

## Michele Girardi

«Torna ai felici dì»: le nostalgie del giovane Puccini

### *Nato per vincere!*

Era il luglio 1883. [...] Nel tornare alla stazione di Lecco m'imbattei nella colonia artistico-estiva di Maggianico che rincasava. C'erano professoroni del Conservatorio e giovani maestri: Ponchielli, Dominiceti, Saladino e altri. Fra essi Puccini. Salito nella stessa vettura ferroviaria con Ponchielli, questi mi parlò delle intenzioni del suo allievo per il Concorso Sonzogno, e mi propose di preparargli un libretto. Lì per lì, vivo nella memoria il ricordo del suo *Capriccio sinfonico*, mi parve che per il giovane maestro ci volesse un argomento fantastico e gli spiegai il canovaccio delle *Villi*. Puccini accettò.<sup>1</sup>

Parlai col Fontana, poeta, che trovai a villeggiare lì vicino a Ponchielli, e si fissò quasi per un libretto; anzi mi disse che gli piaceva la mia musica, ecc. ecc. Ponchielli entrò anche lui di mezzo e mi raccomandò caldamente. Ci sarebbe un buon soggetto che ha avuto un altro, ma che Fontana avrebbe piacere, invece, di darlo a me; tanto più che mi piace molto davvero, essendoci parecchio da lavorare nel genere sinfonico descrittivo, che a me garba assai, perché mi pare di doverci riuscire. Potrei in tal modo prender parte al Concorso Sonzogno. [Puccini alla mamma, 26-30 luglio 1883].<sup>2</sup>

Cominciò così l'avventura teatrale di Puccini, nel segno del caso, cercato peraltro con interesse spasmodico che lasciò il segno nella sua corrispondenza. Bandito il primo aprile del 1883, il Concorso Sonzogno per

un'opera in un atto deve la sua notorietà quasi esclusivamente a *Cavalleria rusticana* di Mascagni, vittoriosa in quello del 1889. I tempi erano stretti, poiché entro il 31 dicembre i lavori dovevano essere consegnati, ma ancora per qualche tempo la partecipazione fu in forse, poiché il soggetto era già destinato a un altro concorrente, e Fontana dovette recuperarlo prima di passare alla stesura del libretto vero e proprio, cui mise mano nel mese di agosto. Il letterato lavorò celermente, e del resto ai fini del concorso la brevità era necessaria. Non ci sono lettere di Puccini che ci aiutino a capire in quanto tempo abbia composto l'opera, ma si può ipotizzare che abbia impiegato circa quattro mesi: ricevette i versi ai primi di settembre e consegnò lo spartito entro la scadenza dei termini.

Non possiamo dunque documentare nel dettaglio come andò fin dagli inizi il rapporto col suo primo collaboratore. Ferdinando Fontana (1850-1919) era dotato di personalità traboccante e d'ingegno multiforme.<sup>3</sup> Visuto di stratagemmi, aveva trovato da pochi anni i primi riscontri nell'ambiente letterario milanese, con alcune commedie in dialetto. Carattere autoritario, anarco-socialista convintissimo, scriveva con facilità nei generi più disparati, ed ebbe per Puccini un ruolo simile a quello che Solera aveva rivestito per Verdi. Si era affermato nell'ambiente scapigliato proprio mentre il movimento viveva la sua fase calante, e alla funzione di epigono si sarebbe mantenuto fedele. Come librettista era quasi agli inizi, e più che a Puccini sarebbe tornato utile a Franchetti, cui fornì i versi di *Asrael* (1888). La sua passione per le saghe e le leggende nordiche, alla luce di quanto accadde con *Edgar*, non sembrerebbe collimare col mondo poetico del toscano. Ma anche se Puccini avesse avuto un'opinione negativa sul suo collaboratore non sarebbe certo stato in grado di imporre i suoi diritti, come avrebbe fatto poi con tutti i librettisti a partire da *Manon Lescaut*, anche a costo di aspri scontri.

