi. Prima di agire con la violenza della toga preferisco parlare ancora una volta. Sceglierò la voluttuosa tonalità di sol bemolle, quella preferita per i duetti d'amore
Giordano a Illica, Baveno, 5 marzo 1910, Castell'Arquato

1 IL RITORNO DELL'ATELLANA SUL PALCOSCENICO DEL '900¹

A

ll'alba del 7 luglio 1921, i lettori del “Giornale d'Italia” trovarono - nella pagina dedicata agli spettacoli - una lunga recensione a commento dell'evento teatrale che aveva visto andare in scena, il 5 luglio 1921, al Teatro ‘La Pariola’ di Roma, la commedia musicale *Giove a Pompei*, realizzata dai musicisti Umberto Giordano e Alberto Franchetti e dai librettisti Luigi Illica e Ettore Romagnoli.² La critica riservata nel frangente all'operetta in questione dal giornalista, che si firmava con l'acronimo *Svas*, sarebbe risultata quanto mai severa e pungente, a dispetto del successo che

l'operazione culturale aveva riscosso presso gli spettatori, andati in visibilio davanti alla felicissima ‘trovata’ con cui si concludeva la rappresentazione: ai loro occhi, infatti, veniva riprodotta con effetti scenici strabilianti l'eruzione del Vesuvio, che avrebbe distrutto la città di Pompei, risparmiando in questo caso i suoi abitanti. Basterà, d'altronde, ascoltare uno dei protagonisti, Riccardo Massucci,³ che sul palcoscenico interpretava, con voce da ‘basso’, il fondamentale ruolo di Parvolo Patacca, l'ingegnoso direttore degli scavi a Pompei, e se ne avrà affidabile conferma:

Nella storia dell'operetta l'episodio di Giove a Pompei costituisce indubbiamente una delle pagine più singolari e meno conosciute. Tutti sanno tutto dell'operetta tradizionale, dei suoi divi, dei suoi fasti tra la fine del secolo scorso e i primi decenni del novecento, ma pochi rammentano questo spettacolo, al quale era destinato un successo che, per vicende estranee al palcoscenico, non riuscì a cogliere appieno. Si era nel 1921 [...]. Proprio a Roma, in primavera, iniziarono le prove di Giove a Pompei, uno spettacolo che, per la sua sfarzosità, la larghezza di mezzi impiegati e il nome degli autori, avrebbe dovuto sbalordire le platee di tutta Italia. E se non vi riuscì fu soltanto per una sfortunata circostanza che gli organizzatori non potevano certo prevedere. Umberto Giordano e Alberto Franchetti ne avevano scritto le musiche, il famoso costumista Caramba, che doveva poi diventare regista alla Scala, aveva creato i bozzetti dei meravigliosi costumi e la grandiosa messa in scena, realizzata da Rovescalli. Con me prendevano parte all'esecuzione Emilia Bassi, la Raffaelli, Luigi Merazzi e altri validi artisti.

Direttore d'orchestra il maestro Virgili. Fatto abbastanza insolito nel teatro operettistico, il libretto era di sapore mitologico, il che offriva lo spunto per dare vita a spettacolari coreografie e imponenti messe in scena. Esso portava la firma del più celebre librettista della «Giovane Scuola», Luigi Illica, scomparso nel dicembre del 1919, e quello di un insigne letterato e grecista, Ettore Romagnoli, cui il testo era stato affidato per la revisione, con il consenso dello stesso Illica, su proposta di Giordano. Burlesca la trama [...]. La nota dominante di questo spettacolo fu anzi tutto la sfarzosità e l'originalità delle scene. Animata da un corpo di ballo di ben 40 ballerine più una quantità di comparse che venivano appositamente reclutate, la vicenda offriva continui spunti per grandiose coreografie e movimenti di masse. Nel terzo atto, quando Giove adirato si appresta a lasciare Pompei, calava dall'alto del palcoscenico un enorme pallone di carta di oltre dieci metri di diametro cui era legata una navicella e nel finale la drammatica scena della pioggia di lapilli era stata realizzata con filari di lampade che si accendevano e si spegnevano ad intermittenza creando perfettamente l'illusione. Un autentico capolavoro scenico che coronava degnamente la sequenza di quadri meravigliosi e lasciava esterefatto lo spettatore. A parte il finale, l'operetta - definita «satira mitologica» - viveva di situazioni e di trovate brillanti che divertivano molto il pubblico: nella suggestiva cornice di costumi pagani, faceva spicco ad esempio la curiosa e anacronistica tenuta di Giove - interpretato dall'attore Luigi Merazzi - che si presentava in scena con un casco e una tuta da aviatore. Esilaranti i suoi couplettes del secondo atto con la bella Lalage e suggestiva la marcia dei Pompieri nel primo atto. La «prima» di Giove a Pompei venne data il 5 luglio 1921 al Teatro La Pariola di Roma: era uno dei più famosi locali all'aperto della Capitale, frequentato dalla migliore società romana. Anche il Duca d'Aosta presenziò a una rappresentazione dell'operetta che tenne cartello per quindici giorni. Il Teatro La Pariola si trovava vicino a Villa Savoia: era stato inaugurato da poco e, nonostante fosse all'aperto, disponeva di poltrone in velluto rosso e di vimini; in fondo, al coperto, c'era il bar-ristorante, da dove il pubblico poteva assistere allo spettacolo anche stando comodamente seduto ai tavoli. Giove a Pompei ebbe un successo strepitoso fin dalla prima serata: il pubblico romano, particolarmente sensibile ai grandi avvenimenti teatrali, non si lasciò sfuggire l'occasione di assistere ad uno spettacolo di tanta mole e affollò ogni sera la vasta platea de La Pariola. Dopo quindici giorni di repliche, la Compagnia Simet si trasferì a Venezia e impiantò lo spettacolo al Malibran. Qui l'accoglienza fu un po' più tiepida: gli habitués del teatro appartenevano a un altro ceto sociale e in complesso i veneziani dimostrano di non apprezzare abbastanza questo genere di satira mitologica. Giove a Pompei concluse ingloriosamente e immeritatamente

la sua breve vita proprio a Venezia: dopo una settimana circa di spettacoli, giunse infatti, come fulmine a ciel sereno, la notizia che la Banca di Sconto era fallita. La Compagnia Simec dovette cessare immediatamente la sua attività e venne sciolta in poche ore: costumi, scenari e tutto il materiale che era costato così tanto lavoro ai creatori di Giove a Pompei finirono nelle mani degli ufficiali giudiziari. Ci furono delle lacrime quella sera. E non tanto per lo sgomento, quanto per l'amarezza di vedere svanire di colpo il frutto della nostra fatica.

Di ben altro tono, invece, si sarebbe rivelata la recensione, che, stando all'analisi che si intende qui condurre, offre il destro a una serie di riflessioni e puntualizzazioni su un caso 'particolare' di fortuna dell'antico. Ecco qui di seguito la pagina del quotidiano, che, a differenza di quanto apparso negli stessi giorni su altre testate giornalistiche, tendeva a 'demolire' la trovata di Illica e Giordano, la cui genesi troviamo raccontata dal secondo compositore, Alberto Franchetti, 'in vena di ricordi':

Il maestro Franchetti tacque, come chi sa d'aver detto anche troppo. Osai tuttavia domandargli se era vero che aveva scritto o stava scrivendo un'operetta col maestro Giordano. «E' già finita. È già finita da qualche tempo - mi rispose - e se non venne rappresentata fu per questioni editoriali, o meglio di monopolio, avendola ceduta ad un, diremo così, incettatore di operette, il quale ha necessità di smerciare prima altri acquisti. L'operetta ha per titolo Giove a Pompei ed è quanto si può pensare d'allegro e gioviale. Illica aveva scritto il libretto per un maestro compositore di operette, che poi non l'aveva più acquistato, e me lo fece leggere: io me ne innamorai, tanto è lo spirito che vi si racchiude, pensando di musicarlo in un momento di buon umore. Ma mi manca il tempo. Si era un giorno con Giordano ed Illica, e si rideva pensando alle diverse scene del Giove a Pompei. Illica salta fuori e dice: - Perché non lo musicate insieme? Ci guardiamo in faccia, Giordano e io, e poi, di comune impulso, esclamiamo: - Accettiamo! Sul lago di Como, nella quiete di una villa, nacque Giove. Bisognava vederci a scriverlo. Non facevamo in tempo a scrivere le note per le risa alle quali ci obbligava il motivo che ci veniva spontaneo nel leggere i brani del libretto! Sarei proprio contento di vederlo rappresentato».⁴

Pompei in sol bemolle [...] | Giovanni Cipriani | Grazia Maria Masselli

Va subito detto che, per ridimensionare il successo di pubblico e per raffreddarne l'entusiasmo, l'“occhiuto” recensore chiamava in causa, dopo aver esaurientemente riassunto la trama, la natura del soggetto, che a suo parere risultava fin troppo offensivo nel perseguire l'intento di far divertire gli spettatori, modificando parodicamente quella che purtroppo fu storicamente una tragedia di vite umane e di centri vitali come Pompei, Ercolano e Stabia, sepolti dalla lava e dalla cenere del Vesuvio nel 79 d.C.

Ma ecco le riserve avanzate sulle colonne del quotidiano:

“GIORNALE D'ITALIA”, ROMA, 7 LUGLIO 1921



“Giove a Pompei,, alla
Pariola

« Per Giove, tu ci tratti, o Callia, splendidamente... e di altri spettacolo e musica assai dilettevoli ». Così diceva Socrate nel simposio di Senofonte e così, modesta a parità, possiamo ripetere anche noi dopo aver udito alla *Parola* la prima di un'opera, o meglio — così vuole il libretto — commedia musicale di Luigi Illica, Ettore Romagnoli, Alberto Franchetti e Umberto Girolamo.

La commedia od operetta è stata abbondantemente applaudita, tuttavia a tanto quadruplicato non pochi spettatori avverbano chiesto qualche cosa di più. Dire che le cose più belle siano l'elegante manifesto del Melicovic, se non erro, e i solutosi costumi grecoromani sarebbe somma ingiustizia; ma è pur vero che nell'azione e nella musica è persa talvolta in difetto la *vis comica*.

L'invenzione del soggetto spetta al povero Illica, del quale si riconosce facilmente la copiosa vena lirica. Morio il librettista emiliano, fu affidata la revisione ai romagnoli, ellenista insigne, come tutti sanno, non meno che poeta, autore delizioso di drammi satireschi e buon intenditore di musica. L'argomento è presto detto. È una parodia degli ultimi giorni di Pompei. Il capo della Belle Arti e Scavi della celebre città, Farvolo Pasacca, nome che ricorda gli spacciatori di false antichità e di false monete antiche, chiamato dal popolino « le solite patasche » e certo di antichità da esportare fa seppellire le statue e le suppellettili votive degli Dei e in primo luogo di Giove per preparare un grandioso scavo in onore di un sovrano orientale, che visiterà Pompei. Giove sdegnato piomba sulla città risoluto a distruggerla, ma da una contadinella, della quale si è invaginato, è indotto a temperare la condanna. La città sarà distrutta dal Vesuvio, ma gli abitanti avranno tempo di porsi in salvo. Su questa lieve farsa s'intessono gli amori di Lalsage la contadinella per Aribòbolo reduce d'Africa di Marcus Pipa capo dei pompieri, per l'ancella Calpurnia, le dispartazioni del sommo sacerdote Arlicia, le chiacchiere di Macrone il Figaro di Pompei, e le esplosioni ecologiche di Ganimede, che a furia di versare da bere a Giove ha finito col diventare un ubbriaccone.

I compositori non hanno avuto imbarazzo nella scelta del pezzo. Il coro bipartito di Pompieri e Serve, il coro dei reduci guerrieri, il coro delle Matrone, il finale del secondo atto, indovinata combinazione di contrappunto, fanno ricordare l'autore del *Signor di Pourceaugnac*, un cui coro, quello dei medici, è una delle migliori pagine della moderna musica giocosa. Furono pure applauditi i duettini tra Pipa e Calpurnia, tra Giove e Lalsage, tra Lalsage e Aribòbolo. Ma per la piena rispondenza tra musica e scena nulla supera il ballabile delle Pompeiane. Con felice anacronismo, che si giustifica in una terra grecitalica, come la costa campana, le Pompeiane che per sedurre Giove gli sfilano dinanzi adorne a festa, sembrano deliziose figurate di Tanagra viventi. Sono avvolte nelle sottili *calyptrae*, di molti colori, ornate anche di porpora e di nero, il cui vario pannello per porre in rilievo la bellezza della persona richiedeva tutta l'arte delle Tanagré. Era un abito tra la mantiglia e la sopravveste, ma fersera la veste mancava del tutto e le leggiadre danzatrici potevano anche fare a meno dell'arte del drappaggiamento. Novità assoluta era il copricapo, un leggero cappellino di paglia rotondo e piatto con un cocuzzolo che finisce in punta. Delle Tanagré autentiche, degne d'esser rapite e chiuse in un museo nazionale! La musica gentile e sobria accompagnava le danze. Se Giove perdeva la testa vera da compatirli, invece mai inteso è il personaggio di Giove. Non è questi né un vecchiaro di San Cosimato, né il decrepito mariano della leggenda inglese. Potrebbe appena passare per Saturno quello di fersera. Il padrone dell'Olimpo è tutt'altro: un gran signore raffinato e, nonostante l'età, ancor piacente, bello e alquanto lezioso, ma con un certo contegno.

In compenso felicissimo fu il Massucci, che nei tratti del prof. comm. Farvolo Pasacca, rammentava un po' da lontano, se si vuole, il presente continuatore dell'illustre pompeiano, cioè il prof. comm. Vittorio Spinazzola, direttore degli Scavi di Pompei.

Non ostante la evidente ricerca di parodia musicale (basta l'entrata trionfale del Faraone con le turbe dell'*Aida*, l'amentità di alcune figure (a proposito il Macrone è un cicerone pompeiano fedele anche negli spropositi che ha però trovato nel libretto: così *divulbitorium* in luogo di *divulbitorium*, *epodisterium* invece di *epodisterium*) e infine lo schermo degli dei e degli eroi versato a piene mani, la vera comicità, come osservammo, non trionfa, come dovrebbe.

Anzitutto perché vi è un abuso di anacronismi: il comico sta nell'anacronismo del particolare, per esempio la caramella nell'occhio di Giove, o la pacchianella Lalsage, che da buona osca ha qualche tratto in napoletano e chiama « curato » il sacerdote Arlicia. Ma non si può eccedere al punto di farne spesso l'unico espediente. In secondo luogo, per il soggetto stesso. Sorgente di comico è la parodia letteraria.

L'*Enelde* è stata travestita, i poemi cavallereschi generano i poemi eroicomici, i poemi omerici servono ai librettisti della *Belle Helene*. Qual partito si potrebbe ricavare, per esempio, da un'arguta parodia dei Nibelunghi e del Parsifal? Ma da un tremendo ecclatissimo storico, noto in tutti i suoi particolari poco si può ricavare. E, un po', come se nell'anno 3750 in un teatro della periferia, che allora sarà a Prima Porta o a Fidene, si volesse far ridere con la sventura di Messina e di Reggio.

Tuttavia la musica è così delicata e carezzevole, l'apparato scenico così accurato e ricco che grande è il difetto. Artisticamente siamo di gran lunga sopra alla solita operetta, ma non ancora è raggiunta la commedia musicale. La quale in Italia si chiama, è bene ricordarlo, *Falstaff*. L'autore del *Germania* e l'autore di *Sberia* non possono esser malcontenti dell'accoglienza, che ha ricevuto il loro lavoro dal pubblico della *Parola*. Il finale del primo atto, il duetto del *Cucù* è stato bisdato e da molti applausi furono accolte quasi tutte le scene.

Stas.

Da parte mia va detto che nella storia della cultura letteraria non è stato certo un fenomeno raro quello che ha riguardato la distorsione della tradizione mitografica antica per poter conseguire effetti comici. Si trattava di adottare, nel frangente, un atteggiamento, per così dire, ‘libertino’ verso gli *auctores*, in nome del diritto a un approccio smalzato e impertinente nei confronti di quei modelli fin troppo noti per la loro cifra tragica e drammaticamente nobile. Simili prese di posizione solitamente lasciano immaginare come in una rinnovata temperie culturale la ‘derisione’ dei miti facesse il paio con l’opposizione al principio di *auctoritas*: gli antichi soggetti, spogliati della loro patina eroica, ben si prestavano al ‘gioco’ serio della polemica contro la tradizione e a favore dell’innovazione. Una tale aspirazione a innovare non poteva di fatto escludere che la ‘degradazione’ toccasse anche soggetti storici o eventi drammatici, con l’unico obiettivo di sdrammatizzare quanto sapeva di tragico, non certo di sottoporre a ironia o derisione eventi che erano costati vite umane. Nel gioco semiserio, insomma, ci si è attrezzati per tempo per il trionfo della parodia, che - è fin troppo noto - ha come suo obiettivo primario quello della comicità, che naturalmente scaturisce dal confronto/scontro fra l’ipotesto e la sua contingente riscrittura dissacrante e deformante. In questa prospettiva, come gli studi di Genette⁵ hanno dimostrato, la materia di maggior interesse è quella costituita dalla tipologia di trasformazioni operate dal testo parodico sull’ipotesto a uno o più livelli: quello *semantico*, quello *lessicale*, quello *stilistico*, quello *sintattico* e/o *grammaticale*, quello *strutturale*, quello di *metro* o *rima* o di *altri elementi formali simili che caratterizzano un genere*. Va da sé che gli interventi sull’ipotesto (o, più in generale, sul ‘precedente’, non solo letterario ma anche storico, da sottoporre a revisione comica) possono comprendere la tecnica del ‘mondo alla rovescia’, la distorsione dei *topoi*, la banalizzazione, la degradazione dei personaggi, gli anacronismi, i paradossi, le distorsioni surreali. Ne discende che la parodia arrivi a “criticare, sovvertire, o semplicemente prendersi gioco dei valori impliciti nell’ipotesto, siano essi letterari, etici, o di tipo politico-ideologico”.⁶

A mo' di esempio si potrebbe richiamare all'attenzione del lettore del libretto di Illica la rappresentazione degradata dell'impenitente Giove alle prese con un 'goffo' tentativo di seduzione⁷ nei confronti di una contadinella 'sempliciotta', raffigurata come una virtuale *paelex* della più volte tradita Giunone.⁸ Questo 'motivo', vertente - nel testo concepito da Illica e perfezionato poi da Romagnoli - su un amorazzo agognato senza dignità, costituisce buona parte dell'intrigo che innerva tutta l'operetta. Protagonista ne è un acciaccato Giove, costretto persino a ricorrere a una tintura pur di nascondere il nitore della sua veneranda ma poco attraente canizie, stando alla didascalia che introduce l'Atto II, Scena V:

Attraverso il largo passa un fulmine lemme lemme. Poi colpi di tosse catarrosa. Infine, entrano Giove e Ganimede, in veste d'aviatori. Giove ha una gran barba e una gran zazzera color d'oro: ma si capisce che è oro di tintura, e che il possessore ha molti secoli sulle spalle. Ganimede è anche lui un giovane vecchio, ma tutto ripicchiato e arzillo. Porta le valigie, il plaid e la cassetta del fulmine.

I dettagli di questa esilarante 'degradazione' si trovano di lì a poco e a fare da cassa di risonanza di questa abusata topica è l'incontro fra Giove e la contadinella Lalage. Nella circostanza, il sommo Giove si accorge che per fare la migliore delle figure ha bisogno di tingersi i capelli; solo in questo modo potrà dimostrare un'età inferiore e più consona all'approccio al personaggio femminile:

Atto II, Scena VI

Giove. Mi sento in forma, perbacco! (*Fa un gesto da forzuto.*)
Ganimede. Ricordatevi Giunone! **Giove.** E dalli, con Giunone! (*Si guarda allo specchio.*) Un po' di tintura progressiva! Qua e là traspare il bianco! **Ganimede.** Non trovo più l'ampollina! **Giove.** Ah, l'hai scordata! Briccone! **Ganimede.** No!... Ma ho visto Giunone che frugava nella valigetta. **Giove.** È vero! Ah, traditrice... **Ganimede** (*a parte*). Abbiamo fatto il tiro in due. Così non potrà fare il galante! **Giove** (*scorgendo Lalage*). Zitto! Una primizia terracquea. **Ganimede.** Una villanella! **Giove.** Da fare invidia alle Dee!;

Atto II, Scena VII

(Lalage entra e cerca da per tutto) **Giove.** *(eccitato, si guarda ancora nello specchio)* Questo bianco cresce a vista d'occhio. *(Guarda Lalage)* Bisogna provvedere ad ogni modo! **Ganimede.** Uno il rimedio! **Giove.** Quale? **Ganimede.** Strappare il pelo! **Giove.** Ebbene, strappa!

Atto II, Scena XIX

Giove. *(Guarda in uno specchietto la barba e la zazzera ridotte d'un buon terzo)* Questa di strappare i peli bianchi è proprio un rimedio che non mi va. Più se ne strappa e più ne spuntano, e il prestigio se ne va a rotoli. **Ganimede.** Proviamo a comperare una tintura a Pompei. **Giove.** Roba nazionale! Vale poco! [...]. **Giove.** Ganimede! - Ganimede! Che farà quel birbone? Quando non lo voglio me lo trovo sempre fra i piedi; quando lo cerco non c'è mai! *(Si guarda nello specchietto, sospira a lungo, tossisce. Infine, dopo parecchi sforzi dice:)(parlato)* Innamorato alla mia tarda età! Se voglio camminare... ah! ah! le reni! Mi tormentano i calli. Se mangio, ah!... tutti i cibi son veleni...E sono eterno, ahimè, sono immortale! A tutte le mie pene non vedo alcun finale: e m'innamoro alla mia tarda età! *(canto)* Ma se a Lalage, penso, oh!, dolce sogno!, mi vien la tentazione di rimanere in terra ed al bisogno vivere di pensione. Una casetta presso a qualche cava, e vender, come tanti, agli stranieri, storici oggetti in lava e non tornar più Dio! Di grazie tanto piena (ah! povera mia schiena!), così pura ed ingenua, di sì gentili mosse... *(tossisce)* Accidenti alla tosse!⁹

Alla base di questa mia prima incursione nel campo della degradazione, alla quale i librettisti del *Giove a Pompei* sottoposero l'eredità classica che si raggrumava intorno a vicende mitologiche originalmente di ben altra drammaticità, c'è l'intenzione di ribadire, almeno per grandi linee, gli ambiti in cui si deve muovere una parodia perché ne venga riconosciuta l'efficacia in termini di ricaduta sul lettore o sul pubblico, senza che si gridi allo scandalo, come fece l'autore della critica letteraria apparsa sul quotidiano romano: i Latini parlerebbero, in questa dimensione, di ricerca della 'urbanitas', ossia di quella elegante forma di arguzia, che si avvale della ripresa di alcuni versi, magari citati integralmente o in parte variati, ma - in occasione del nuovo riuso - comunque collocati in situazioni o riferiti a personaggi, che immediatamente si

configurano come ‘respingenti’ al mittente, per non dire ‘offesi’ nei confronti di simili spudorate e impertinenti allusioni. Si veda, ad esempio, la ‘storpiatura’ irriverente riservata nel libretto a versi o espressioni, che all’origine si collocavano in ben altri e seri contesti. Nel frangente, non sfuggono alla dissacrante distorsione citazioni da Christoph Willibald Gluck, *Orfeo ed Euridice*¹⁰ [il riferimento è ad Atto II, Scena X:

Giove. Ah! che veggio! Ganimede! **Ganimede.** Che c’è?
Giove. Il mio sole che fugge! Ah! me tapino! Ah, ma ti costringerò... (*Fa due passi, inciampa; Ganimede lo sostiene*).
Giove. Ah! Ecco i frutti dell’impulsività! In un fatal delirio l’ho lasciata scappare; e adesso non posso vivere senza di lei. Lalage! Lalage! L’eco sola risponde! Ah! senza te viver non posso! Ah! Lalage! Rispondi al tuo fedele. Che farò senza Euridice? O rendetemi il mio bene o lasciatemi morire! Chi mi consolerà?;

è successo che alla fine della scena precedente Aribobolo e Lalage si sono involati verso un ristorante, ghiotto ‘antipasto’, prima di concedersi a effusioni amorose: il tutto non è sfuggito a Giove, che a questo punto si sente nella situazione di un innamorato ‘abbandonato’ e prorompe in un lamento che fa il verso a quello di Orfeo nel momento in cui gli viene strappata Euridice; è quanto, peraltro, aveva preannunciato la didascalia posta alla fine dell’Atto II, Scena IX:

*Risalgono sul side-car, si abbracciano, ed escono con raddoppiato fragore di motore e trombetta. Al frastuono, Giove esce dall’albergo, li vede, e si batte la fronte con gesto disperato*¹¹

o da Wolfgang Goethe [è quanto accade nell’Atto I, Scena XIV, allorché Patacca si rivolge alle matrone, esortandole a preparare una degna accoglienza al Faraone e a sua moglie:

Patacca. Salute, o eterno femminino! Salute, o donne di Pompei! (*Mentre le Matrone sfilano*).

Si dà il ‘caso’, però, che “Eterno femminile” sia una definizione felicemente concepita da Wolfgang Goethe, che infatti nel finale del suo *Faust* scriveva:

*Tutto ciò che passa non è che un simbolo, l'imperfetto qui si completa,
l'ineffabile è qui realtà, l'eterno femminile ci attira in alto accanto a sé*
(«Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan»).

Medesima ‘strampalata’ citazione è opera dello stesso Giove, alle prese con la topica descrizione degli effetti psicofisici del fuoco d’amore, fuoco che richiama, anche in questo caso, un vulcano e che nella circostanza rende superfluo il ricorso all’“Uronodal”, un farmaco antinfiammatorio molto diffuso all’epoca per chi soffriva di lombo sciatalgia:

Atto II, Scena XX

Giove. Ah, mi sento un altro! Ah! dice bene il poeta! L’eterno femminile ci tira sino al cielo. Quale è mai il tuo potere! Che fuoco serpeggia nelle mie vene! Mi sento in petto un Vesuvio, un Mongibello! Non più gotta, non più reumi, non più renella! Non più Uronodal! Ho vent’anni, venti fiaccole di gioia! Oh dolce fardello! Lalage! Dove sei tu?

O ancora citazioni da Giacomo Leopardi, *Il sabato del villaggio*, 1 [“la donzelletta vien dalla campagna”]; ci troviamo nell’Atto I, Scena XII, laddove il *miles* Aribobolo, in una situazione assolutamente impropria e irrelata, chiede notizie al barbiere Macrone:

Aribobolo. (*a Macrone che è ritornato*) Non hai visto per caso passare una donzelletta della campagna?

o addirittura dallo stesso Dante [la citazione ‘impropria’ è tratta da *Inferno* II,9, nel momento in cui il sommo poeta prende coscienza dell’alta missione che lo attende; siamo nell’Atto II, Scena VIII, laddove Patacca cerca di convincere le pompeiane a soddisfare le voglie del “donnaiolo” Giove:

Patacca. E voi, valorose femmine di Pompei, correte alle case vostre, ed abbigliatevi. Tornate poi qui, e sfilate dinanzi al Nume. Le vostre mosse siano provocanti, i sospiri lusinghieri, gli sguardi assassini. Ma già, sciocco che sono! Io insegnare a voi le arti della seduzione? Vi conosco e sono tranquillo; anzi dirò, col sommo poeta di nostra gente: Qui si parrà la tua nobilitate!].

Sulla scorta di queste occorrenze, mi sembra difficile non prendere atto dell'ampia gamma di esempi di contraffazione caricaturale che i due librettisti hanno operato nei confronti di componimenti inconfutabilmente seri: la deformazione è stata ottenuta, com'era da aspettarsi, degradando lo statuto sociale dei personaggi, modificando particolari della vicenda, introducendo vistosi anacronismi e ricalcando con distorsioni grottesche le battute e le tirate più famose. In questa stessa categoria potrebbero a buon diritto rientrare quelle gags, aventi come elementi che fanno da detonatore della comicità sia il rinvio a slogans 'sindacali' assolutamente ignoti alla Pompei antica sia il prestito di idiomi inappropriati, per non dire assurdi, in bocca a personaggi che non dovrebbero trovarsi a loro agio con l'inglese, il francese o, addirittura, il dialetto napoletano. Vediamo in successione le singole situazioni sceniche:

Atto I, Scena IV:

(Entrano i pompieri, ma, non essendosi accorti dello scavo, precipitano dentro, uno dopo l'altro) **Pompieri.** Per Giove! Per Nettuno! Sangue di Bacco! Boia Mercurio! **Pipa.** *(calmo, aiutandoli)* Niente paura: è il nuovo scavo! Coraggio! Da bravi! *(I pompieri escono un po' malconci, e si allineano, sotto i comandi di Pipa, in bel disordine)* **Pompieri.** Protestiamo! Non è modo! Sciopero! Sciopero!¹²

Atto I, Scena XIV (legata a forme di protesta 'sindacale' è la menzione della Lega della Resistenza, organizzata dalle donne di Pompei):

Patacca. Ecco la lega di resistenza delle serve di Pompei, e la loro organizzatrice Calpurnia;

Atto I, Scena XIII (divertente caso di anacronismo è l'allusione a una festa popolare, istituita in tempi moderni e pertanto non nota ai pompeiani di 2000 anni fa; Patacca, in previsione della visita del Faraone, arringa il popolo, chiedendo di essere consapevole dell'importanza dell'evento, nella lungimirante prospettiva di fruttuosi rapporti internazionali):

Patacca. (*al popolo*) Popolo, e tu frena la tua nativa impulsività! Non siamo a Piedigrotta! Il momento è solenne pei rapporti internazionali;¹³

Atto II, Scena VII (Giove, nel ruolo di cicisbeo, si offre di leggere le lettere che Lalage, analfabeta, ha ricevuto dal suo amato soldato Aribobolo; il padre degli dèi, quando intuisce di dover fare solo la parte del 'ruffiano', sbotta in un orgoglioso recupero di dignità):

(*Giove spiega la lettera e comincia a leggere*) **Giove.** Anima dell'anima mia... Ohibò! È una lettera d'amore! E io dovrei fare il portapollastri? **Jamais de la vie!**¹⁴

Atto III, Scena III (Giove sta pregustando le nozze con Lalage, ma non sa che di lì a poco Ganimede, facendogli assumere una pozione preventivamente preparata d'intesa con Giunone, spegnerà i suoi bollori e lo trasformerà da impenitente donnaio in buon 'curato', che addirittura si prenderà cura di celebrare il matrimonio fra Lalage e il suo adorato Aribobolo):

(*Tutti via di corsa. - Restano soli Giove e Lalage e, in fondo, Ganimede quasi addormentato, con l'aquila*) **Giove.** **Enfin seuls!** (*Tenta una carezza su Lalage che china pudica gli occhi. Ma all'improvviso l'aquila ruba la mano a Ganimede, si lancia avanti e comincia a far la ruota intorno a Lalage commettendo mille stranezze*). **Giove.** (*cercando di frenare la bestia*) È inutile carezzarle il becco, frusciarla, solleticarla! Non sente nulla! Buona, Mova! Prr! **Lalage.** Ahimè! Salvatemi! Che cosa vuole da me questo uccellaccio! Vedete, mi gira intorno, fa la ruota! **Ganimede.** Oh Dio! Ma questa bestia è in caldo! Non è un'aquila, è un aquilo! L'ha con Lalage! **Giove.** L'ha con Lalage! Aiuto! Soccorso! **Ganimede.** Al fuoco! Al fuoco! Pompieri!;

Atto III, Scena IV [Giove, in uno strano duetto con Patacca, che usa il dialetto 'milanese' ("**te vedett**"), sfodera il suo inglese perfetto, allorché acconsente a salvare Aribobolo,

inopinatamente lasciato prigioniero, dalle fiamme che incendieranno Pompei]:

Lalage. (*con un grido*) Oh Dio! Aribobolo! **Patacca.** Aribobolo, il fidanzato di Lalage? È rimasto in prigione. Arrostrirà nell'eruzione. **Lalage.** Aribobolo arrosto! Oh Dio! (*Sviene.*) **Patacca.** Te vedett? **Giove.** Egli mi contende il cuore di Lalage! Che deggio fare? **Patacca.** Il rival salvar tu dèi! **Giove.** *All right!* Lo farò;

Atto III, Scena V (anche il dio Vulcano, in procinto di apprestarsi a dar vita all'eruzione del Vesuvio che avrebbe seppellito Pompei, si sarebbe espresso in dialetto napoletano, se Illica, nella versione finale del libretto, non avesse sostituito la versione caricaturale (*O' Vulcano vestito da inserviente municipale napoletano che in fine mette fuori la testa dal cratere e dice: «mo' che se sta faciенno, subordinatamente, eccellenza, diamo u ffoco o nun o diamo?»*), con una più banale 'entrée' in lingua italiana del dio 'piromane' [(*Appare dal cratere del Vesuvio la testa di Vulcano*) **Vulcano.** Posso incominciare? **Giove.** Coraggio, Vulcano! Fuoco! **Vulcano.** Pronti! (*Dispare*)].

Non mi pare, da quanto riportato finora, che la dimensione caricaturale assunta dai personaggi di questa operetta sia tanto lontana dalla comicità che si respira nei frammenti dell'*Atellana* (poco importa qui se di tratti di quelli di Pomponio o di Novio) giunti fino a noi. Del resto una testimonianza, per quanto *e contrario*, sulle caratteristiche di questo umorismo ci è data da Quintiliano (*inst.* 6,3,47), allorchè questi fa un 'distinguo' circa le categorie di battute che non si addicono all'oratore:¹⁵

Cum sint autem loci plures ex quibus dicta ridicula ducantur, repetendum est mihi non omnis eos oratoribus conuenire, in primis ex amphibolia, neque illa obscura quae Atellano more captant, nec qualia vulgo iactantur <a> utilissimo quoque, conuersa in maledictum fere ambiguitate.

In questo contesto didascalico, il Maestro di retorica fa una rapida incursione nel *mos* che caratterizza la comicità tipica della *Atellana* e la archivia in un contesto dove hanno la meglio la trivialità, la aggressività e i *verba obscura*, frutto - questi ultimi - di un'esasperata ricerca dell'effetto sorpresa, dell'ambiguità e dei

correlati doppi sensi. Ne consegue che una simile cornice caricaturale, così come perseguita dagli autori delle *Atellanae*, non dovesse risparmiare - ed è quanto avviene nel libretto di Illica e Romagnoli - né caratteri umani portati comicamente all'exasperazione, né figure di dèi, di casa nella produzione teatrale osca a soggetto mitologico, degradati a livello di innocui portatori di 'vizietti'.