Mentre aspettava l'esito del concorso, nel febbraio 1884 Puccini si preoccupava del *Capriccio sinfonico*, che Giovannina Lucca stava pubblicando in una riduzione per pianoforte a quattro mani, una composizione il cui esito aveva persuaso Ponchielli, il suo maestro di composizione, più avanti, come vedremo, affatto benevolo nei confronti del suo 'pupillo'.<sup>4</sup> Non aveva particolari motivi di temere un esito negativo. A parte la coscienza di aver lavorato bene, sia pure frettolosamente, la commissione non gli era certo sfavorevole: la presiedeva infatti Ponchielli, e ne faceva parte Amin-

tore Galli, un altro dei suoi insegnanti, il loro collega Cesare Dominiceti, il grande direttore Franco Faccio, amico del cuore di Arrigo Boito (che aveva portato al successo il *Capriccio sinfonico* e lo avrebbe ripreso a Torino nel luglio successivo), e Pietro Platania, l'unico con cui egli non avesse particolari rapporti: davvero un concorso all'apparenza blindato.

Ma nel marzo furono proclamati vincitori Zuelli e Mapelli (quest'ultimo si presentava con un'*Anna e Gualberto*, pure di Fontana), e da qui in poi si entra nella leggenda. La maggior parte dei biografi attribuì la causa del fallimento alla scrittura incomprensibile di Puccini, probabilmente sulla scorta dell'articolo di Fontana, secondo cui il maestro aveva presentato lo spartito appena in tempo, «senza poterlo fare copiare [...] in bella».<sup>5</sup> Ma basta aprire la partitura, custodita presso l'Archivio Ricordi, per accorgersi che tale affermazione è inesatta, per non dire falsata *ad hoc* e diffusa a scopo di propaganda.<sup>6</sup> E del resto Ponchielli, che aveva corretto le esercitazioni di Puccini, doveva ben conoscere la grafia del suo allievo e lo aveva spinto ad affrontare la competizione nonostante le oggettive difficoltà dovute alla mancanza di tempo. Volevano forse i maestri e mentori del lucchese evitare l'accusa di favoritismo?

La favola proseguì in modo edificante. Puccini venne ricevuto nei primi giorni dell'aprile 1884 nel salotto di Marco Sala, musicista e critico musicale in prima fila nella Scapigliatura, e suonò il suo spartito. I presenti, fra cui Arrigo Boito in prima fila, ne furono conquistati al punto da promuovere una colletta per dare l'opera in una degna veste.<sup>7</sup> Certamente il soggetto dell'amico Fontana poteva attrarre Boito, e probabilmente anche la presenza di un intermezzo in stile sinfonico-descrittivo non dovette lasciarlo indifferente. Ma guardiamo piuttosto al clima che si stava creando in quegli anni, alle battaglie fra editori nel ruolo di impresari, dove le necessità pratico-economiche stavano dietro ai dibattiti estetici, e forse troveremo ipotesi più convincenti. Puccini scrive alla madre il 16 febbraio 1884:

Alla fin del mese è la decisione del concorso ma spero poco. [...] Sono stato da Ricordi col maestro Ponchielli che mi ha raccomandato ma per ora c'è da sperar poco. Vedremo!<sup>8</sup>

Il musicista aveva dunque incontrato il re degli editori italiani prima che il concorso fosse concluso, e per giunta in compagnia del suo giudice

che, proprio mentre lo introduceva alla corte più ambita, si apprestava a bocciarlo per conto della concorrenza! Giulio Ricordi stava da tempo cercando un nuovo talento per rinvigorire la propria ditta, componeva e amava ascoltare e valutare la musica di persona: possibile che non abbia voluto intendere nemmeno una nota? Se lo avesse fatto, come credo sia accaduto, si sarebbe subito reso conto delle non comuni qualità di quell'opera prima e delle doti potenziali del suo autore. E se *Le Villi* avessero vinto il concorso sarebbero stata pubblicate da Sonzogno, ma in caso di sconfitta avrebbero avuto il vantaggio di un comodo lancio pubblicitario: bocciate dalla casa rivale, che avrebbe perciò palesato la propria incapacità di mettere in luce i talenti veri, l'opera si sarebbe presa una trionfale rivincita pochi mesi dopo, e sarebbe finita nelle mani di un editore illuminato, cioè Giulio Ricordi.