Ed è proprio questa sfumatura di sensualità quella che funzionalmente trovò spazio nel libretto e nella messa in scena del *Giove a Pompei*: valga a mo' di esempio il duetto fra la villanella Lalage e il suo amato Aribobolo (definito da Illica, nelle sue carte, 'miles gloriosus'), un duetto che prelude a imprese gastro-erotiche¹⁶ e che si conclude con la Strofe, eseguita da Aribobolo:

Atto II, Scena, IX

Aribobolo I. Maccheronea condita / e incontro di ginocchi, / confondere le dita / e non saper chi tocchi, / mangiare colla bocca / e divorar cogli occhi. / Ah, vien, Lalage, orsù, / al gaio tu per tu, / del superbo nemico: / io non ne posso più. / Vien Lalage, vien, Lalage. / Ah! vien! Ah! vien! II. Marene fritte e palpiti, / bistecche in salsa baci, / grossissimi gli asparagi / con dialoghi salaci! / Più placasi la fame, / più crescono le brame / Ah! vien, Lalage, orsù, / ecc., ecc.¹⁷

Sono d'altronde questi scorci narrativi dedicati ad attivare atmosfere sensuali quelli ritenuti più idonei, pur di scatenare la comicità, a ospitare scene di travestimento, un espediente, questo, frequente nell'*Atellana* e riveniente - come sostiene giustamente Lefèvre¹⁸ - dalle provocazioni attive nelle *palliatae* plautine. Un simile motivo ricorre anche nel nostro libretto, allorché Patacca medita il modo di ingannare Giove, illuso di poter 'incontrare' Lalage in un camerino delle terme; al posto di Lalage, approfittando dell'oscurità, ad accogliere il sommo dio sarà invece Calpurnia, l'ancella del sacerdote Aricia:

Atto II, Scena XVII

Macrone. Maestro, permetti una domanda? **Patacca.** Parla, o profano. **Macrone.** Perché tutto questo armeggio con quella contadinella? **Patacca.** Per salvare Pompei! **Macrone.** E come? **Patacca.** È un mio segreto, ma te lo dirò, perché tu devi aiutarmi. Giove è incapricciato di Lalage. Ma Lalage non vuole saperne. Io però gli dico che s'è innamorata di lui. Gliela faccio vedere mentre entra nel bagno, gli do il numero del camerino. Nel Camerino faremo buio; e invece di Lalage gli faremo trovare un'altra donna. Che ne dici? **Macrone.** Peregrina idea. Ma che donna? **Patacca.** Una qualunque, balordo, delle Pompeiane. Non hanno firmate tutte? **Macrone.** Appunto! C'è l'imbarazzo della scelta. Chi scegliere? **la voce di Aricia** (*dall'interno*). Calpurnia! **Patacca.** Il cielo stesso risponde! Calpurnia!¹⁹

È ora il caso di aggiungere che anche circa l'uso della parodia Quintiliano non faceva mancare raccomandazioni e precisazioni importanti; parlando di forme di arguzia raffinata (*inst.* 6,3,97), il nostro Maestro si dimostrava favorevole alla $\pi\alpha\rho\alpha\delta\alpha$ e si affrettava a dire che un bacino da cui attingere per realizzare simili distorsioni è la *historia*:

ex historia etiam ducere urbanitatem eruditum est.

Se questo è valido per la *historia*, a maggior ragione è naturale che la parodia trovi una materia quanto mai disponibile nel bacino che raccoglie le vicende di pertinenza dei *plots* mitologici (d'altronde, è risaputa la presenza di trame a sfondo mitologico nell'*Atellana*). Non si lascia sfuggire un siffatto prelievo dalle *fabulae* mitologiche nemmeno il libretto *Giove a Pompei*. Un esempio probante è costituito dalla rappresentazione - nel corso della farsa predisposta da Illica e Romagnoli - del matrimonio 'forzato' fra Giove e Lalage. Siamo all'Atto III, Scena I, allorquando, per evitare che Giove, prima di ascendere in cielo sull'Aquila, proceda alla distruzione di Pompei, Patacca cerca di convincere Lalage a unirsi in matrimonio con il sommo dio:

(In questo momento si vede nel cielo l'Aquila che giunge. I Pompeiani si volgono, si alzano ed urlano atterriti) L'Aquila!
Patacca (*deciso*). Oh Lalage, il Nume si prepara alla partenza. Prima io ti chiesi l'astratto, ma la ciambella non riuscì col buco! Ora è necessario il concreto. Vuoi tu salvar Pompei?
Lalage. Sì, ma comm'aggia fa? Non so, non capisco...
Patacca. Come, non capisci? Ma quando amoreggi col tuo Aribobolo cosa fai? Il concreto o l'astratto? **Lalage**. (*comprendendo ed arrossendo*) Ah!... **Patacca**. Giove ti ama, ti desidera, ti vuole. Tu l'accendesti come provetta cuoca - egli arde al tuo braciere - or non potrebbe spegnerlo nemmeno Pipa il pompiere... Tu sola ed altri no! Dunque, sei decisa al sacrificio? Pensa alla patria!... Decidi? **Macrone, Pipa**. Decidi? **Tutti i Pompeiani**. Decidi? (*Lunga e solenne pausa - tutti attendono ansiosamente*) **Lalage**. (*Dopo essere stata un momento assorta nell'idea del sacrificio che deve compiere, china il capo e dice sommessamente:*) Sì. **Tutti**. Evviva Lalage la salvatrice! **Pompeiani e Pompeiane**. Bocca soave, aulir di rosa ai venti, / a noi perdona, e quel ch'è fatto è fatto: / china il limpido ciglio, ed acconsenti / al sacrificio che non vuol l'astratto! / Te volle il fato sposa degli Dei: / l'onore è grande, e insiem salvi Pompei. **Lalage**. (*con caricatura*) Compiasi dunque il fato! / Son pronta, amici miei! / E l'atto disperato, / salvi così Pompei! / Pure odimi, o Patacca, / lapide inciderai: / se alcun l'onore m'intacca, / il gran perché dirai? **Patacca**. (*piangendo commosso*) Inciderò, lo giuro, / la murerò in un muro! **Lalage**. Però bramo tre tuniche, quindici d'oro armille, denar non numismatico, / collane, gemme, spille: e rassegnata vittima in olocausto andrò! **Patacca**. (*L'abitudine del mercato!*) **Pompeiani e Pompeiane**. Però brama tre tuniche, / preziose d'oro armille, / denar non numismatico, / collane, gemme, spille: / e rassegnata vittima in olocausto andrà.

Tutta la sequenza, che pur si connota di un andamento drammatico, grazie agli echi provenienti da ben individuabili *fabulae* mitologiche, precipita verso il farsesco, grazie a un accorto e indovinato *aprosdoketon*: mi riferisco all'evidente allusione alle trattative tipiche del mercato, trattative specifiche del mondo contadino, abituato al baratto. Una siffatta 'diversione' scioglie, infatti, la tensione tragica e trasforma l'apparente atmosfera

sacrificale in un divertito ammiccamento ai ‘tic’ propri di un’economia primitiva, allogata normalmente in un retroterra culturale dove sono attivi pastori e agricoltori.

Al di là di questo colorito locale, val la pena riflettere ulteriormente sulla modalità con cui Lalage acconsente al sacrificio. Per come, infatti, il personaggio femminile si offre in olocausto alla prospettiva del matrimonio, pur di salvare la patria, l’associazione mentale più immediata porta a intravedere nella sequenza dell’operetta suggestive somiglianze con il drammatico sacrificio di Ifigenia.²⁰ Non è un caso, peraltro, che proprio Lalage sia più volte chiamata a rendere, in chiave comica, il contrasto fra città e campagna: il retroterra culturale basso e ‘sempliciotto’, di cui il personaggio femminile è esponente, favorisce, non diversamente da quello che accadeva nell’*Atellana*,²¹ la rappresentazione ‘comica’ dello scarto rispetto al ceto elevato di una società dominante, una società che presuntuosamente fa (o vorrebbe fare) della sua cultura l’arma più idonea per farsi gioco di una classe di contadini e pastori, erroneamente ritenuti poco intelligenti. Una delle situazioni di questo genere è racchiusa nell’Atto II, Scena VI, laddove Lalage, appena arrivata a Pompei dalla campagna, per vendere la sua merce e soprattutto per incontrare il soldato Aribobolo di ritorno dal fronte, offre un bozzetto del mondo contadino dal quale proviene e le giungono - attraverso la voce indiretta di sua madre - le raccomandazioni utili a non farsi ingannare dalle persone che vivono in città:

Lalage. (*espansiva e rallegrata*) È tuo volere, o fato, / che coincida il giorno / del bramato ritorno / con quello del mercato; / mamma così non vede, / mamma così non sente, / e a vender sol mi crede / uova e polli alla gente. (*riflette*) Aribobol mi ha scritto. / Sì... Andrò per la sua lettera... / ... Dove? Se non lo so! / Mamma mi ha detto: «Bada, mia figliola! / Corre perigli una pulzella sola; / ma una pulzella, che non sa la strada, / mai non sa come, dove e per chi vada! / Se chiede a un cittadin la farmacia, / c’è il caso che la mandi all’osteria. / Onde, attenta, mia Lalage, sii scaltra! / Brami una cosa? e tu chiedine un’altra». / Mamma mi ha

detto: «non girare sola»; / ma sola non sarò; con me verrà / l'amore mio, perché lo vuol mamma.

A questo punto, penso che i vari sondaggi, fin qui operati all'interno del libretto di *Giove a Pompei*, siano sufficienti a dare ampia conferma dell'ipotesi, secondo cui Illica, Giordano e lo stesso editore Giulio Ricordi fossero scopertamente convinti, pur di raggiungere il sospirato successo, di dover scommettere sul 'clamoroso' e divertente ripescaggio di un genere letterario antichissimo, cioè l'*Atellana*, che, come abbiamo ribadito, aveva una sua lunga tradizione e che, al di là di determinate caratterizzazioni che la distinguevano (anche se solo in parte) dalla *palliata*,²² affidava al distorto uso della parodia gli auspicati effetti comici, oltre a rendere contestualmente 'sapide' le sue trame, grazie allo spregiudicato intreccio di ambiti quali il cibo e il sesso,²³ a cui, magari, si alludeva in maniera divertita attraverso spericolati 'doppi sensi'.²⁴ Si deve ipotizzare, di conseguenza, che è in questa cornice di umorismo frizzante e pungente, di battute *osées* e di genuina trivialità contadina che gli autori vorrebbero far rientrare la loro creazione artistica, anche se non mancarono le resistenze di chi (nell'occasione proprio Giulio Ricordi) vi trovava inaccettabili spunti di pornografia, poco adatti a un pubblico misto di ragazzi e fanciulle della società dei primi del '900. Questo è, peraltro, quanto si ricava inconfutabilmente dall'epistolario dei responsabili della creazione artistica:

Giordano a Illica, Milano, 13 Agosto 1900, Castell'Arquato

Caro Illica, Trovo le tue lettere, e in coscienza non so proprio che dirti circa la tua nuova idea per Giove. Ne fai una semplice questione di denominazione o di sostanza? Tu m'insegni che un lavoro, sia letterario che musicale, si caratterizza dagli elementi che lo compongono e da quel tutto insieme che ne dà il colore ed il sapore. Ora, il nostro Giove, con i nostri pompieri, le nostre serve, i nostri soldati d'Africa, i nostri numi; e con la nostra musica da operetta, facile, popolare, danzante; quel tutto ibrido per cui scaturisce tanta comicità, potrebbe passare per un'Atellana che vorrebbe un profumo arcaico, un sapore tutto classico? Basterebbero le tue didascalie e le nostre zampogne? Io non lo so! È una questione molto seria e noi due, ed anche noi tre, non potremo deciderla. Del resto, così su

due piedi, e per lettera, non si può dir nulla. Ci vedremo, discuteremo, decideremo. Cerchiamo, però, di dare alla cosa meno pretesa che sia possibile.

Franchetti e Giordano a Illica, Treviso, 8 Ottobre 1900, Cassano d'Adda

Caro Illica, Giordano è arrivato ieri sera. Oggi ci siamo messi al lavoro. So che pensavi male di me perché non risposi alla tua ultima lettera. Unica ragione fu la mancanza di tempo per i miei viaggi in automobile e non altro. Giordano mi ha detto tanti tuoi bei progetti. Ne parleremo a voce al nostro ritorno a Milano. Spero di combinare la prima di Giove a Parigi al teatro la Nouveautés; il traduttore sarebbe Armand Silvestre. Che ne dici? Non ti pare preferibile di dare l'Atellana prima a Parigi che in Italia? Non privarci di tue cure nuove e con mille rispetti alla tua Signora e saluti cordiali a te. Credimi Tuo aff.mo A. Franchetti / Saluti tuo Giordano.

Giulio Ricordi a Illica, Milano, 28 Dicembre 1907, Castell'Arquato

Carissimo Illica, Sopraffatto dal lavoro di questi ultimi giorni dell'anno, non ho potuto risponderle prima e devo farlo brevemente anche ora. Mi preme soprattutto ch'Ella non si dia la pena per fare del lavoro che forse potrebbe riuscire inutile. Le apro candidamente l'animo mio e le dico che, per quanto lieto, per quanto lusingato di avere una specie di addentellato col M^o Giordano, e s'intende di conseguenza con Franchetti, io sono pentito assai del contratto Giove. Vi ho pensato molto, potrò sbagliarmi, ma credo sia ora un frutto fuori stagione, pel che si potrebbe andare incontro ad amare disillusioni. La donnée - come dicono i francesi - è bella assai, ma, da quanto ho udito, da quanto ho intravisto nella musica, siamo nel campo... pornografico. Bene accetto quando fu ideato Giove, cioè 6, o 7, o più anni fa. Oggidì è pericoloso o quanto meno contrario alle mie idee, ché vorrei l'operetta elegante, sia pure puerile se vuolsi, ma alla quale possano assistere, papà, mamma, bimbe e verginelle. Non ch'io sia diventato una specie di medico Tartufe... no: è una quistione puramente editoriale in quanto che il lato utile lo vedo basato così. Giove data da qualche anno e naturalmente è basato su tutt'altre idee; quindi, a meno di un miracolo, mi pare impossibile o almeno difficilissimo trasformarlo. Ripeto, la donnée di un Giove a Pompei, gli scavi, le antichità è magnifica; lo svolgimento è quale doveva essere all'epoca in cui fu ideato. Aggiungo che, bene esaminata la musica, non mi pare raggiunga lo scopo. Franchetti e Giordano hanno fatto musica talora elegante, talora graziosa, ma non hanno raggiunto quella verve comica-afrodisiaca di Offenbach, di Lecocq, di Hervé, ecc. I successi

grandi di Hans e Vedova Allegra (oggetti più che semplici, puerili) stanno a confortare le mie idee. Cosa facciamo?... Decideremo alla sua venuta, che vivamente desidero, specie a M.A. A rivederci e felice anno nuovo a Lei e a Rachele. Suo aff.mo Giulio Ricordi.

Rimane ora da ‘giustificare’ la delicata scelta di base compiuta da Illica e poi condivisa da Romagnoli, ossia quella - che meritò le critiche più severe - di aver coinvolto nella dissacrazione parodica un avvenimento tragico quale quello che vide Pompei e le città limitrofe sepolte dalla lava del Vesuvio nel 79 d.C. C’è da dire che anche in questa prospettiva le risorse del comico presenti nell’*Atellana* possono costituire indubbi precedenti, considerato che essa non ha evitato, a quel che ne sappiamo, di prelevare temi e battute anche da eventi di storia veramente accaduta e, per giunta, da eventi storici di cronaca drammatica, per non dire nera. Ne sappiamo indirettamente qualcosa da Svetonio, allorché questi, fra un misto di stupore e di curiosità, ci tramanda che Nerone, stranamente, era tollerante nei confronti di chi lo sottoponesse a caricatura o lo facesse segno a salaci battute o ad audaci allusioni. Questa sua tolleranza si sarebbe resa ancora più manifesta, se l’attacco gli fosse venuto da un poeta e dai suoi ammiccanti versi (non è un caso che uno di questi episodi si ricollegano all’*Atellana* e a un *histrionem* impegnato in una rappresentazione):

Datus Atellanarum histrionem in cantico quodam

□ γ□ αινε πάτερ, □ γ□ αινε μήτερ

*ita demonstraverat, ut bibentem natantemque faceret, exitum scilicet
Claudi Agrippinaeque significans et in novissima clausula*

Orcus vobis ducit pedes

*senatum gestu notarat. histrionem [...] Nero nihil amplius quam urbe
Italiaeque summovit, vel contemptu omnis infamiae vel ne fatendo dolorem
irritaret ingenia (Svet. Nero 39).²⁵*

A merito di Illica, insomma, va riconosciuto lo sforzo culturale da lui compiuto: per quanto mosso da un intento polemico - e forse il noto librettista non doveva essere l’unico a ‘sputare’ malignità - nei confronti dell’archeologia e dei suoi ‘traffici’ (nel senso spaziale ed economico), egli si dovette

cimentare in una vera e propria *full-immersion* nella civiltà osca, a cominciare dal recupero di quella forma di comicità che - com'è noto - si avvaleva di maschere, direi meglio di tipi, che, come recitano i titoli conservati in alcune *Atellanae*, portano i nomi esilaranti e allusivi di *Pappus*, *Bucco*, *Dossennus* e *Maccus* per personaggi che sono rispettivamente l'icona dell'essere rimbambito, bocca larga, gobbo e astuto, gran mangione. A questa galleria di individui sbruffoni, imbroglianti e mangioni Illica intese aggiungere la figura di *Parvolus Patacca*, l'antesignano del moderno pataccaro, napoletano oggi, pompeiano 2000 anni fa: dal confronto con le varie edizioni del libretto si può dedurre, sulla scorta di evidenti cancellature, che il nome del personaggio del direttore degli scavi slittò nel tempo dalla forma *Pariclus* a quella di *Parvolus*, per finire a quella di Parvolo. Va da sé che proprio la forma latina con cui il nome era stato concepito già di per sé rinvia alle *oscae personae* che davano vita alle *Atellanae*, così come va da sé che la primitiva forma in *Pariclus*, diminutivo medievale di *par-paris*, ribadisca l'ossessiva intenzione di rendere parlante quella denominazione: *pariclus*, infatti, allude a qualcosa che somiglia tanto all'originale, ma che di fatto si sostanzia in una 'patacca', che di suo non ha appunto niente di originale. Per nostra fortuna, la 'magia' del *transfert* operato da Illica nella arcaica comicità degli Oschi è raccontata dai suoi appunti, dove si possono cogliere gli sforzi dell'assemblaggio - da lui operato - di tratti esteriori e interiori, chiamati a far rivivere le maschere di antica matrice. Ecco in proposito i 'memoranda' (contenuti nei suoi *Appunti*) da tener presenti, secondo lui, nella imminente messa in scena:

Sacerdoti tunica violetta; Vestita di un' "exomide"; Lalage è della valle del Sarno; La clamide verde dalle bande fluttuanti; Atellana; Maccus! (Arlecchino) d'Atella; Patacca, la gloria osca, l'orgoglio campaniano, l'amor proprio di Nocera, Pompei, Oplonto, e di Roma, dell'alma Roma; Calpurnia è una flaminica; Le corde oblique della lira; Fare che piove quando viene Giove e allora sono costretti a mettere i sassi sul passaggio e le donne di sasso in sasso sfilano alzando le gonne. Patacca dice: tutto non vien per nuocere! Le pietre pluviali.

Sull'abbrivio di questo *transfert* del nostro librettista in un'epoca così remota, si può pertanto chiarire e giustificare l'idea illichiana di parodiare anche i fatti drammatici, puntando alla degradazione e alla ridicolizzazione non tanto della catastrofe di Pompei quanto della girandola di illeciti promossi dall'«affaire» ruotante intorno agli scavi di Pompei fin da quando essi ebbero inizio. In questo senso, più che le pagine stesse del libretto di Illica e della gioiosa musica di Giordano e Franchetti, sono gli *Appunti* lasciati dal librettista a chiarire l'intenzione di recuperare lo spirito gaio, scanzonato e antropologicamente rivolto all'imbroglio e alla caricatura (oltre che al gusto della vita) dei Campani di 2000 anni fa. Si tratta di *Appunti* che meritano di riemergere dalla cenere sovrapposta dall'incuria e dall'oblio, cui è stata ingiustamente condannata questa creazione artistica, che invece - a mio parere - trasuda cultura e genialità. In queste carte manoscritte, si possono apprezzare, io credo, una particolare visione dell'antico e una stupenda istantanea di Pompei, i cui cittadini, capeggiati da Parvolo Patacca, si industriano, per tutta la durata della dimensione scenica, a dare continue prove di come fare ad abbindolare il prossimo, quasi a voler insegnare, in un fantastico andirivieni fra presente e passato, quella magistrale arte che permette ai Campani di arricchirsi senza sudare troppo, anzi senza tralasciare quella naturale inclinazione all'ozio, che non è mai disgiunta dal connesso fiuto degli affari, fiuto che, nel contesto di cui stiamo trattando, ha solo bisogno di trovare ingenui amanti dell'arte: a queste vittime sarà regalata, si fa per dire, la magica e illusoria impressione di poter romanticamente toccare con mano un passato, sì, ma che di passato, anzi di sorpassato ha solo il codice etico. A proposito di questa enfatica tirata sulla scoperta dell'archeologia di cui va fiero Parvolo Patacca, è possibile segnalare più di una variante: quella che è facile reperire nella versione edita del libretto e quella che invece è recuperabile dai succitati *Appunti* manoscritti di Illica, stando a quanto è stato possibile decifrare. Prima di dare spazio, in tal senso, a un'eloquente tavola sinottica, vorrei suggerire l'ipotesi di inquadrare anche queste sequenze in quel genere di «piazze» che, come ha dimostrato Bettini,²⁶ venivano inscenate nell'*Atellana*,

anche quella preletteraria, per dare la possibilità ai protagonisti di esibirsi in un alterco e far sentire la loro voce, alle prese con le più varie forme di *convicia*, dai battibecchi agli insulti. Nel frangente, per quel che riguarda il libretto, ci troviamo in uno dei momenti di svolta dell'operetta, laddove Patacca denuncia la mancanza di quelle comuni suppellettili, che possano essere antichizzate e quindi 'rifilate' a ingenui (e creduloni) appassionati di reperti archeologici. Il traffico in parola è giustificabile alla luce del fatto che Patacca, con un sussulto di orgoglio, proclama di "aver scoperto l'archeologia" (vd. *infra*), grazie alla sua trovata, con cui rende forzatamente vetusti oggetti quotidiani. Quelle suppellettili senza valore, infatti, per essere sottoposte al trattamento antichizzante procurato dalla lava, venivano per suo ordine sepolte e poi, a trattamento finito, platealmente dissepolte, sì da dare l'emozione di un finto scavo. L'allarme lanciato da Patacca, perché si provveda a rastrellare altra merce da contraffare, precede una sua ardita (e al momento contestata) proposta, quella, cioè, di fare a pezzi - nonostante le proteste dell'adirato sacerdote Aricia - le statue degli dèi, dopo averle estratte dai templi. Questo è in sintesi quanto si può leggere nel libretto e quanto gli attori-cantanti, interpreti dell'operetta, avranno fatto intendere ai divertiti spettatori nel corso delle varie rappresentazioni a teatro. A dire il vero, se sullo stesso argomento si sondano gli *Appunti* manoscritti lasciati da Illica, si ha la fortuna di entrare in contatto con la sua personalissima 'visione' di Pompei e dei suoi abitanti, una visione indubbiamente provocata e condizionata dalle campagne di scavo e dal conseguente traffico di reperti che negli anni si erano succeduti. Il tentativo operato dal librettista fu ovviamente facilitato dalla sua vasta cultura, nutritasi non solo della letteratura scientifica, che si era agglutinata intorno ai vari ritrovamenti, ma anche della letteratura di intrattenimento, che nei secoli più recenti aveva preso ispirazione dal 'miracolo', che aveva fatto riemergere quella città e quella civiltà sepolte dalla lava del Vesuvio. Il suo istinto parodico lo portò, tuttavia, a prendere le distanze dall'atmosfera lugubre e dolorosa che facilmente si percepiva dal contatto con quelle vite spezzate e aveva aperto uno spazio (fino a quel momento

trascurato), in cui quei corpi senza vita tornavano d'incanto ad attraversare le strade di Pompei, una Pompei 'truffaldina', in cui la professione di archeologo era stata già inventata da una mente geniale (quella di Patacca) ed era stata piegata verso la prospera ricaduta economica, che la vendita di 'patacche' avrebbe avuto su quanti si professavano complici dell'ingannevole truffa, escogitata proprio dal succitato responsabile degli scavi, condotti in una fiorente città, lambita ma non certo sommersa dalla lava.

Il libretto dato alle stampe e recitato in teatro è, dunque, solo una 'modesta' *summa* dello scavo immateriale condotto da Illica nella profondità di un modo di pensare di una popolazione 'scomparsa' nel 79 d.C., ma di fatto - secondo la fantasia del librettista dei primi del '900 - rediviva negli attuali abitanti della Campania, intorno ai quali con il tempo si era consolidata una pessima fama e si erano avvitati pregiudizi e pettegolezzi, più abituali magari nella più scontata e più divulgativa letteratura etnografica. L'officina, in cui Illica costruisce il suo personale *civis* pompeiano, è certamente dotata di saggi di antiquaria e di calchi dedicati a stereotipi di falsari, ma non manca di manuali di storia, i cui dati vengono sottoposti a caricatura. Ne consegue un 'pastiche' davvero singolare, il cui merito - non si può negare, anzi, che ce ne sia più di uno - è quello di consegnare agli spettatori del secolo scorso una 'curiosa' traccia di quell'antichissima comicità, scanzonata e dissacrante, di cui si è trattato finora. Certo la lingua latina è quasi del tutto scomparsa,²⁷ ma è innegabile che quella Pompei 'rivisitata' da Illica abbia preso 'in prestito' una serie di abitanti provenienti da Atella e li abbia rimodellati secondo categorie antropologiche e statuti sociali destinati ad avere cittadinanza nella Campania di due millenni dopo.

Ecco dunque, nella tabella di destra, la situazione scenica così come, per tempo, era stata da Illica 'programmata' e 'preparata' nei suoi appunti manoscritti (nella tabella a sinistra figura la sezione del libretto dato alle stampe e facilmente reperibile ancora oggi):

<p>Patacca. Tutto esaurito, illustri colleghi! Da anni ed anni andiamo rifornendo il mondo di antichità. Musei, biblioteche, raccolte private rigurgitano ormai di antichità pompeiane. Tutto quello che rimaneva, lo seppellimmo quindici giorni fa, quando vennero gli ambasciatori germani. Adesso nonc'è più nulla! Comitato. E tu non hai provveduto? - Non hai detto nulla? - Ti sei lasciato cogliere alla sprovvista? Aricia. Quos vult perdere Deus dementat! Patacca. Cittadini! Uditemi prima! Comitato. Silenzio! - Taci! - Traditore! - Sia denunciato alla Corte di Giustizia! Patacca. (<i>dominando</i>). Ingrata Patria! Popolo sconoscente! Che tradimento? Che ingratitudine? Anche se avessi fallito questa sola volta, chi ha inventato gli scavi? Chi ha inventato la patina della storia? Studenti. È vero, è vero! Viva Patacca! Patacca. E se una fonte di beni s'è schiusa su Pompei, il merito è, ancora una volta, di Parvolo Patacca! Aricia. Patacca, il bene e il male provengono dai Numi! Patacca. Che Numi? Provengono da un solo Nume: il mio genio! Sì, dal mio genio! Non sapete come ho trovato la patina della storia? Comitato e Studenti. Sì! - No! - Sì!, - Sì! - L'ha raccontato mille volte! Adesso ricomincia. - Auff! - Io non l'ho udito! - Sentiamo!</p>	<p>Patacca terribile: Ho dritto alla parola; Aricia minaccioso: Sial!; Patacca: Noi siamo esauriti!? Non un busto/ Miserabil d'un Tito, d'un Augusto? / Ma per gli dei è proprio colpa mia / E che l'ho fatto a posta? ...che bel gusto! <i>contro Aricia:</i> Costui per abitudine m'attacca?... / Udite la difesa di Patacca! <i>Scioglie il nodo d'un grosso papirio e lo distende preparandosi a leggerlo:</i> Non si sa mai, mi può tradir memoria / Qui scrissi, uno dopo l'altro, per la storia!</p> <p style="text-align: center;">L'autodifesa di Parvulus Patacca</p> <p><i>Parvulus Patacca, sternutando spesso e, crescendo il raffreddore, con differenti intonazioni di voce, legge il suo discorso annunciandone i singoli paragrafi:</i></p> <p style="padding-left: 2em;">1° Pompei quale essa era ante Romam; et post: Antica, bella, possente, ardita posizione, bell'aria, vicina al mare, in pianura e nello stesso tempo in montagna, come bella matrona, il leggiadro corpo sul letto triclinario di ridente valle, e per guancia alta superba testa il Vesuvio, centro e commercio di vicine genti, giardino di belle donne; città della pace! Ma venne la gran Rapace, la Guerriera, l'Urbe, Roma e la grandezza di Pompei disparve. Ahi, sorte! Nata all'arte e alla pace fu da Marte rovinata.. (<i>grande sternuto pietosissimo</i>).</p> <p style="padding-left: 2em;">2° I pompeiani e le pompeiane quali furono, sono e saranno sempre: Oziosi indifferenti. Dormono fino al calar del sole e cenano fino alle ore più antelucane. Grandi consumatori di cerusia per i capelli (chi li ha) e di</p>
---	--

<p>Patacca. Cittadini! Quando ero studente alla nostra Università, abitavo presso una buona vecchietta che mi amava come un figlio. Venuta a morte, per non lasciar nulla ai suoi parenti che l'avevano angariata, dispose di essere seppellita con tutta l'argenteria; e tra gli altri pezzi c'era un'anfora grande e panciuta, che era stata, di padre in figlio, l'orgoglio della famiglia. Io che amavo quella santa donna come una madre, andai a scavare presso la sua tomba, per piantare delle rose. Scava, scava, ecco sprizza dalla terra uno zampillo sulfureo: tutto il terreno era invaso da infiltrazioni di lava. Ed ecco apparire ai miei occhi la famosa anfora. Ma quanto mutata dall'antica! Sopra l'angusta sua pancia era tutta una sfumatura d'iridescenze turchine, verdi, purpuree: qua e là incrostazioni che parevano opera di secoli. Cittadini! Alla mia mente balenò subito un'idea, con una punta incisi nella pancia le parole: «Priamo re a sua nuora Elena - Anni di Troia trecento e quattro». La risepellii, riscavai dopo altri dieci giorni, la ridissepellii, la portai all'Accademia dei Lincei. - Non ho bisogno di descrivervi, o cittadini, la commozione che invase tutta l'Accademia, tutti i dotti, tutto il mondo scientifico. L'archeologia era inventata, la patina della storia un fatto compiuto. Cittadini, chi compì questo tratto, come volete chiamarlo? Discepoli. Genio! Sommo genio! Viva Patacca!</p> <p>Patacca. E chi mi accusa ora? Chi lancia contro me l'improperio? Un</p>	<p>penne di pavone per digerire anche una indigestione; incapaci al tutto. Divenuta provincia di conquista i pompeiani costituirono per i Romani un bell'imbarazzo, però le pompeiane, formose, affratellarono le diverse nature. L'ozio maschile e la bellezza e audacia femminile sono una fatalità etnografica (<i>sternuto secco, eloquente</i>).</p> <p>3° Io, Parvulus Patacca, nacqui in piena decadenza.</p> <p>Sono nato patriota. Da principio ho pensato di inoculare il coraggio, l'attività, la forza, l'energia e a poco a poco modificai la razza pompeiana. Feci viaggiare le donne. Ma le donne, per amor patrio, tornarono sempre all'epoca della prole e il clima pompeiano rendeva sempre inutili gli sforzi dell'innesto. Ma il mio amor patrio era fenomenale, come se ne trova qualche raro esempio in Plutarco. Il Dio Caso mi aiutò! Fu il Dio Caso che una sera mi porse occasione di rubare una patera d'oro a un tempio. Scoperto il furto, pauroso non del sacrilegio, ma delle verghe, non trovai di meglio che nascondere la refurtiva...<i>(si interrompe, poi chiede al Comitato)</i> Dove?... <i>(trionfalmente)</i> Dove s'increspa il foro vesuviale! Fu là che, levatela fuori poco tempo dopo, ritrovai che in due giorni la mia patera aveva acquistato due secoli in più! Eurèka! Eurèka! Gridai! Sì, io avevo scoperto la patina della storia! <i>(tre sternuti maestosi)</i> Una prova volli. Disceso ripresentai la patera al Sacerdote del tempio che non la riconobbe e la pagò il triplo. Il nome del sacerdote? Aricia! Ecco il vero odio per Parvulus Patacca (<i>starnuto di disprezzo</i>).</p>
---	---

<p>Ebeterio, che arricchì vendendo chitarre sgangherate per cetere di Orfeo? Un Asinio che ferrava i cavalli, e che, vendendo basti vecchi per selle di Romolo e Remo, adesso marcia a otto cavalli! - Un Patta - un pezzente ciabattino che ha venduto a peso d'oro più di diecimila tacchi usati per talloni d'Achille. Tu quoque, Patta! Comitato e Discepoli. Abbasso Patta! - Evviva Patacca! - Viva la patina della storia! - Evviva l'internazionale!</p> <p>Patacca. Cittadini, Patacca non ha sbagliato! Patacca ha un'idea anche più fulgida e grande! Un'idea che coronerà la sua invenzione, che renderà il nome di Pompei famoso e incomparabile, nel presente, nel futuro e nel preterito. Tutti. L'idea, l'idea! Patacca. Si sommergano gli Dei! Aricia (<i>tonando</i>). Gli Dei! Sommergere gli Dei! Orrore! Sacrilegio! (<i>Gli studenti acclamano. Il Comitato rimane stordito</i>) Patacca. Orrore! Sacrilegio! Oh cecità del sacerdozio! Sono statue senza ombra di valore, ed è tempo di sostituirle con altre, anche per incoraggiare la produzione nazionale. Bandiremo dei concorsi. Comitato. Evviva Patacca! Urrah! Eia, eia! Alalà! (<i>L'entusiasmo è irrefrenabile</i>) Studenti. Viva Patacca! I Numi in sommersione! Aricia. Voi vendete la religione! Patacca. Più se ne vende e più ne resta! Salviamo l'onore di Pompei! Pipa. È l'ora quarta! Patacca. Al voto! Chi approva alzi la mano! (<i>Tutti approvano</i>) Patacca. L'unanimità! (<i>Aricia entra nel Tempio e gitta la chiave</i>)</p>	<p>4° Le idee di Patacca Una Pompei che non ha mai esistito, sommersa da lava, lapilli e ceneri. Pompei unica al mondo, più fertile in cimeli che la Sicilia di grano, dove ogni sasso è un documento, la lava un ricordo, un chiodo una rarità.</p> <p>5° L'idea e l'azione Molti i nemici, ma i terreni furono concessi. E io gittai finalmente le fondamenta della Pompei antica dove tutto è disposto con studio e sapienza quali occorrono a fabbricare cimeli, oggetti storici, false lapidi che la bene incanalata lava rende autentici colla famosa patina della storia. E noi qui, o colleghi, la contempliamo ora questa antica Pompei già tanto gloriosa, la Pompei che voi a tutta prima a derisione appellavate la parvula Pompei dell'antico Patacca! E quante accuse contro a me, da voi che io stesso avevo voluto insediati qui come miei colleghi. <i>Si rivolge bruscamente ad uno del comitato, e poi ad altri...</i> Ma che cosa ti è passato nel cranio, o Patta, quando vedesti un tuo vecchio catenaccio passare per un'arma di Ettore? E che cosa esclamasti tu, o Ebeterio, quando di una inservibile suola di un sandalo di tua moglie prendesti somma egregia definendola: orma della ninfa Egeria... e tu? E tu?</p> <p>6 ° L'abuso della storia pompeiana Fu allora che la mia idea divenne un vizio. Essi vi videro il sistema dell'ozio comparato, Cessò affatto il lavoro. Cessò qualunque produzione. La Pompei antica aveva sorpreso il mondo e a stento si riusciva a sopperire alle domande (richieste) di musei, gabinetti, Università,</p>
---	---

ai piedi di Patacca) **Aricia.** Ecco la chiave del Tempio. La religione è morta. **Patacca.** In sommersione anche questa! Si trasportino gli Dei, e si gittino nello scavo. (*Le statue degli Dei vengono trasportate da Pipa e dai pompieri fuori del Tempio e schierate innanzi a Patacca che le spolpera col fazzoletto*) (*Quando arriva la statua di Giove, Aricia lancia un urlo di orrore*) **Aricia.** Come, anche Giove? Neanche il padre degli Dei sarà rispettato? Non temete la sua vendetta? **Patacca.** Giove per primo! E lo faremo in tanti pezzi! E ne ricaveremo maggior profitto! (*Con la chiave fa in pezzi la statua di Giove*) **Aricia.** Sacrilegio senza nome! Pompei, Pompei, chi ti salverà? (*Si nasconde la testa in un lembo del mantello e rientra a casa*).

pinacoteche, biblioteche etc. Tutto si sommerse; finite le armi, i mobili, finiti i mobili, le scarpe i chiodi i sassi di dubbia forma; poi i cani, i gatti, i cavalli, i buoi e finalmente finito tutto, colla scusa pietosa di tenerli in casa presso di noi, i nostri cari defunti, che viceversa abbiamo senza eccezione venduti alla prima occasione. Io dicevo: *Cave, cave!* Prudenza. Manteniamo al genere il suo carattere di specialità rara! Non mi si ascoltava perché più gli oggetti erano strani e le lapidi bugiarde e più il mondo comprava, così che mi venne fatto di affermare: che se tutto il mondo fosse stata una Pompei, egli avrebbe saputo trovar tempio, biblioteche, archivi e danari per ricomparsi.