Comunque sia andata (e nell'ipotesi qui ventilata il silenzio era d'obbligo con tutti, anche coi parenti stretti: «spero poco [...] sperar poco» scrive Puccini alla madre<sup>9</sup>) il 31 maggio *Le Villi* ottennero al Dal Verme un entusiastico successo di pubblico e critica, con recensioni entusiastiche di Filippi, uno fra i critici più importanti, sulla «Perseveranza» e di Gramola sul «Corriere della sera» (24 gennaio 1885). L'ombra benefica di Boito s'intravede in quest'ultimo pezzo: quando si legge che «Il libretto sta per cambiarsi in poema, come il melodramma sta per cambiarsi in una grande sinfonia rappresentata sulla scena», vengono in mente proprio gli auspici del giovanissimo Boito affinché nascesse una nuova figura di librettista-poeta: «quando i nostri artisti saranno più ispirati, più culti, più altamente liberi».<sup>10</sup>

L'8 giugno comparve sulla «Gazzetta musicale» l'annuncio che Ricordi aveva acquistato l'opera, commissionando subito al giovane maestro un altro lavoro su versi di Fontana (sarebbe stato l'infelice *Edgar*), ma già il 3 si ventilava l'ipotesi che l'opera sarebbe stata ripresa a Torino.<sup>11</sup> Lo stato d'animo dell'editore è ben descritto da Emanuele Muzio, che il 27 giugno inviò a Giulio una lettera da Parigi:

Mi congratulo teco, poiché Verdi mi scrisse già da qualche settimana che finalmente avevi trovato ciò che cercavi da trent'anni, un vero maestro, certo Puccini che pare veramente abbia qualità non comuni. In quanto a me gli auguro idee chiare in chiave di *sol* ed armonie semplici in quella di *fa*.<sup>12</sup>

Ricordi ritenne necessario aumentare le stringate proporzioni dell'o-

pera, portandola a due atti, come avrebbe fatto pure Manuel de Falla nel 1905 con *La vida breve*. Puccini compose gran parte della musica nuova per la ripresa a Torino (26 dicembre 1884), saggiamente programmata prima del ritorno trionfale a Milano sul palcoscenico della Scala (24 gennaio 1885). Ancora una volta sul podio salì Franco Faccio, che come direttore si rivelò miglior giudice del lavoro ... Nonostante il tenore Anton e il baritono Menotti non fossero all'altezza del compito, Romilda Pantaleoni, futura Desdemona nell'*Otello*, ottenne un grande successo personale, pari a quello del giovane autore, chiamato ripetutamente alla ribalta. Per Giulio Ricordi, stratega impareggiabile nel mercato dell'opera italiana *fin de siècle*, era giunto il tempo di trarre le sue conclusioni, condendole a una posizione estetica a favore della musica italiana contro i rivali tedeschi:

Quest'opera del giovane maestro lucchese, riportando nel vasto ambiente della nostra Scala un successo completo, clamoroso, uguale a quello avuto la scorsa primavera al Dal Verme, ci ha fatto persuasi che non andavamo errati nel giudicarla assolutamente un lavoro fuor del comune. [...] Il Puccini, a parer nostro, ha qualche cosa di più, e questo qualche cosa è forse la più preziosa delle doti, quella alla ricerca della quale s'affannano e s'arrabbattano tanti genî incompresi, la cui impotenza si maschera sotto lo specioso nome dell'avvenire!... Questa preziosa qualità, del nostro Puccini, è di avere nella propria testa (*ou dans son ventre*, come dicono i francesi) delle idee: e queste si hanno o non si hanno, come direbbe giustamente il buon Colombi, né si acquistano studiando e ristudiando punti, contrappunti, armonie, disarmonie, e sudando lungamente su quei geroglifici pieni di scienza e di veleno che sono le partiture Wagneriane. [...] Si rammenti il Puccini che è italiano, se lo rammenti e non si vergogni d'esserlo, italiano, e lo provi lasciando correre libera da ogni pastoia la sua ferace fantasia; ne avrà gloria, e sarà gloria italiana!... G. Ricordi.<sup>13</sup>

### *Scapigliatura alla ribalta*

Sino a pochi anni fa la fonte delle *Villi* veniva indicata come un mito tedesco rievocato da Heine in *Über Deutschland II. Elementargeister und Dämonen* (1834), da cui era tratto anche *Giselle ou le Wilis* di Théophile Gautier e Henri Vernoy de Saint-Georges (1841) per la musica di Adolphe Adam. La grande popolarità di questo balletto romantico scritto per Carlotta Grisi dava ottime garanzie per un'opera sullo stesso soggetto. Di-

versamente da quanto accade nel lavoro di Fontana, dove la fanciulla trasformata in Villi provoca la morte del protagonista insieme alle compagne, il Principe Albrecht viene sostenuto da Giselle sino all'alba, quando l'incantesimo cessa. La salvezza dell'uomo è una metafora del potere benefico della danza, adattissima alle esigenze di uno dei migliori *pas de deux* che abbiano mai concluso un balletto.