7 ° Le rappresentazioni di scoperte storiche

Invano io ebbi a esclamare - vi ricordate?.. Nessun profano nel recinto della Pompei della patina storica! La patria degli oggetti storici deve essere invisibile come il simulacro della Dea. Ebbene, chi fu il primo a dare origini alle rappresentazioni di scoperte storiche? **Quelli del Comitato:** Aricia, Aricia! **Patacca, grandioso di magnanimità:** Per festeggiare Sommo Pontefice!!!! Pace! Io sono ora il ramoscello d'ulivo. Siamo tutti pompeiani, una mano lava l'altra nella gran terra della lava. Dimentichiamo e pensiamo all'Imperatore di Germania.

Voci: Impediamolo! **Patacca:** Possiamo? **Aricia:** Il ministero dell'Istruzione, caso raro, ha pagato in anticipo. **Patacca:** Restituire danari, mai! Ben venga l'imperatore di Germania ed abbia la gran gioia sovrana di uno scavo. Se tentassimo di

	ritirarci il dubbio che costituisce la rovina del commercio cadrebbe su noi; Il Comitato: Ben venga l'imperatore di Germania; Aricia: ma che cosa sommergiamo per Giove Statore?; Patacca: sommergiamo i numi! Il Comitato: Minerva? Patacca: sì; Aricia Giove? Giove? Patacca: Soprattutto! E il primo di tutti... pel grado!
--	---

2 IL 'CLASSICO' E IL TEATRO OPERISTICO: LA RIVOLUZIONE DI LUIGI ILLICA

a) “*Bisogna avere un po' di compassione anche per i librettisti*”: lo sfogo di Illica

Illica a Giulio Ricordi, Milano, febbraio 1894, Milano

Egregio Signor Giulio, Puccini se ne va ed io intanto dal letto dove mi inchioda un'influenza accanita le scrivo, prima perché Ella debba così avermi per iscusato nella assenza mia di domani alla Società di Mutuo Soccorso, poi... e di che altro se non della Bohème potrei scriverle? Dunque a Puccini non piace niente affatto la risoluzione trovata domenica sera. Egli vuole cominciare, come s'è fitto in capo, colla Mimì in letto, Rodolfo al tavolino a scrivere e un mozzicone di candela, a illuminare la scena. Cioè niente separazione fra Rodolfo e Mimì! Orbene così davvero non vi è più la Bohème, non solo, ma non vi è più la Mimì di Murger! Abbiamo un incontro in una soffitta fra un poeta giornalista e una sartina. S i amano, si bisticciano, poi la sartina muore... Il caso è pietoso, ma non è la Bohème! Il caso d'amore è lagrimevole... (e romantico) ma la Mimì di Murger è più complessa! Bisogna avere un po' di compassione anche pei librettisti! Ora io dico che è già un errore che la separazione di Rodolfo e Mimì non avvenga avanti agli occhi del pubblico, figuriamoci poi se di separazione non ne dovesse avvenire in nessuna maniera! Perché la essenza del libro di Murger è appunto in quella grande libertà in amore (suprema caratteristica della Bohème) colla quale agiscono tutti i personaggi. Pensi quanto più grande e più commovente può essere quella Mimì che - potendo oramai vivere con un amante che le passa della seta e del velluto - sentendosi uccidere dall'etisia va a morire nella desolata e fredda mansarde pur di morire nelle braccia di Rodolfo. Mi pare impossibile che Puccini non ne

voglia comprendere la grandezza! Eppure è ben questa la Mimì di Murger! E noti (e a me parrebbe quasi una trovata) come sarebbe nuovo cominciare l'ultimo atto tal quale come comincia il primo. Solamente non è l'inverno, ma è l'autunno. Dalla ampia finestra non si vedono i tetti di tutta Parigi bianchi di neve, ma Rodolfo vi raccoglie portata dal vento una foglia e il pensiero di Mimì gli ritorna. Si potrebbe cominciare con Rodolfo solo - e intanto far sapere al pubblico della separazione - questa benedetta separazione così necessaria!! (Un a solo del tenore finora non c'è!). In tutto il dramma i nostri bohèmes non fanno che mangiar bene e bere meglio: qui si potrebbe mostrarli al pubblico che pranzano con un'aringa in quattro dove scoprono i sapori di cento vivande. Infine, volendo, c'è modo di completare il libretto e sanarlo della enorme ferita infertagli dal taglio del «cortile». Ma qui - più che per Puccini - mi pare dovrebbe schierarsi Lei dalla nostra parte. Ceda che il giornalismo sarà di una severità eccessiva. Diranno che era inutile metterci in due per fare un libretto - o meglio - cavare da un libro un libretto incompleto. Così, invece, e lasciando a Giacosa la più ampia facoltà e libertà, tutto si aggiusta, non solo, ma quest'ultimo atto riuscirà di una potente commovibilità e poeticità. Così - come si è stabilito domenica - respiriamo un po' anche noi. Chè, se si dovesse togliere il «cortile» per rimettervi al suo posto «il niente», sarebbe troppo poco. Scusi la bagolata, ma quel Puccini fa avere di quelle paure... Purtroppo (e bisogna confessarlo!) Ella glielè dà pur sempre quasi tutte vinte! La verità bisogna pur dirla, e i pulcini neri sono sempre Giacosa e il Suo dev.m...

Basterebbe questa lettera, inviata nel febbraio del 1984 all'editore Giulio Ricordi, per ritagliare uno spaccato del genio drammaturgico posseduto da Luigi Illica, un genio alle prese con la forte personalità del compositore (in questo caso Giacomo Puccini), che evidentemente imponeva 'da par suo' tagli o modifiche alla 'tela' della *Bobème*, che il librettista si stava sforzando di difendere - nella versione da lui concepita - per rispetto della sua vena poetica e della sua visione scenografica della trama. L'altro lato del 'triangolo', ossia l'editore, viene qui pressato da Illica perché si schieri 'ogni tanto' dalla parte del librettista, piuttosto che darla sempre vinta a Puccini: lo spauracchio utilizzato nel frangente da Illica, come si può leggere, è il giudizio della Stampa, un giudizio che rischiava di essere impietoso se, a dire del librettista, ci si fosse discostati troppo dalla trama del romanzo *Scènes de la vie de Bobème*, che era stato composto nel 1851 da Henry

Murger e che aveva ispirato la traduzione scenica e musicale ideata da Giacomo Puccini, Giuseppe Giacosa e Luigi Illica. Di qui il suo sfogo (*Bisogna avere un po' di compassione anche pei librettisti!*); di qui la sua legittima pretesa di far valere la qualità della propria collaborazione artistica in vista del successo dell'opera lirica; di qui la nascita di tensioni e incomprensioni, che in tanti casi hanno caratterizzato il rapporto non sempre simbiotico fra librettista e musicista.

Scrive Saino:²⁸ “Illica incarna le tendenze contraddittorie di una fase letteraria e musicale di passaggio, all'interno di un genere particolarmente sensibile alla crisi delle motivazioni sociali dell'istituzione teatrale. Incalzato da un lato dalle nuove istanze realiste, dall'altro dalle suggestioni simboliste; gravemente compromesso dal crollo degli ideali risorgimentali e dall'irruzione dell'estetica wagneriana, il melodramma italiano tenta di rinnovarsi ampliando a dismisura i soggetti e le ambientazioni [...], avvicinandosi alla quotidianità della prosa o ritirandosi nell'arcaismo elitario”. Gli fa eco Maheder,²⁹ che in epigrafe al suo saggio riporta la perentoria affermazione rilasciata da Gavazzeni:³⁰ “Leggendo studi filologici ripenso a Illica, al lavoro da fare su Illica. Quando, infine, si prendesse a guardare nella sua librettistica con impegno, ci si accorgerebbe del valore e della complessità letteraria di Illica”.

È per questo che in un'analisi del panorama del melodramma italiano del tardo '800 non può non fare la propria comparsa il nome di Luigi Illica, librettista affermato e figura di rilievo del mondo operistico a lui contemporaneo. Autore di diversi e noti libretti - quali *Andrea Chénier* (1896), quattro quadri per musica del compositore foggiano Umberto Giordano, *Tosca* (1900) e *Madama Butterfly* (1904),³¹ scritti in collaborazione con Giuseppe Giacosa per Giacomo Puccini, *Iris* (1898),³² *Le maschere* (1901) e *Isabeau* (1911), opere realizzate in collaborazione con Pietro Mascagni, l'operetta *Giove a Pompei* (1921), ancora per musica di Giordano e Franchetti - Illica, “vera e propria anima della *fin de siècle* italiana”,³³ scrisse per i maggiori compositori dell'epoca, segnando indelebilmente la storia del melodramma

italiano alla vigilia della Prima Guerra Mondiale. Non sarebbe del tutto sbagliato, insomma, definire il periodo fra il 1892 e il 1904 “il teatro operistico di Luigi Illica”, visto che la stragrande maggioranza delle opere allora composte vanta un libretto dell'autore di Castell'Arquato. Quale migliore esordio, dunque, per Illica, che nel 1895 firma il suo fortunato *Andrea Chénier* per musica di Umberto Giordano! L'opera va in scena nel marzo 1896 al Teatro “alla Scala” e si fa notare per “la trama [...] accattivante, il ritmo serrato, di taglio quasi cinematografico”.³⁴ Ambientata negli anni della Rivoluzione Francese, frutto di un sapientemente imbastito intreccio tra la vicenda storica e quella amorosa, che vede protagonisti il giovane poeta francese e Maddalena, l'opera è il segno del nuovo indirizzo storico-politico assunto dal librettista, che manterrà tale impostazione anche nella *Germania* (1902), per musica del compositore Alberto Franchetti.³⁵ Gli anni '90 del XIX secolo costituirono un vero e proprio punto di svolta per Illica: il librettista-drammaturgo, difatti, cerca e rintraccia per i suoi libretti nuove soluzioni dagli inaspettati esiti narrativi e linguistici. Di fondamentale importanza fu, in un primo momento, l'avvicinamento al teatro realistico contemporaneo (indirizzo cui legava la propria produzione, *in primis*, il collega Giuseppe Giacosa),³⁶ cui corrispose l'abbandono delle peculiarità linguistiche romantiche e la scelta di un linguaggio decisamente prosastico e conversativo: è nella *Madama Butterfly* (1904), scritta con Giuseppe Giacosa per musica di Giacomo Puccini³⁷ - scrive Saino³⁸ -, che “si riscontra il culmine della tendenza prosastica e colloquiale del nostro librettista, [...] addirittura superiore al rivoluzionario tasso di colloquialità delle versioni definitive di Giacosa”.³⁹ Scrive il direttore d'orchestra, musicologo e compositore Gianandrea Gavazzeni, in una pagina di diario del 1955: “Non si studia il Verismo italiano trascurando la librettistica illichiana [...]. Qui è l'interesse di Illica: le vene decadentistiche ch'egli introduce nel Verismo operistico. E provoca strane mistioni, ancora da studiare. Ascendenze scapigliate; suggestioni francesi ristentite un po' alla buona, ma con schiettezza (c'è anche qualcosa del Parnasso che filtra nel linguaggio illichiano)”⁴⁰. Legata al “verismo musicale” era,

in quel periodo, la “Giovane Scuola”, gruppo di operisti, nato nel clima di rinnovata attenzione al melodramma, cui appartenevano lo stesso Giacomo Puccini (*Manon Lescaut*, 1893; *La bohème*, 1896), Pietro Mascagni (*Cavalleria Rusticana*, 1890), Ruggero Leoncavallo (*Pagliacci*, 1892), Umberto Giordano (*Mala vita*, 1892), Cilea (*Tilda*, 1892), Alberto Franchetti (*Cristoforo Colombo*, 1892). A dire di Salvetti,⁴¹ “l’opera tornava al ruolo ufficiale di spettacolo ‘popolare’ per eccellenza, facendosi mediatrice efficacissima di posizioni ideologiche complesse: riscoperta di una serie di valori legati alla provincia rurale (immediatezza, sincerità, autenticità di sentimenti, eccetera); esaltazione della pura italianità nella continuità della tradizione; ritrovamento di un concetto di ‘popolo’”.⁴² L’altro fondamentale avvenimento che segnò un deciso, e decisivo, cambio di rotta nell’itinerario artistico del librettista fu la scelta di aderire a uno nuovo indirizzo “decadente e simbolista”, scelta incarnata dall’incontro con il compositore livornese, di iniziale “stampo” verista, Pietro Mascagni (1863-1945), per il quale Illica scrisse *Iris*, libretto ‘esotizzante’.⁴³ Al filone simbolista apparterranno, scritti ancora per Mascagni, anche i tre atti dell’*Isabeau*, in scena a Roma nel 1911, riscrittura della leggenda inglese di *Lady Godiva*. Le scelte espressive, operate da Illica in relazione a questo nuovo indirizzo e opposte, dunque, a quelle assunte per i libretti per Puccini, saranno elemento di evoluzione nell’intero panorama del melodramma italiano: rivoluzionari, infatti, furono i cambiamenti sul piano linguistico, che videro farsi portanti didascalie e silenzi, con questi ultimi, spesso, riempiti dalla musica dell’orchestra, che si fa “commento in note” dei sentimenti e delle parole dei personaggi in scena. La metrica di Illica crebbe e cambiò nell’ottica dello sperimentalismo: “illicasillabi” chiamò scherzosamente Giacosa i versi irregolari (ipermetri o ipometri, privi delle tradizionali scansioni ritmiche) del collega,⁴⁴ testimonianza di un’avversione verso le forme poetiche standardizzate. Il verso illichiano, tuttavia, risultava per i compositori particolarmente flessibile e adattabile: estremamente elastico e quasi sempre smontabile in due emistichi, dotati di una seppur minima autonomia semantica. Il compositore, dunque,

poteva utilizzare liberamente queste unità sintattiche minime, scomporle e ricomporle all'occorrenza, in base alla linea musicale elaborata, senza il pericolo di spezzare la continuità semantica del testo. Il rapporto tra Illica e i compositori per i quali scrisse, del resto, resta una componente fondamentale nel valutare, da un punto di vista stilistico, la portata rivoluzionaria dell'opera del librettista,⁴⁵ un librettista che in questo caso fa sentire forte la voce in difesa della sua dignità di poeta. Possono bastare due missive a rendere perspicuo il disagio con cui Illica è costretto a subire condizionamenti da parte del compositore (in questo caso Puccini). Le testimonianze che qui si adducono hanno una particolarità che le accomuna; entrambe coinvolgono l'editore Ricordi quale destinatario di uno sfogo a lungo represso:

Illica a Giulio Ricordi, Milano, gennaio 1893, Milano

Egregio Signor Giulio, rispondo alla Sua ultima un po' in ritardo, perché Sono stato occupatissimo in questi giorni... dietro ad una indigestione natalizia. Ecco: realmente appena si disse di dare le cosiddette Nozze di Nane al Lupo, io ne lo avvertii, e il Lupo mi fece pochi giorni dopo avere da Lucca dei preziosissimi libri di costumi lucchesi - libri che costituiscono una vera fortuna di cose nuove. Riguardo al Puccini - colla franchezza che mi è abituale - debbo confessarLe che fra me e lui c'è... della Danimarca! Puccini si è contenuto con me in un modo che non voglio definire. Siccome poi questo pettegolezzo artisticamente ha nulla a che fare, permetta che artisticamente io Le dica che Ella ed io, cercando e torturandoci il cervello a cercare o a inventar tele per Puccini, pigliamo un granchio soLenne. Puccini ha confidato ad un amico suo che de' miei libretti ne fa anche senza e che Le Nozze di Nane sono roba orribile e che del resto nessuno sa capirlo, perchè egli vagheggia una cosa... una cosa... una cosa... che...! Capirà che questa cosa, esposta così, è assai difficile ad essere interpretata. Onde di fronte a questo buio pesto dovrei io brancicare di qua e di là a cercare che cosa è la cosa che vagheggia il Puccini, per poi sentirmi sempre rispondere: «Un mi piaccio!» col rischio di riuscire ad un libretto che debba venir musicato da Puccini col sistema della Manon, con dei versi maccheronici:

*primo il mio re
col copripie
e il signor Giulio pagherà
la refezion
la colazione?...*

Permetta che Le dica che io non mi sento la forza di ritornare a parafrasare della musica - e permetta che io possa esprimerle tutto il male che penso di questo sistema - oggi che da Verdi, Boito, il grande tentativo artistico è di dare alla musica la più completa verità ed efficacia della parola, che è la caratteristica del teatro. Con tutto ciò io non mi rifiuto di fare un libretto a Puccini, solo - come già Le ho detto ed Ella ha approvato - che questo libretto per Puccini venga bene fissato nella tela e tale debba rimanere. Si sentirebbe Ella ancora il piacere di trovarsi di fronte alle indecisioni come per Manon? Non credo. E noti che la instabilità di Puccini non è cosa nuova. Voglia ricordare gli entusiasmi per la Tosca... E poi? Non ho io dovuto dirle che la Tosca «un gli piaceva più?». Pel bene - soprattutto - di Puccini, e per la tranquillità sua e mia, che il Puccini lasci intravedere che cosa vuole, perché dal modo col quale si esprime viene il fiero sospetto che «un sappia» neppur lui che cosa voglia. Al contrario di quello che pensi il Puccini, io do al libretto il valore di una collaborazione. Appunto per questo si spieghi bene e chiaramente il Puccini, perché io, così, non so dove battere il capo per trovare quella cosa che Puccini chiama cosa e che cosa è ancora non si sa. Porti un'idea, una situazione, un personaggio... qualche cosa di questa cosa e gli faremo un libretto il quale - ponderato bene da Lei e da me - venga consegnato finito e completo al Puccini e - santissimo Iddio - il Puccini lo musicchi colle parole del libretto, coi sentimenti che queste parole ispirano e coi caratteri personaggi del libretto e non - ad esempio - quando si ha da esprimere l'amore, far della musica sopra parole come:

topi - trabanti - sogliole
sego - bilance - pargoli
son figli dell'amor!