In realtà ogni librettista italiano che si rispetti, secondo una tradizione secolare nel melodramma, cercava di solito il suo argomento nella letteratura recente, e se riprendeva un soggetto lo faceva dopo che un'altra opera lo aveva riportato nell'attualità, come sarebbe accaduto nel caso di *Manon* di Massenet e *Manon Lescaut*. Fontana non fece eccezione a questa regola, trovando la sua fonte nel racconto francese di Alphonse Karr *Les Wilis*, pubblicato nel 1852.<sup>14</sup> Egli fu fedele alla trama sia nell'articolazione generale sia nei particolari, dall'ambientazione nella Foresta nera ai nomi di due dei tre protagonisti (Wilhelm Wulf e la figlia Anna) fino alla città di Magonza (Mainz) in cui il promesso sposo della ragazza si reca per un'eredità. Da Karr vengono anche l'idea di aprire l'opera con una scena di danza, e la comparsa del padre che invoca la vendetta del cielo per il responsabile della morte della figlia. I cambiamenti operati dal librettista rendono conto della sua mentalità, anche se occorre tener presente che nella prima versione lo sviluppo era ovviamente più ellittico. Mentre Heinrich sposa la ricca cugina su sollecitazione dello zio e della madre, il Roberto dell'opera viene attratto dalle grazie di una peccaminosa «sirena» che lo spoglia di ogni suo avere: affranto e pentito ritorna ai luoghi della perduta felicità. Heinrich, invece, vi giunge per caso e si sovrviene della leggenda delle Villi quando è troppo tardi: lo spirito di Anna ricompare e lo trascina in una danza mortale.

Puccini accettò il soggetto senza fare obiezioni. A parte le ristrettezze di tempo e la scarsa disponibilità di quattrini, non va dimenticato che in quel momento frequentava assiduamente Catalani, e non aveva ragione di dubitare che l'artista concittadino godesse di un certo credito negli ambienti musicali che contano. Alla celebre leggenda di Loreley narrata da Heine è ispirata l'*Elda* (Torino, 1880), e Puccini poteva ritenere quella linea poetica ancora fertile di sviluppi. La conoscenza dell'*Elda* è documentata dall'idea del corteggio funebre (un episodio simile fu trattato da Catalani), che Puccini ebbe subito dopo le recite delle *Villi* al Dal Verme, mentre lavorava

alacremenente alla versione in due atti. Per realizzarla gli occorreva qualche verso da far intonare al coro fuori scena durante la «nebulosa» (così si chiamava, sulla falsariga del prologo di *Mefistofele*, la prima parte dell'intermezzo, ora *L'abbandono*),<sup>15</sup> che richiese a Fontana insieme a quelli per uno squarcio nuovo il 30 agosto 1884:

Dunque in quanto ai versi della nebulosa il concetto sarebbe questo: Pace! Pace! alla morta d'amore Requiem Eternam etc in quanto alla scena del tenore, il ricordo della Preghiera sarebbe in mezzo o quasi in fondo. Deve essere una scena un po' drammatica anzi molto; con delle espressioni tremende, ma di taglio corto come il solito.<sup>16</sup>

Sono le prime espressioni dell'epistolario che ci documentano quel Puccini drammaturgo volitivo che ci diverrà familiare da qui a poco. Fontana rispose a strettissimo giro, lo stesso giorno:

Quanto alle parole da cantarsi, quando portano via la morta, devi dirmi tu se vuoi uno, due, quattro versi. Ma a me pare che basterebbe far dire un paio di volte soltanto: *Requiescant in pace!* Tanto già il corteo non fa che passare e l'importanza della descrizione è dell'orchestra. [...] Nel pezzo del tenore ci sarà il ricordo. Vedrai!<sup>17</sup>