Scusi lo sfogo e la cicalata, ma Giulio Ricordi, da buon editore padre, deve voler bene ugualmente ai figli musicisti e ai figli librettisti.

Illica a Giulio Ricordi, Milano, ottobre 1907, Castell'Arquato

Carissimo Sig. Giulio, ho ricevuto da Puccini una lettera alla quale ho risposto così. «Caro Puccini, [...] francamente, il caso dubbio di una collaborazione non mi sento più di affrontarla [...]. Come vedi, non è solo il caso nel caso presente che io sento questa ripugnanza ad una collaborazione qualsiasi. Vero che ad ogni ad ogni libretto 'soltanto mio' (e perché forse non ho amicizie collettive e non appartengo a nessun conciliabolo letterario, a nessuna camorretta, a nessuna massoneria teatrale, drammatica, giornalistica e politica e non sono neppure 'centesimo' fra i palanconi e i cinque franchi della Società degli Autori)

si eleva il solito coro gracchiante contro le sillabe, i piedi, i ritmi e contro tutto quello che è la cosiddetta forma, la quale serve così, se non altro, come e per buon pretesto. Vero, però, che ai miei primissimi libretti nessuno s'è mai sognato di muovermi tali attacchi [...]. I successi o - se meglio vuoi - la fortuna delle opere dove entrava il mio nome, fece solo insorgere contro di me una falange di critici quasi tutti librettisti e commediografi non riusciti. Ed io ho letta la loro brava prosa, ma la rivincita mi fu sempre resa ad usura tutte le volte che ho veduta la loro perfettissima e preziosissima poesia fare la più trista delle figure quando quei geni a un tanto la linea hanno tentato di mettere in pratica le loro facili teorie innanzi alla luce di una ribalta. Rimango dunque sempre del mio avviso: la forma di un libretto la fa la musica, soltanto la musica e niente altro che la musica! Essa sola, Puccini, è la forma! Un libretto non è che la traccia. E dice bene Méry [Joseph Méry, poeta e drammaturgo francese, autore di numerosi libretti d'opera tra cui il Don Carlo per Giuseppe Verdi] quando sentenzia: 'I versi nelle opere in musica sono fatti solo per comodità dei sordi'. Per questo io nel libretto continuerò a dar valore solo al modo di tratteggiare i caratteri e al taglio delle scene e alla verosimiglianza del dialogo, nella sua naturalezza, delle passioni e delle situazioni. Certo che anche con questo meraviglioso sistema non tutti i libretti riescono. Eh, Puccini, se questo fosse avvenuto, a quest'ora io sarei già stato vittima di qualche attentato! Un tempo, fin da quando scriveva libretti Metastasio, [...] sopra un libretto si scriveva: 'parole del tale'. Vi era in questo una profonda verità di fatto. Il verso nel libretto non è che una abitudine invalsa, una moda passata in repertorio proprio come quella di chiamare 'poeti' quelli che scrivono libretti. Quello che nel libretto ha vero valore è la parola. Che le parole corrispondano alla verità del momento (la situazione) e della passione (il personaggio)! Tutto è qui, il resto è 'blague'. E qui riporto a Puccini, riassunta, la mia riflessione scritta a lei sul 'permè' d'opera. E chiudo così la mia: «Quello che importa è di lasciarci amici, e in quanto a questo io sono e rimango sempre quello di prima; e per questo, anzi, alla questione finanziaria colla quale chiudi l'ultima tua mi permetterai di non rispondere».

Questo carteggio - mi sembra giusto sottolinearlo - raccomanda quale atteggiamento utile da seguire quello di valutare l e *pièces* anche nell'ottica della reciproca influenza tra colui che scrive e colui che compone, tra la lingua poetica e quella musicale: "La librettistica - scrive Lavezzi⁴⁶ - è un genere poetico a statuto speciale, dove sono in vigore leggi speciali: il libretto è musicato e rappresentato, e per ciò stesso non autonomo, è solo una parte del

melodramma. Quindi è ‘ascoltato’ e ‘visto’, o solo ascoltato. Ma può anche essere ‘letto’ e soltanto letto, cioè considerato come un’opera a circolazione autonoma, che non sempre coincide con il libretto musicato [...]. Se è vero dunque che i libretti sono costantemente a rischio di variazioni, è anche vero che sia la diffusione vasta, capillare e prolungata nel tempo delle opere che li ‘veicolano’, sia la facile memorabilità ed effettiva memorizzazione dei libretti stessi ne fanno un oggetto poetico particolare, e molto importante: il libretto è una sorta di collettore e insieme di distillato di parole e situazioni poetiche diffuse nella lirica alta ed entrate nella memoria dei lettori, quindi, in un certo senso, si pone allo stesso livello della produzione poetica ‘media’ delle varie epoche (quella, per intenderci, privilegiata da Spitzer per individuare il tasso poetico di un determinato periodo); ma allo stesso tempo - proprio per la sua grande diffusione attraverso il palcoscenico - raggiunge anche il pubblico dei non lettori e dunque diffonde la poesia, la fa uscire da una condizione quasi costituzionalmente autoreferenziale”.

Va comunque detto che rarissimi sono gli interventi dei compositori sul testo proposto loro da Illica: atipico fu il caso di Umberto Giordano, che stravolse il libretto dell’*Andrea Chénier*,⁴⁷ Alfredo Catalani fu molto attento e accorto nel “maneggiare” il verso poetico illiciano; il compositore Antonio Smareglia (che musica *Nozze Istriane*, 1895) si preoccupa poco del testo, limitandosi, secondo Saino,⁴⁸ in maniera del tutto erronea e con ripercussioni assolutamente negative sull’opera, a concentrarsi sullo sviluppo musicale; il più conservatore Alberto Franchetti, che incarna la “vena melodica scolastica”,⁴⁹ cerca e pretende la regolarità versificatoria della penna del librettista; Pietro Mascagni, passato dal dramma di ambientazione rusticana, di grande successo sui palcoscenici italiani e non, all’indirizzo simbolista,⁵⁰ abbandona la ricerca del realismo linguistico per lasciare liberamente fluire la propria linea melodica sulle parole dei personaggi illichiani, che non sottostanno più alla logica di mimesi realistica del linguaggio, legato a una differenziazione socio-culturale; Giacomo Puccini usa imporre ai propri “disperati” librettisti schemi metrici adatti alla

musica composta e provoca il succitato sfogo di Illica (*Io, così, non so dove battere il capo per trovare che cosa è quella cosa che Puccini chiama cosa e che cosa è ancora non si sa*).⁵¹ Possiamo ‘simpaticamente’ riscontrare, in un’epistola del 1894 allo stesso Ricordi, la “risposta” data da Puccini a queste lamentele:

Puccini a Giulio Ricordi Milano, 21 luglio 1894, Milano

Gentilissimo Sig. Giulio, martedì mattina alle 10 sarò nel suo studio. L'irritazione di Illica mi sorprende e la trovo strana. Quando venne qui si restò perfettamente d'accordo - e sapeva della Lupa - e deplorava non facessi la Bohème e che sarebbe sempre stato pronto a secondarmi in tutto. Ora che ritorno a lui, si diverte a darsi delle arie, e se poi dice che l'ho messo da parte la colpa di chi è? Bastava che il lavoro fosse quale deve essere, e cioè logico, stringato interessante e equilibrato. Ma niente, per ora, di tutto questo. Io devo ad occhi chiusi accettare il vangelo d'Illica? Clisteri non me se ne piantano, sono abbastanza provato per ricaderci. Ora Bohème la vedo, ma col «Quartiere Latino» come dissi l'ultima volta che conferii con Illica, colla scena di Musette che trovai io: e la morte la voglio come l'ho ideata io, e son sicuro allora di fare un lavoro originale e vitale. In quanto alla «Barriera» son sempre del mio parere, che mi piace poco. Trovo un atto dove di musicale c'è poco: solo la commedia corre, ma non è assai. Avrei desiderato qualche elemento melodrammatico di più, non bisogna dimenticare che della commedia ne abbiamo tanta negli altri atti. In quello lì, desideravo un canovaccio che mi facesse spaziare un po' più liricamente... Basta, il sig. Illica si calmi e si lavorerà; ma voglio anch'io dir la mia, all'occorrenza, e non farmi salir sulle spalle da nessuno. Intanto la saluto carissimamente e a rivederci a martedì.

b) L'antichità ‘moderna’ del *Giove a Pompei*: un progetto ‘ardito’

Questo, pertanto lo sfondo librettistico-musicale su cui va inquadrata e possibilmente compresa la disponibilità da parte di Giordano, Franchetti e Illica (Romagnoli interverrà a scelte ormai compiute) a sperimentare un soggetto ‘ardito’, che di fatto rinviava a una matrice storica tanto remota, nonostante, ovviamente, non sia assolutamente da sottovalutare la straordinaria importanza dei soggetti antichi nella storia del teatro per musica sin dalle origini del genere. Nel caso del *Giove a Pompei*, peraltro, non è solo in

gioco una materia storica (l'eruzione del Vesuvio e il seppellimento delle città circostanti il vulcano), che data a tanti secoli prima, ma - dato ancor più sorprendente - una storia attraversata da qualcosa che somiglia tanto a una delle *fabulae* mitologiche, che ruotano intorno ai frivoli amori dell'impenitente Giove.

Val la pena, insomma, riflettere sul fatto che l'idea di Giordano e degli altri coautori ribalta a sorpresa la quasi totale assenza - in quell'epoca - di soggetti presi dalla mitologia, dalla letteratura e dalla storia dell'antichità classica. Scrive in proposito Maheder,⁵² alla cui bibliografia rinvio: "Benché questa caratteristica sia stata comune alle culture operistiche del tardo Ottocento in quasi tutta l'Europa - con la sola Francia come eccezione parziale, del resto facilmente spiegabile attraverso il ruolo speciale dell'iconografia romana nella cultura dell'Empire -, la situazione dovette cambiare ben presto in Francia e Germania all'inizio del Novecento, quando i soggetti antichi ritornarono a dominare il teatro musicale degli autori del neoclassicismo musicale, mentre rimasero sostanzialmente estranei al repertorio della lirica italiana fra le due guerre. La posizione isolata, quasi extraterritoriale della *Cassandra* di Vittorio Gnechi (Bologna 1905) su libretto di Luigi Illica si deve in buona parte alla scelta del soggetto, che trovò poca risonanza nella librettistica italiana del suo tempo. Perfino un'opera quale *Melenis* di Riccardo Zandonai (Massimo Spiritini / Carlo Zangarini sulla poesia di Louis Bouilhet) era basata sul trasferimento culturale di un'opera della letteratura francese in ambiente italiano, non su una ricezione diretta dell'Antichità come la *Cassandra* di Illica".

È lo stesso Maheder,⁵³ nell'ambito della sua ricostruzione storico-letteraria, a far cenno alla imprevedibile opzione culturale che avrebbe dato vita alla nostra operetta: "Probabilmente non fu neanche un caso il fatto che, parallelamente a *Cassandra*, Illica stesse lavorando anche all'operetta *Giove a Pompei* per la musica di Umberto Giordano e Alberto Franchetti (Roma, Teatro Parioli 1921); la situazione difficile per la produzione di operette sul territorio italiano prima della I guerra mondiale dovette causare un ritardo di quasi due decenni per la prima mondiale di quel lavoro.

Alla luce delle avanguardie teatrali europee, la prima mondiale postuma del *Nerone* di Arrigo Boito (Milano, Teatro alla Scala, 1924), un evento teatrale di grandissima risonanza nell'Italia degli Anni Venti, appare come l'ultimo monumento all'estetica operistica del passato. Il lunghissimo periodo di gestazione sia del libretto che della partitura, che fu completata da Vincenzo Tommasini e Antonio Smareglia sotto la supervisione di Arturo Toscanini soltanto dopo la morte del compositore nel 1918, rendeva, già alla prima esecuzione del 1924, il *Nerone* un'opera cronologicamente 'extraterritoriale'. Come rivela la struttura drammaturgica del libretto originario in cinque atti (1901), la suddivisione dell'azione in quadri 'storici' - basati su un meticoloso lavoro di ricostruzione archeologica della Roma dei Cesari - riflette ancora l'estetica del *grand opéra* a soggetto storico che stava influenzando l'opera italiana negli anni settanta dell'Ottocento. Nonostante l'artificio della versificazione del libretto, che raggiungeva un vertice di complessità metrica del tutto assente dalla produzione coeva della lirica italiana, la sottostante visione teatrale del libretto dovette apparire datata già al momento della prima scaligera. I commenti critici sulla drammaturgia del *Nerone* espressi da Giacomo Puccini, che era presente alla prova generale, causarono una scissione fra Arturo Toscanini e il compositore che calava come un'ombra sugli ultimi mesi di vita di Puccini, già sofferente di cancro alla glottide, e che ebbe delle ripercussioni gravissime sulla composizione del III atto di *Turandot*. Ancora di più di quello di Arrigo Boito, il *Nerone* di Pietro Mascagni (Milano, Teatro alla Scala, 16.1.1935) fu accolto in occasione della sua prima mondiale come un fossile di un'estetica teatrale già tramontata da molto tempo”.

Quanto del repertorio classico, dunque, non era stato più assorbito per un'opera in musica nei primi del Novecento viene sorprendentemente recuperato da Giordano, Franchetti e Illica in chiave 'scolasticamente dissacratoria' rispetto ai *veteres auctores* e altresì di provocatoria sperimentazione umoristica e inversione semantica rispetto all'eredità che la cultura e la storia dell'antichità hanno trasmesso ai posteri. Sarebbe stato preparato, pertanto, un

opportuno terreno per seminarvi questa rivisitazione della tragedia di Pompei, orientata verso fini comici: il terreno sarebbe stato quello della parodia, parodia delle fonti classiche, sì, ma anche parodia della produzione letteraria successiva agli scavi di Pompei. Grazie all'incontro con il mito e la storia antica, personaggi umili e contesti popolareschi avrebbero fornito non più coevi e svariati esempi di genuino folclore, ma piuttosto il controcanto artificioso e grottesco di un soggetto (l'ultimo giorno di Pompei) che, da storico e tragico, sarebbe diventato, per deliberata scelta di Illica, mitico e comico. Quanto, poi, alla presenza che, in generale, guadagnarono i *veteres auctores* nell'immaginario illichiano, va detto che, al di là delle evidenze emerse dall'esame del suo patrimonio librario (e, questo, a dispetto di una formazione ginnasiale tutt'altro che eccellente) e al di là di qualche cursoria presenza nelle sue opere ottocentesche, è davvero curioso il fatto che, alla fine della sua parabola biografica e artistica, Illica, di ritorno dal fronte della prima guerra mondiale, con la salute compromessa da un incidente a cavallo, fosse a lungo ossessionato dall'idea di comporre un libretto tratto dall'*Eneide* (forse in collaborazione con Renato Simoni), per le musiche di Giordano. L'argomento di questo melodramma, che richiama "le origini della latinità", avrebbe fatto il paio, in più, con quello di un inno - "un inno italico" - per la cui messa in musica il librettista faceva affidamento su Arrigo Boito; il proposito di Illica, tuttavia, non ebbe seguito proprio per esplicita indisponibilità del collega, fin troppo affezionato agli ideali risorgimentali per superare, con una nuova iniziativa, miti e accenti già cristallizzati nella memoria della 'giovane Italia'. Stessa sorte toccò al libretto con soggetto eneadico, giacché persino i ripetuti tentativi, operati da Giordano ancora negli anni Trenta, di recuperare - postuma - la tela di Illica non approdarono ad alcun risultato concreto. Di quella tardiva conversione ai classici, dunque, restò poco. Così, l'unica forma di antichità sopravvissuta nell'opera di Illica fu quella, anacronistica e bizzarra, che aveva ispirato il *Giove*: anche in questo caso, però, le tribolazioni dell'autore, come si è detto, non riuscirono ad avere un esito tempestivo. Illica morì, infatti, prima che qualcun altro (Ettore Romagnoli) desse piena e

compiuta definizione a un soggetto che, tuttavia, era stato partorito dalla sola mente dello stravagante librettista. Le carte autografe - a un attento esame - rendono finalmente giustizia a una paternità forse troppo tormentata per essere pienamente riconosciuta dal pubblico e dagli studiosi, alle prese - almeno finora - con la sola redazione a stampa del libretto e, quindi, con la coppia di nomi dei suoi due autori finali. Inventore di scene e parole dotate di una stramba e 'falsa' patina d'antico, Illica fu, al fondo, il 'vero' autore del *Giove* e del lungo lavoro attestato nelle prime carte, risalenti probabilmente al 1897 (*terminus post quem*), e ancora in svariati e successivi fogli conservati, anch'essi, presso il Fondo Antico della Biblioteca Comunale "Passerini-Landi" di Piacenza. Sin da quelle carte, ora disordinate e confuse, ora misurate e ben disciplinate, traspare evidente l'azione deformante della caricatura illichiana, azione esercitata su quegli ormai vetusti accenti tante volte levatisi, a proposito della tragica fine di Pompei, sia dalle pagine della letteratura romanzesca sia da qualche patetico e sentimentale libretto destinato al teatro in musica. Applicata, inoltre, non solo agli orribili casi di Pompei, ma anche e soprattutto alle coeve manie dell'Accademia italiana (il *latinorum*; l'uso ingannevole di una stolta dottrina piegata a influenzare gli umori e la massa; il desiderio di far denari col mercimonio della cultura), la sferzante mano di Illica-drammaturgo plasmava, già alla fine del secolo e ben oltre, la finta ricostruzione scenica di un dramma tanto celebre e antico quanto, allora e sempre, più che al passo con i tempi. Quanto poi a Ettore Romagnoli, chiamato a intervenire sulle carte di Illica per porre fine in breve tempo a un lavoro che rischiava di non concludersi più, è possibile oggi affermare - sempre a giudicare dai sondaggi nell'archivio piacentino - che l'illustre grecista non modificò, se non per sottrazione, la tela illichiana: in questo senso, la lettura dei manoscritti di Illica è ancor più utile, poiché vi traspaiono (talora in forme complete e pressoché definitive sul piano del testo e della sua versificazione) sezioni del dramma completamente espunte dalla versione finale del libretto. Sarà poi curioso accertare quanto proprio la mano dell'antichista Romagnoli sia stata determinante non solo per la messa a punto

delle ultime scene del libretto (scene mai effettivamente drammatizzate da Illica), ma anche, più in generale, per una complessiva operazione di ‘svecchiamento’ e di forzata attualizzazione del soggetto antico.⁵⁴

RIASSUNTO

Nel luglio del 1921, veniva rappresentata in Italia un'operetta musicale, curata dai compositori U. Giordano e A. Franchetti e dai librettisti L. Illica e E. Romagnoli e intitolata *Giove a Pompei*: dando vita a un 'pastiche' singolare, impreziosito da una musica frizzante e allegra (oltre che dal riuso del genere comico dell'*Atellana*), gli autori proponevano agli spettatori, in forma parodica, la tragedia umana che colpì Pompei, Ercolano e Stabia in seguito all'eruzione del Vesuvio del 79 d.C. A mediare la *detorsio in comicum* della vicenda tragica furono il recupero della topica classica legata agli amori di Giove e la stravagante attribuzione della rovina di Pompei alla pratica di un disonesto traffico di falsi reperti archeologici 'ante litteram', traffico nel quale erano state coinvolte perfino le statue degli dèi. Di qui la discesa sulla terra di un ormai 'decadente' Giove, con l'intento di punire i Pompeiani, e la conseguente 'trovata' del responsabile dei falsi scavi di irretire il sommo dio nell'amore con una ingenua contadina.