*Le Villi* presero il loro volto definitivo fra settembre e ottobre. Puccini fece ascoltare la scena e romanza di Anna alla fine di settembre a Ricordi, che ne fu entusiasta,<sup>18</sup> e ai primi di novembre lo spartito era pronto. Vi mancava ancora «Torna ai felici dì», aggiunta soltanto per la ripresa scalligera. Una tavola sinottica fra i tre diversi stadi ci aiuterà a comprendere come l'opera acquisì la veste attuale (si veda il diagramma nella pagina successiva).<sup>19</sup>

Il lavoro di revisione fu volto a perfezionare un meccanismo che già non mancava di logica. Filippi, che assistette alle due prime milanesi, fornì un parere importante:

*Le Villi*, come furono date la prima volta al Dal Verme, erano in un atto solo, e più d'un'opera, come da taluni s'intende, avevano le forme, le proporzioni, i caratteri di una specie di cantata sinfonica, adatta alla rappresentazione e coll'elemento fantastico dominante. La riduzione, o a meglio dire l'ampliamento attuale, non cangia di molto quel carattere speciale, in cui abbonda il sinfonismo e che dà alle *Villi* un aspetto nuovo, per me aggradevole, all'infuori del solito melodramma lirico con-

venzionale. [...] Nel secondo atto divennero parte integrante e scenica del lavoro quei brani strumentali intitolati *L'abbandono* e la *Tregenda*, che al Dal Verme non facevano che l'ufficio di Intermezzi sinfonici.<sup>20</sup>

<i>Le Villi</i>		
<b>Milano, Dal Verme</b> 31 maggio 1884	<b>Torino, Regio</b> 26 dicembre 1884	<b>Milano, Scala</b> 24 gennaio 1885
Preludio	Id.	n. 1 Id.
		ATTO I
Coro d'introduzione	Id. «Evviva i fidanzati»	n. 2 id.
	Scena e romanza	n. 3 Id. (Anna)
		«Se come voi piccina»
Duetto	Id. «Tu dell'infanzia mia»	n. 4 Id. (Anna, Roberto)
Preghiera	Id. «Angiol di Dio»	n. 5 Id. (soli e coro)
		ATTO II
Intermezzo sinfonico		Parte sinfonica
<i>Nebulosa</i>	I tempo: <i>L'abbandono</i>	n. 6 Id.
<i>Tregenda</i>	II tempo: <i>La tregenda</i>	n. 7 Id.
Scena baritono	Preludio e scena «No, possibil non è»	n. 8 Id. (Guglielmo)
Scena finale	Scena drammatica	n. 9 Id. Romanza (Roberto)
		«Ei giunge»
		«Ecco la casa»
		Romanza «Torna ai felici dì»
		«Forse ella vive»
Tregenda delle Willis	Gran scena e duetto finale «Cammina, cammina» <sup>21</sup>	n. 10 Id.
«Da te soave e pia»		«Tu dell'infanzia mia»
«Hosanna»		«Osanna»

L'opinione del critico è, al solito, acuta. La prima versione era più vicina all'estetica degli scapigliati che esaltavano il ruolo della poesia nell'espressione musicale.<sup>22</sup> Anche l'appunto sulla acquisita funzionalità drammatica degli intermezzi è importante. Fontana redasse una sorta di programma definito in due quartine e due ottave apposte in calce rispettivamente – su



libretto e spartito – all’*Abbandono*, e alla *Tregenda*. Si è erroneamente asserito che le strofe andassero recitate da un narratore, come i versi in calce all’Intermezzo in *Manon Lescaut*, oppure quelli disseminati nello spartito di *Bohème* ma Fontana scrisse a Puccini, il 3 settembre 1884:

In settimana metterò giù tanto la descrizione della danza del 1° atto come di quella della 2ª parte del pezzo sinfonico, La Tregenda. Ma ciò riguarda puramente il libretto.<sup>23</sup>

Il testo serve dunque perché lo spettatore apprenda la materia drammatica della coreografia, e fornisce inoltre una base per la sceneggiatura delle danze. L’intermezzo delle *Villi* fa seguito a un brano analogo di Ponchielli nell’atto quarto del *Figliol prodigo* (1880) e inaugurò una moda vera e propria.<sup>24</sup> Diviso in due parti, l’*Abbandono* e la *Tregenda*, ha un carattere descrittivo e un preciso rapporto con l’azione, visto che colma un’ellissi narrativa necessaria per non uscire dai tempi drammatici: il viaggio del tenore, fidanzato di Anna, a Magonza, la seduzione, la vana attesa di Anna stessa e la sua morte nella prima parte, nella seconda la danza delle *Villi* che, alla fine, faranno giustizia del traditore.