PAROLE-CHIAVE

Pompei; Giove; parodia; operetta musicale; *Atellana*.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

AMYX, D.A. The many loves of Zeus (and their consequences). **Archaeological News** 8, 1979, p. 97-115.

ARAFAT, K.W. **Classical Zeus: A Study in Art and Literature**. Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 1990.

BETTINI, M. Preletterariq popolare, contadino. Tre categorie 'atellaniche' su cui riflettere. II. In: RAFFAELLI, R.; TONTINI, A. (curr.). **L'Atellana preletteraria: atti della seconda giornata di studi sull'Atellana**. Urbino: QuattroVenti, 2013, p. 141-162.

BIANCO, M.M. Acherunticus senex: il vecchio plautino e le immagini di morte. In: PETRONE, G. (cur.). **Lo sperimentalismo di Plauto**. Palermo: Università di Palermo. Istituto di filologia latina G. Monaco, 1999, p. 49-62.

BOLLINO, F. "L'arte nel suo mistero". Puccini e i linguaggi della modernità. **Studi di Estetica** 37, 2008, p. 1-24.

CIPRIANI, G. Uomini e dèi all'ombra del Vesuvio. Quando l'archeologia diventa una storia piccante. Una roba da operetta. In: ROCCA, S. (cur.). **Latina Didaxis XXV: atti del Congresso (Genova - Bogliasco, 16-17 Aprile 2010)**. Genova: Compagnia dei Librai, 2010, p. 215-232.

CIPRIANI, G.; RAGNO T.; RUSCILLO A. **Pompei, Poperetta e la patina della storia**. 2 voll. Irsina: Giuseppe Barile Editore, 2013.

CIPRIANI, G. Pompei, 79 d.C.: una tragedia tutta da ridere. In: OSANNA, M.; CIOFFI, R.; DI BENEDETTO, A.; GALLO, L. (curr.). **Pompei e l'Europa: atti del Convegno, Pompei nell'archeologia e nell'arte dal neoclassico al post-classico**. Milano: Mondadori Electa S.p.A., 2016, p. 167-179.

CIPRIANI, G. Giove a Pompei. **Dall'ultima' rappresentazione alla 'prima' moderna: il viaggio dell'operetta di Umberto Giordano, Alberto Franchetti, Luigi Illica, Ettore Romagnoli**. Foggia: Claudio Grenzi Editore, 2017.

DANESE, R. M. Stile e sesso nei frammenti dell'Atellana letteraria. In: RAFFAELLI, R.; TONTINI, A. (curr.). **L'Atellana letteraria: atti della prima giornata di studi sull'Atellana (Succivo, 30 ottobre 2009)**. Urbino: QuattroVenti, 2010, p. 101-117.

DOWDEN, K. **Zeus**. London; New York: Routledge, 2006.

GENETTE, G. **Palimpsestes: La littérature au second degré**. Paris: Seuil, 1982.

GIRARDI, M. Esotismo e dramma in Iris e Madama Butterfly, in Puccini e Mascagni. **Quaderni della Fondazione Festival Pucciniano** 2, Pisa: Pacini Editore, 1996, p. 37-54.

GUARNIERI CORAZZOL, A. Opera e verismo: un curioso connubio, In: **Cavalleria rusticana-Pagliacci**. Cagliari: Fondazione Teatro Lirico di Cagliari, 2009, p. 32-41.

KONSTANTAKOS, I. M. Towards a literary history of comic love. **Classica et mediaevalia** 53, 2002, p. 141-172.

LAUTIZI, F. Interni familiari nel teatro di Giuseppe Giacosa. In: BALDASSARRI, G.; DI IASIO, V.; PECCI, P.; PIETROBON, E.; TOMASI, F. (curr.). **La letteratura degli italiani, 4: i letterati e la scena**. Atti del XVI Congresso Nazionale Adi (Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012). Pisa: Adi editore, 2014, 1-7.

LAVEZZI, F. Chi son? Sono un poeta. La cauta rivoluzione della librettistica sullo scorcio dell'Ottocento. In: GURRERI, C.; JACOPINO, A. M.; QUONDAM, A. (curr.). **Moderno e modernità: la letteratura italiana**. XII Congresso nazionale dell'ADI (Roma, 17-20 settembre 2008). Roma: Sapienza Università di Roma, 2009, 1-14.

LEFÈVRE, E. L'Anfitrione di Plauto e la tragedia. In: RAFFAELLI, R.; TONTINI, A. (curr.). **Lecturae Plautinae Sarsinates**. 1: Amphitruo. Urbino: QuattroVenti, 1998, p. 13-30.

LEFÈVRE, E. Atellana e Palliata. Gli influssi reciproci. In: RAFFAELLI, R.; TONTINI, A. (curr.). **L'Atellana letteraria: atti della prima giornata di studi sull'Atellana** (Succivo, 30 ottobre 2009). Urbino: QuattroVenti, 2010, p. 15-36.

LOFFREDO, F. Preletterario, popolare, contadino. Tre categorie 'atellaniche' su cui riflettere. I. In: Raffaelli, R.; Tontini, A. (curr.). **L'Atellana preletteraria: atti della seconda giornata di studi sull'Atellana**. Urbino: QuattroVenti, 2013, p. 125-139.

MAEHDER, J. Vie giuste, vie traverse e sensi unici nella librettistica italiana del primo Novecento. In: D. CESCOTTI, D.; COMISSO, I. (curr.). **La produzione musicale di Riccardo Zandonai fra tradizione e modernità: atti del convegno** (Rovereto, 8-10 settembre 2011). Rovereto: Edizioni Osiride, 2014, p. 297-320.

MASSUCCI, R. L'operetta di Giordano e Franchetti. Fortuna e sfortuna del Giove a Pompei. **L'Opera** 3,6, 1967, p. 47-48.

NEGRI, E. Intorno al giapponismo di Iris. **Civiltà musicale** 46-47, 2002, p. 119-136.

RAFFAELLI, R. Pomponio e l'Atellana. Spunti di analisi stilistiche e tematiche. In: Dipartimento di Storia Antica dell'Università di Bologna (cur.). **Cispadana e letteratura antica: Atti del Convegno di studi tenuto ad Imola nel maggio 1986**. Bologna: Deputazione di Storia Patria, 1987, p. 115-132.

- RAFFAELLI, R. L'Atellana letteraria: temi, metri, modelli In: RAFFAELLI, R.; TONTINI A. (curr.), **L'Atellana letteraria**: atti della prima giornata di studi sull'Atellana (Succivo, 30 ottobre 2009). Urbino: QuattroVenti, 2010, p. 83-100.
- RICORDI, M. (cur.). **G. Gavazzeni, Il sipario rosso**: diario 1950-1976. Torino: Einaudi 1992.
- ROMAGNOLI, E. **Musica e poesia nell'antica Grecia**. Bari: Laterza, 1911.
- ROMAGNOLI, E. **Nel regno di Dioniso. Studi sul teatro comico greco**. Bologna: Zanichelli, 1918.
- SAINO, S. Fra realismo ed estetismo: la composita produzione di Luigi Illica. In: BURONI E.; BONOMI, I. (curr.). **Il magnifico parassita**: Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana. versione e-book. Milano: Franco Angeli Edizioni 2010, p. 239-292.
- SALAMONE, L.D. La mia bocca è un altare / dove il tuo bacio è Dio!. Un moderno incantamento d'amore nella Manon Lescaut pucciniana. **Il Castello di Elsinore** 72, 2015, p. 75-92.
- SALVETTI, G. **Storia della musica. 10**: la nascita del Novecento. Torino: EDT, 1991.
- SARTORI, P. Alcune note su procedimenti e tecniche della parodia. In: MUNZI L. (cur.). **Forme della Parodia, parodia delle forme nel mondo greco e latino**: atti del Convegno (Napoli, 9 maggio 1995). *AION(filol)* 18, 1996, p. 169-183.
- SEGAL, C. Jupiter in Ovid's «Metamorphoses». **Arion** 9, 2001-2002, p. 78-99.
- SMITH. P.J. **La decima musa**: storia del libretto d'opera. trad. it. Firenze: Sansoni Editore, 1981.
- TRENDALL, A.D. s.v. Alkemene, in **Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae**. I. Zürich / München: Artemis Verlag, 1987, p. 552-556.

¹ Il contributo e il risultato del lavoro comune dei due autori; tuttavia, spetta a Giovanni Cipriani l'elaborazione delle p. 18-27, a Grazia Maria Masselli quella delle p. 1-18. Questo paragrafo costituisce un ulteriore capitolo di una vasta ricerca che ha già all'attivo le seguenti pubblicazioni: CIPRIANI, 2010; CIPRIANI; RAGNO; RUSCILLO, 2013; CIPRIANI, 2016; CIPRIANI, 2017. Delle succitate pubblicazioni questo saggio tiene debitamente conto.

² L'opera sarebbe stata successivamente portata in scena a Venezia (Teatro "Malibran", 17 luglio 1921) e per la terza e ultima volta a Milano (Teatro "Diana", 12 novembre 1921): alle rappresentazioni non poté assistere il librettista Luigi Illica (destinato a essere sostituito dal noto grecista Ettore Romagnoli), essendo questi venuto a morte il 16 dicembre 1919. A distanza di quasi un secolo, il Comune di Foggia, la città natale del Maestro Umberto Giordano, ha curato la prima rappresentazione moderna dell'operetta: l'evento, all'interno delle manifestazioni dei 150 anni dalla nascita del compositore, si è svolto al teatro "Giordano" di Foggia la sera del 5 maggio 2017 (cfr. Tavole 1-20).

³ La sua rievocazione, raccolta dal capo redattore Mario Morini, apparve nel 1967 nella rivista "L'Opera" (cfr. MASSUCCI, 1967).

⁴ Il testo appena citato fa parte di un'intervista che il maestro Alberto Franchetti aveva rilasciato a Ettore Orlandi (intervista poi apparsa su "L'Alba" di sabato 9 novembre 1901), a proposito dell'imminente e prima rappresentazione di *Germania*, opera lirica, per l'appunto di Alberto Franchetti, su libretto di Luigi Illica, al Teatro "alla Scala" di Milano l'11 marzo 1902. Quasi al termine dell'intervista, Franchetti, dopo aver accennato alle difficoltà incontrate nei rapporti con l'impresario Adolfo Re Riccardi, non esplicitamente nominato, ma semplicemente 'richiamato' con la perifrasi "incettatore di operette", si lascia andare a un'inattesa rievocazione della nascita della prima idea dell'esilarante 'satirodia' *Giove a Pompei*, così come l'avrebbe battezzata qualche anno dopo in una lettera lo stesso Umberto Giordano, in affanno per il ritardo con cui la composizione dell'operetta stentava a essere conclusa.

⁵ Cfr. GENETTE, 1982, p. 514.

⁶ Sono parole di SARTORI, 1996, p. 175.

⁷ Come suggerisce Tiziana Ragno, che qui ringrazio per lo spunto offertomi, non è assolutamente da escludere che Illica avesse a mente, durante la costruzione della trama di *Giove a Pompei*, una delle maschere più popolari e comuni sulle scene dell'*Atellana: Pappus*, il 'vecchio scemo', capace di suscitare il riso soprattutto per i risvolti comici delle sue fallimentari relazioni erotiche. Il cliché del 'senex in amore' - si sa - fu ampiamente dissodato da Plauto (sull'argomento, in generale, cfr., ad es., BIANCO, 1999), ma è quanto mai significativo che, fra i luoghi comuni dell'*Atellana* (ossia della forma drammatica antica tenuta in conto da Illica), si possano annoverare anche quelle passioni vissute 'fuori età' da vecchietti un po' 'grulli' e malandati, magari gabbati da giovani mogli procaci e astute. Di questa ridicolizzazione fa un preciso quadro RAFFAELLI, 2010, p. 90: "Quel vecchio *Pappus* che nella tradizione dell'*Atellana* è una specie di parafulmine, destinato ad essere messo continuamente in ridicolo, a finire sempre buggerato e anche - ciò che, non solo nel nostro paese, è sempre stato considerato il peggio del peggio - ad essere spesso cornificato". Lo stesso RAFFAELLI 2010, 96, ritorna sulle caratteristiche di questo personaggio, definendolo "il vecchio perennemente scornacchiato". Il riferimento peraltro alla cornificazione, nel corso dell'operetta, è presente e contagia addirittura il Faraone: cfr. Atto II Scena I ["**Patacca**. Ecco l'elmo che portava in testa il gallo Brenno quando gittò la spada sull'alto di quelle Piramidi. **Faraone**. Oh! Galli Brenni essere miei lontani antenati. **Patacca**. Vostra Maestà provi questo elmo: mi pare che le debba stare proprio a pennello: arma di famiglia (*Gli mette in testa l'elmo gallico con due corna gigantesche. Il Faraone dopo aver contemplati gli oggetti, esce con la Faraona*)"]. Annota in proposito RUSCILLO (cfr. CIPRIANI; RAGNO; RUSCILLO, 2013, II, p. 142, n. 53): "Il *regisseur* della visita imperiale, Patacca, si riserva per ultimo l'oggetto più interessante: «l'elmo gallico con due corna gigantesche», che indicano, metaforicamente, l'infedeltà coniugale della Faraona".

⁸ Sull'argomento utile può essere la consultazione, e.g., di AMYX, 1979; SEGAL, 2001-2002; ARAFAT, 1990, p. 65 ss.; DOWDEN, 2006, p. 39 ss.