L’importanza dell’elemento coreutico indusse a definire *Le Villi* «opera-ballo». Il termine si richiama alla traduzione e adattamento dei *grands-opéras*, penetrati massicciamente in Italia dopo il 1850, che prevedevano l’esecuzione del ballo come spettacolo all’interno dell’azione. Il genere poi ebbe sviluppi autonomi, con opere come *Mefistofele* (1868; 1875, nuova versione), *Aida* (1871) e *Gioconda* (1876). Mentre in quei lavori le danze avevano una ridotta funzionalità drammatica, nelle *Villi* erano il nucleo centrale dell’azione (nella partitura s’impone largamente il metro del valzer<sup>25</sup>), contribuendo in modo determinante alla conclusione dell’intera vicenda.

### *Una ‘cantata sinfonica’*

La partitura delle *Villi*, a differenza del successivo *Edgar* (l’unico vero insuccesso della sua carriera), rivela all’analisi che Puccini impiegò fin dall’esordio scenico, modi di narrazione che avrebbero costituito l’ossatura della sua drammaturgia musicale futura.

L'unità sinfonica dell'opera, rilevata da Filippi, viene assicurata dalla preminenza che hanno tre sezioni affidate all'orchestra. La Gran scena e duetto finale è largamente basata sulla musica dell'*Abbandono* (*Andante lento ed espressivo*, 53) in cui viene interpolata la reminiscenza del duetto «Tu dell'infanzia mia», e su quella della *Tregenda* che accompagna l'incedere delle Villi e la spossante danza conclusiva. La terza sezione è il preludio, costruito solo apparentemente sul modello del brano *pot-pourri*, in cui vengono anticipate le melodie principali. In realtà, secondo un metodo che Puccini affinerà nel corso degli anni, spunti tematici sottili s'irradiano dalle prime battute (es. 1.1: *a*), da cui derivano l'inizio e parte del duetto n. 4 (es. 1.2: *a*):<sup>26</sup>

ESEMPIO 1.1 | *Le Villi*, n. 1, <sup>141</sup>

Cl, Ob, Cl, Fg, Cr, Cr, Vlc, pp

ESEMPIO 1.2 | n. 4, <sup>418</sup>

Roberto  
Non es - ser An-na mi - a, me - sta sì tan - to pas - se - ran pochi giorni e tor-ne-rò.

Fl, Cl, Ob, VI, Vlc, Vlc, Tp, Vlc, pp

ESEMPIO 1.3 | *ivi*, 20<sup>12</sup>

Roberto  
Ah du-bi-ta di Di - o... ma no, del-l'a - mor mio non du - bi - tar,

f

La quartina che completa il tema (es. 1.1 e 1.2: *a*) acquista una sua autonomia, divenendo il motivo su cui Roberto, con un tocco blasfemo, atteggiamento dominante nella poetica scapigliata, affermerà più volte il suo incrollabile amore per Anna (es. 1.3), destinato fatalmente a crollare sotto i colpi di «una sirena [...] che trasse Roberto all'orgia estrema». Si osservi inoltre la successione armonica presentata nel preludio (es. 1.1), dove l'incrocio della parte superiore (risoluzione sul quinto grado, accordi di nona e settima, poi sulla dominante secondaria, di nona) col pedale inferiore (nona di dominante) genera il senso di aggregazioni più ampie (accordi di undicesima e di tredicesima). Tale combinazione è sostenuta dalla chiarezza dell'intreccio timbrico, col movimento del primo fagotto verso la nona del pedale (La<sub>2</sub>) e lo scambio tra clarinetti e oboi nella parte superiore. Questi tratti di modernità linguistica, sconosciuti nella musica italiana di allora, sono il segno dell'atteggiamento che caratterizzerà sin d'ora l'intera produzione di Puccini, nel segno di un'originalità che va oltre i modelli amati, come quello wagneriano.

Altri elementi assicurano la coesione dell'opera. Puccini si servì di minimi dettagli per richiamare una situazione: le Villi vengono caratterizzate, a partire dalla *Tregenda* (es. 2.3), sulla base del ritmo e del colore orchestrale. La loro musica poggia, a livello costruttivo, soprattutto sugli intervalli 'naturali' di quinta (*x*) e quarta (*y*) e di volta in volta sul timbro di carillon, triangolo, piatti e arpa (es. 2.2, 2.3):

ESEMPIO 2.1 | n. 3, <sup>20</sup>14

ESEMPIO 2.2 | n. 7, <sup>26</sup>33

ESEMPIO 2.3 | n. 7, 33

ESEMPIO 2.4 | n. 9, 44<sup>21</sup>

Puccini fu poi abile a servirsi di questi elementi all'interno della musica composta dopo la prima assoluta. Così il richiamo alle Villi nella *Tregenda*, come minaccia mortale per «gli spergiuri d'amor» (es. 2.3)<sup>27</sup> risuona con evidenza all'inizio della «Scena drammatica» di Roberto (es. 2.4), e s'insinua come un presagio nell'introduzione all'aria di Anna (es. 2.1).

Più chiara e diretta è la relazione tra la frase che sigla il preludio (es. 3.1), e appare all'interno della «Preghiera» alla fine del primo atto (es. 3.2) per divenire poi «il ricordo della Preghiera», come auspicava Puccini, a conclusione della scena di Roberto (es. 3.3). Simili accorgimenti creano nessi semantici che scavalcano il telaio dell'opera a numeri su cui l'opera è peraltro costruita, e riescono a realizzare quella coesione drammatica, fatta d'intrecci melodici che si collegano gli uni agli altri, che da *Manon Lescaut* in poi farà sistematicamente parte del metodo compositivo e drammaturgico del compositore:

ESEMPIO 3.1 | n. 1, 2<sup>9</sup>

ESEMPIO 3.2 | n. 5, 8<sup>25</sup>

ESEMPIO 3.3 | n. 9, 50<sup>14</sup>

Forse il toscano non s'era ancora posto consapevolmente in quegli anni il problema del sistema leitmotivico wagneriano che qui applica per intuito ma già in modo originale, intanto rivolse un omaggio alla sua opera prediletta, il *Parsifal*, nel preludio (es. 4.2):

ESEMPIO 4.1 | *Parsifal*, Abendmahl Motiv

ESEMPIO 4.2 | *Le Villi*, n. 1, 1

ESEMPIO 4.3 | *Otello*, IV, U



L'affinità con la testa dell'*Abendmahl-Motiv* (es. 4.1) è volutamente riconoscibile, ed è il primo segno dell'aggiornamento di Puccini: quando scrisse le *Villi*, *Parsifal* era apparso a Bayreuth da meno di un anno e mezzo (26 luglio 1882).<sup>28</sup> Così come è innegabile la singolare coincidenza fra il tema pucciniano e il celebre passo che accompagna l'ingresso del protagonista nella stanza da letto della moglie nell'atto quarto di *Otello* (es. 4.3). Qui non escluderei la mediazione delle *Villi*, che Verdi lesse nello spartito mentre stava componendo l'opera.<sup>29</sup> In ogni caso emerge qui un'altra delle sue tendenze moderniste, che lo spinsero a citare brani di altri autori (e propri), non solo come omaggio, ma pure per arricchire di ulteriori complessità la diegesi delle sue opere.<sup>30</sup>

*Puccini racconta*

Le modeste proporzioni delle *Villi* non consentirono a Puccini di sviluppare adeguatamente il carattere dei personaggi. La sua prima donna ha già alcuni tratti in comune con le successive, essendo votata all'amore con dedizione totale fino al sacrificio, ma è troppo ingenua per accendere del tutto la fantasia del compositore. Pure, la sua aria e la sua presenza negli *ensembles* sono espressione delle migliori qualità del toscano. Nella melodia di «Se come voi piccina io fossi» (n. 3) passaggi che ascendono per gradi congiunti si alternano a salti intervallari piuttosto ampi, in una struttura formale che rifugge le simmetrie del coro che la precede. Metro e agogica si accavallano seguendo le inflessioni del testo e ampliandone le risonanze drammatiche, di per sé piuttosto esili, e l'iterazione conclusiva del «Non ti scordar di me» raggiunge una temperatura drammatica che sorpassa la banale metafora volta al mazzolino di fiori omonimi che tiene fra le mani. Nel finale Puccini sembrò provare una sorta di idiosincrasia nei confronti della donna che compie la sua missione di vendetta, e non mise in dovuto risalto questo aspetto se non nelle prime battute del n. 10, che Anna