⁹ Illica, insomma, confortato poi dalla rilettura di un grecista di chiara fama quale fu Ettore Romagnoli, utilizzava un tema (gli amori di Giove e la sua

irresistibile debolezza agli stimoli di Eros) che, per la verità, non era stato affatto ignorato dalle scene del teatro antico. È noto, ad esempio, che la cosiddetta ‘commedia di mezzo’ sfruttò questo soggetto, ricavandone ogni risorsa possibile. Significative anticipazioni, in tal senso, si distinguono anche nella commedia attica antica: gli spettatori della *Nemesi* di Cratino, ad es., videro l’onnipotente Zeus camuffato da cigno e investito, per giunta, da compromettenti bisticci verbali, legati alla sua nuova veste ‘volatile’, propedeutica, com’è noto, alla seduzione dell’amata Leda. Circostanze analogamente ridicole gli furono associate nell’*Europa* e nella *Notte lunga* di Platone Comico, nel *Ganimede* e nella *Ierogamia* di Alceo, nella *Danae* di Sannirione: tutti titoli, questi, direttamente collegati al noto ‘viziato’ di Zeus, così attratto dall’amore da recedere dalle sue forme divine assumendone di nuove e più adatte alla condizione mortale delle sue fasciose prede. Inutile dire che l’icona del padre degli dèi coinvolto in torbidi affari di sesso sarebbe stata utilizzata a piene mani anche nell’*Amphitruo* plautino, in un soggetto (il triangolo adulterino Giove-Alcmena-Anfritrione ‘benedetto’ da Sosia/Mercurio) che, in verità, aveva meritato ampia attenzione anche in generi teatrali più umili della palliata latina: ad es., nella farsa fliacica. Un riferimento a questo genere, a proposito del soggetto elaborato da Plauto nell’*Amphitruo*, si trova, fra l’altro, in LEFÈVRE, 1998, p. 16 ss. e n. 13: lo studio di Lefèvre, tuttavia, punta a dimostrare che, ancorché presente nella farsa fliacica e in altre forme drammatiche farsesche, il tema dell’amore di Zeus per Alcmena sia stato desunto da Plauto per lo più dal genere tragico e, per i meccanismi propriamente comici, dal “teatro italico dell’improvvisazione” (*ivi*, p. 20), che, per certi versi, può essere ritenuta la forma ‘madre’ delle *tricae Atellanae* (per siffatta definizione, cfr. Varro *Sat. fr.* 198 Astbury). Notizie inerenti a questo argomento, naturalmente, si possono leggere anche in lavori recenti (cfr., ad es., KONSTANTAKOS, 2002, *praes.* p. 157 ss.). Vale la pena, tuttavia, segnalare qui le pagine che, all’inizio del secolo scorso, in anni non molto lontani dalla prima recita di *Giove a Pompei*, Romagnoli scriveva a proposito dell’onniveggente nume (Zeus, appunto), sottoposto a impertinenti caricature dai comici greci: cfr. ROMAGNOLI, 1911, p. 95 ss.; 1918, p. 21 ss. Nel primo caso, soprattutto, le parole del poliedrico filologo, futuro librettista di *Giove a Pompei*, sembrano cariche di suggestioni operistiche e soprattutto operettistiche, laddove, in particolare, descrivendo una famosa rappresentazione su ceramica di una farsa fliacica dedicata all’amore di Zeus e Alcmena - si tratta del cratere di Asteas, conservato presso i Musei Vaticani (cfr., sull’argomento, TRENDALL, 1987, p. 552 ss.; KONSTANTAKOS 2002, p. 159, n. 60) -, egli coglieva, nei tratti di un personaggio antico, i possibili prodromi di una gustosa *pièce* musicale di età moderna: “È notte. Il nuovo, o meglio l’antico don Giovanni, in figura d’uomo attempato, con un profilo buffo e arcigno, s’è recato col fido Leporello Mercurio a dar la scalata alla finestra della bella. [...] Le parole non valgono a rendere l’anima di questa composizione, che ricorda in modo sorprendente le parodie classiche del grande caricaturista Daumier; ma basta gittarvi sopra gli occhi per avvertire come aleggi ovr’essa il più puro spirito offembachiano. Né un alito troppo diverso dovè animare tutte quelle antiche parodiche rappresentazioni di avventure dei Numi” (ROMAGNOLI, 1911, p. 97). Accompagnata da una stampa della pittura vascolare impressa sul cratere di Asteas (cfr., *supra*, n. 5) è una descrizione simile, presente in ROMAGNOLI, 1918, p. 21 ss. (e fig. 23).

¹⁰ Siamo all’interno di quello che RAFFAELLI, 1987, p. 130, chiamerebbe ‘parodia dell’innamorato lamentoso’.

¹¹ Commenta *ad loc.* RUSCILLO (cfr. CIPRIANI; RAGNO; RUSCILLO, 2013, II, p. 160, n. 86): “Il passo dialogico riporta alcuni riferimenti a brani operistici del passato: Christoph Willibald Gluck, *Orfeo ed Euridice*: «Che farò senza Euridice» (atto III); Georg Friedrich Haendel, *Amadigi di Gaula*: «O rendetemi il mio bene» (atto I, scena IX); Claudio Monteverdi, *Arianna*: «Lasciatemi morire» (scena VII)”.

¹² Commenta RUSCILLO (cfr. CIPRIANI; RAGNO; RUSCILLO, 2013, II, p. 119, n. 4): “Ecco uno degli strali diretti alla realtà del proprio tempo: a cavaliere tra Otto e Novecento, l’Italia fu attraversata da una serie di scioperi provenienti dal mondo agricolo, edile, industriale, che molto spesso si macchiavano col sangue dei lavoratori (ricordiamo, per inciso, che fino al 1889 lo sciopero era considerato reato penale; reato che fu abolito dal codice Zanardelli che affermò la non punibilità dello sciopero pacifico, riconoscendolo quale strumento legittimo in mano ai lavoratori); in maniera particolare quello più vicino cronologicamente

alla stesura del libretto fu il primo sciopero generale della storia d'Italia, proclamato dal 15 al 20 settembre 1904 e definito da Luigi Albertini, direttore del 'Corriere della Sera', come lo sciopero delle «cinque giornate di follia».

¹³ Come osserva RUSCILLO (cfr. CIPRIANI; RAGNO; RUSCILLO, 2013, II, p. 137, n. 43, "Il riferimento è alla caratteristica festa di Piedigrotta che durante il periodo borbonico si articolava in due precisi momenti: quello popolare sfociante nell'orgia la notte del 7 settembre e quello religioso, che vedeva la partecipazione della borghesia, dei nobili e dei regnanti, l'8 settembre").

¹⁴ Spiega RUSCILLO (cfr. CIPRIANI; RAGNO; RUSCILLO, 2013, II, p. 154, n. 75), chiamando in causa SMITH, 1981, p. 280: "*Jamais de la vie*: mai nella vita (francese). Questa è la prima di una delle tante espressioni formulari straniere allora di moda. La mescolanza di lingue e l'uso osceno di alcune frasi osé sono lo strumento privilegiato dagli autori del testo, che permette di ottenere il registro comico di Giove. L'espedito serviva, inoltre, per enfatizzare il tono di assurdità già di per sé accentuato dal *plot* epico, «soprattutto quando questo materiale viene riportato alla contemporaneità», adoperando il linguaggio dei primi del Novecento".

¹⁵ Cfr. in proposito, LOFFREDO, 2013, p. 138.

¹⁶ Mi sembra opportuno richiamare quanto scrive RAFFAELLI, 1987, p. 127: "Le trame dell'Atellana sono segnate da situazioni di pesante e acre farsa popolare: in esse, si può dire, predomina largamente il basso corporeo".

¹⁷ Commenta RUSCILLO (cfr. CIPRIANI; RAGNO; RUSCILLO, 2013, II, p. 159, n. 85): "Questo brano [...], intitolato «Strofe» [...], rappresenta a tutto tondo la tipica canzonetta operettistica: esso si basa su quelle melodie che affascinano il pubblico per mezzo di testi ricchi di doppi sensi e frasi 'osées' e lo attirano per mezzo di una facile riproducibilità della linea melodica, fortemente orecchiabile".

¹⁸ Cfr. LEFÈVRE, 2010, p. 33.

¹⁹ Commenta RUSCILLO (cfr. CIPRIANI; RAGNO; RUSCILLO, 2013, II, p. 172, n. 100): "La vicenda scenica raggiunge il massimo dell'ingarbugliamento prendendo le mosse da una delle tante idee geniali balenate nelle mente di Parvolo Patacca: vuole che Lalage incontri 'astrattamente' Giove in un camerino delle terme di Pompei per poi, al momento propizio, sostituirla con Calpurnia (anche l'idea dello scambio di persona rientra tra le più gettonate della tradizione operistica buffa)".

²⁰ RUSCILLO (cfr. CIPRIANI; RAGNO; RUSCILLO, 2013, II, p. 187, n. 126) rinvia a sua volta a situazioni narrative in cui si celebra un matrimonio fra un dio e una mortale: "Il matrimonio tra una figura divina e una mortale richiama alla mente quelli della cultura greca: per esempio, quello tra Dioniso e Arianna. Secondo la mitologia antica, tali unioni potevano essere anche coronate dal dono dell'immortalità conferito dalla parte divina a quella umana. Nel nostro caso, adornata come una dea, Lalage sarà invitata da Giove a salire nell'Olimpo (Giove: «ascendi meco il sacro carro!») e solo la voce del suo amato Aribobolo la desterà da questo sogno".

²¹ LOFFREDO, 2013, p. 138.

²² Una panoramica in tal senso è presente in LEFÈVRE, 2010, *passim*.

²³ Cfr. DANESE, 2010, p. 104 ss.

²⁴ Cfr., da ultimo, sull'argomento, RAFFAELLI, 2010, p. 84-89. Cfr., anche, RAFFAELLI, 1987, p. 115-133.

²⁵ "Dato, un attore di atellane, intonando questo passaggio all'interno di un cantico: «Stammi bene, o padre, stammi bene, o madre», aveva fatto il gesto di bere e di nuotare, intendendo alludere chiaramente alla fine di Claudio e di Agrippina; e poi, arrivato all'ultimo verso, «L'Orco vi afferra per i piedi!», aveva con un gesto indicato il Senato. Ciononostante, Nerone si limitò soltanto ad allontanare [...] l'istrione, e questo sia per disprezzo della pubblica opinione sia per non irritare ancor più gli spiriti, ammettendo di essere risentito".

²⁶ BETTINI, 2013, *passim*.

²⁷ Per questi aspetti, si rinvia alle osservazioni già presenti in CIPRIANI - RAGNO - RUSCILLO, 2013, I, p. 250-255 (ora in CIPRIANI, 2017, p. 113-118).

²⁸ SAINO, 2010, p. 291.

²⁹ Cfr. MAEHDER, 2014, p. 297.

³⁰ Cfr. RICORDI, 1992, p. 459.

³¹ Come si accennava dianzi, tra i progetti pucciniani del primo decennio del '900 che coinvolgevano il librettista, c'era anche una *Maria Antonietta* (ovvero *L'Austriaca*) in 5 atti, su libretto, mai terminato, di Illica. Scrive MAEHDER, 2014, p. 305: "Il libretto che Illica aveva abbozzato sulla vita di Maria Antonietta, principessa austriaca, ultima regina di Francia e moglie di Luigi XVI, aveva le dimensioni di un romanzo di formazione (*Bildungsroman*) perché tentava di ritrarre le tappe importanti della sua vita, dalla gioventù della principessa austriaca alla Corte di Vienna fino alla sua esistenza da regina francese e prigioniera sotto la Rivoluzione francese, terminando con la sua morte sotto la ghigliottina".

³² "La mia *Iris* è un vero dramma, che avviene nel vecchio Giappone, autentico nel suo svolgersi, per quanto appaia fantastico. È un dramma, di indole psicologica, di cui sono in giuoco le anime e gli istinti di tre personaggi e in esso vi è molta, molta musica" (così P. Mascagni su «Gazzetta Musicale di Milano», 48, 1898, p. 694). L'opera fu permeata del noto "giapponismo" tanto in voga nell'Europa di quegli anni, a partire, in particolar modo, dagli anni '70 del XIX secolo. Cfr. per un'analisi dell'opera condotta lungo l'"argomento giapponese", NEGRI, 2002.

³³ La definizione è di GIRARDI, 1996.

³⁴ La definizione è di SAINO, 2010, p. 242.

³⁵ SAINO, 2010, p. 242, paragona l'opera di Giordano e quella di Franchetti, dimostrando la superiorità scenica della prima: le musiche della *Germania* la rendono "un'opera ipertrofica ed insostenibile", nonché "priva di forti passoni amorose e di una vera vicenda sentimentale". Giordano, al contrario, aveva ben compreso i gusti del pubblico, come dimostra, ad esempio, il duello finale presente in *Chénier*, nella quarta scena dell'ultimo quadro.

³⁶ "Verso la metà del XIX secolo le istanze del realismo, tanto sentite dalla narrativa e dal melodramma, fanno breccia anche sulle scene, segnate dal dramma borghese, che rappresenta i più tradizionali valori correnti per i propri destinatari d'elezione: la famiglia, il lavoro, le difficoltà economiche": cfr. LAUTIZI, 2014, p. 1.

³⁷ Il sodalizio tra Illica e Giacosa inizia già nel 1891-1892 con l'"opera travagliata" *Manon Lescaut*, per musica di Puccini: "Con *Manon Lescaut* si ha la nascita della prima «figura viva» del teatro pucciniano e vengono sperimentati alcuni di quelli che si riveleranno essere i tratti vincenti della produzione successiva: libertà nella scelta del soggetto, intervento del compositore nell'organizzazione del materiale librettistico, proficua collaborazione con Illica e Giacosa" (cfr. SALAMONE, 2015, p. 75). A quest'opera fece seguito il successivo libretto firmato dai due, *La bohème* (1896), opera, com'è noto, di straordinario successo; in seguito, i due scrissero *Tosca* (1900) e *Madama Butterfly* (1904).

³⁸ Cfr. SAINO, 2010, p. 246-247.

³⁹ "Rusticani" sono anche, ad esempio, *I dispetti amorosi* (1894), *Nozze istriane* (1895), *La collana di Pasqua* (1896) e il più tardo *Giove a Pompei* (1921). "Si faceva largo, insomma, nella produzione illichiana verista, uno spazio scenico di ambientazione paesana, con quadri d'impianto bozzettistico versati sulla mediocrità e, talora, sulla faceta *rusticitas* di azioni ordinarie e quotidiane": CIPRIANI; RAGNO (cfr. CIPRIANI; RAGNO; RUSCILLO, 2013, I, p. 225). La stessa concezione illichiana del libretto come opera nata dalla viva mente di un "librettista-drammaturgo" e non dall'applicazione delle forme standardizzate di un "librettista-poeta", esito di una piena corrispondenza tra parola e situazione/passione vissuta dal personaggio, condiziona il linguaggio dei personaggi di Illica, linguaggio che si fa, per l'appunto, verosimile. Interessante, a questo proposito, proprio il caso del *Giove a Pompei*: nei manoscritti inediti del librettista, che precedono l'intervento "modernizzante" dell'antichista Romagnoli (cfr. *ibid.*, p. 253-255), l'uso di un impressionante numero di latinismi è segno del grande impegno indirizzato alla veridicità linguistica, dello "sforzo [...] di ambientare la *fabula*, al di là della sua bizzarra struttura drammaturgica, in un contesto che, proprio attraverso il vocabolario di appartenenza, poteva restituire agli eventi, per quanto stravaganti, l'eco di una originaria matrice antica. Laddove, insomma, i fatti difficilmente avrebbero potuto rivendicare un proprio spessore storico né tantomeno un'accettabile verisimiglianza, di contro il lessico [...] avrebbe contribuito a ricomporre un autentico *background* antico" (*ibid.*, p. 252).

⁴⁰ Cfr. RICORDI, 1992, p. 270.

⁴¹ SALVETTI, 1991, p. 245-246.

⁴² Precisa, tuttavia, lo stesso SALVETTI, 1991, p. 247: “Quando dal fatto di costume si voglia passare alle specifiche scelte artistiche diventa però necessario stabilire, tra questi autori e queste opere, molteplici differenze”. Per un approfondimento sull’affermarsi dell’opera verista in Italia negli anni Novanta dell’800, si veda anche lo studio di GUARNIERI CORAZZOL, 2009.

⁴³ Cfr. GIRARDI, 1996, *passim*.

⁴⁴ Cfr. SAINO, 2010, p. 253. Diversamente da quanto riportato da Saino, LAVEZZI, 2009, p. 9, afferma che a coniare la definizione di “illicasillabi” fu il giornalista Romeo Carugati.

⁴⁵ L’originalità stilistica di Illica ebbe modo di emergere in ogni ambito: fonomorfologico, sintattico e lessicale. Si rimanda, per un’approfondita e dettagliata analisi delle scelte stilistiche del librettista, a SAINO, 2010, p. 254-282. In questo studio a tutto tondo sull’“estetismo illichiano”, anche attraverso un’interessante analisi delle *inecturae* utilizzate in una rielaborazione del tutto personale, si individuano alcune delle fonti del librettista: Dante, Petrarca, Tasso, Carducci, Goldoni, D’Annunzio.

⁴⁶ LAVEZZI, 2009, p. 1.

⁴⁷ A conferma del costante rischio - da parte del librettista dell’epoca - di vedere apportate variazioni e alterazioni al testo originale, Giordano decise di accorciare notevolmente il primo atto e riscrivere la parte ultima del terzo e il finale. Il compositore, in definitiva, opera nell’ottica di una superiorità musicale rispetto al testo poetico che, se non “adatto” alla resa melodica, viene sacrificato: “Dove Giordano pecca (e la debolezza persisterà anche in *Siberia*)” - scrive SAINO, 2010, p. 285 - “è nella resa dei momenti lirici, in cui le parole sono stracchiate con enorme disinvoltura, senza badare né al significante né al significato”.

⁴⁸ Cfr. SAINO, 2010, p. 286-287.

⁴⁹ Cfr. SAINO, 2010, p. 288.

⁵⁰ Successo del compositore livornese era stata l’opera di matrice verista, “il più importante avvenimento della vita musicale italiana in età umbertina” (cfr. SALVETTI, 1991, p. 245), *Cavalleria rusticana* (1890, su libretto di Giovanni Targioni-Tozzetti e Guido Menasci). Vennero poi *L’Amico Fritz* (1891) e *I Rantzau* (1892). Su “*Il Mattino*” di Napoli, nel settembre 1892, Gabriele D’Annunzio attaccò Mascagni in un articolo intitolato *Il capobanda*, definendolo, per l’appunto, “un volgare capobanda” della mediocrità artistica. L’abbandono dell’orientamento veristico per il nuovo gusto estetizzante e simbolista si fa definitivo nell’*Isabeau* (1911).

⁵¹ Puccini usava chiedere ai suoi librettisti di “ingabbiare” le parole in determinate strutture metriche, da lui precedentemente definite e adatte agli schemi musicali. Per ottenere ciò, forniva loro, “con divertimento un po’ sadico” (commenta LAVEZZI, 2009, p. 1), versi con parole prive di senso che rappresentavano, per l’appunto, i modelli metrici da seguire: «Il caso più celebre riguarda il valzer di Musetta nella *Bobème* («Quando men vo, quando men vo soletta... »): “Coccoricò, coccoricò, bistecca”» (*ibid.*). Scrive BOLLINO, 2008, p. 16, in proposito: “Sintesi efficace, logica teatrale serrata, semplicità e concisione verbale, poca letterarietà, meno ancora retorica, e (straordinaria espressione) ‘luminosità’ della parola: questo chiede Puccini ai suoi sceneggiatori-librettisti”.

⁵² MAHEDER, 2014, p. 311.

⁵³ MAHEDER, 2014, p. 312-313.

⁵⁴ Si rinvia, nel frangente, a CIPRIANI; RAGNO (cfr. CIPRIANI; RAGNO; RUSCILLO, 2013, I, p. 226-229).