attacca con veementi sbalzi di tessitura. Ma la parte centrale dell'ultimo incontro con l'amato è impregnata di una malinconica e nostalgica rievocazione della felicità perduta, espressa dalla reminiscenza del duetto «Tu dell'infanzia mia». La Villi attrae Roberto nella trappola grazie al fascino del ricordo, alla nostalgia del tempo perduto che sembra illusoriamente tornare, e delega la sua vendetta agli spiriti delle sventurate compagne che attorniano l'infelice. Anche in questo ritratto femminile, e nonostante l'ingenua costruzione librettistica di Fontana, i tratti del Puccini drammaturgo dei successivi capolavori emergono con rilevante nitidezza.

Il personaggio di Guglielmo Wulf è più anomalo, essendo la sola figura di padre affine a quelle verdiane. Uno dei più evidenti segni dell'avvenuto distacco di Puccini nei confronti del mondo verdiano è proprio l'allontanarsi delle figure familiari dal proscenio, che corrisponde a una netta presa distanza da tematiche di carattere morale. Nella «Preghiera» che conclude l'atto primo il padre di Anna, sollecitato da Roberto, benedice la sua unione con la figlia, e invoca autorevolmente l'«Angiol di Dio». Ma è Anna a proseguire, per esigenze di chiarezza drammaturgica, suggerendo i versi che dopo essere stati ripetuti da Roberto e Guglielmo sfociano in un grande concertato, a guisa di un vero e proprio finale centrale dove s'anticipa l'evoluzione della peripezia («Sia propizio il cammino ad ogni pellegrino; | non serbi disinganni ogni sogno d'amor ...»).

Il baritono riappare dopo i due tempi sinfonici e il suo «Preludio e Scena» (n. 8) ha la funzione di chiarificare gli eventi drammatici, legando il tradimento di Roberto alla morte della figlia e alla vendetta delle Villi. Poche battute orchestrali introducono un breve tema dei corni in Do minore che discende con mestizia per gradi cromatici congiunti in tempo di *Largo doloroso*.<sup>31</sup> Il recitativo del baritono è cantato con impeto, sulla falsariga delle accensioni eroiche di un vero padre verdiano. Il modello più recente risaliva al 1881, ed era Jacopo Fiesco nel prologo del *Simon Boccanegra* rifatto con l'intervento di Boito. Anche Guglielmo nel «Lacerato spirito» piange la morte della figlia, e un'ulteriore analogia è data dalla relazione col compianto corale che fa eco al solista. Guglielmo pensa all'innocenza di Anna, morta per colpa di un seduttore, ma mentre il padre verdiano esecrava l'atto commesso da Simone contro la morale della società aristocratica (una figlia generata da una *mésalliance*) in Puccini la colpa è limitata al solo abbandono amoroso. Dopo poche battute di recitativo-a-

rioso il tema iniziale introduce l'aria vera e propria (*Andante lento*) in Mi bemolle maggiore. Anche Verdi era passato al maggiore nella seconda sezione dell'aria di Fiesco, ma mentre questo procedimento evidenziava un mutamento nella disposizione psicologica del personaggio (l'invocazione per la figlia addirittura del «serto [...] dei martiri»), il genitore pucciniano perfeziona la sua richiesta di vendetta a Dio con una melodia che discende e ascende una vasta gamma all'unisono coi celli e all'ottava dai legni, evocando le Villi come strumenti divini della sua vendetta. Còlto dal rimorso chiede perdono a Dio, come aveva fatto Fiesco dopo aver chiamato in causa la Vergine; ma Puccini, impiegando la stessa melodia di cui si era servito per invocare giustizia mancò un'occasione drammatica preziosa.

La fretta con cui il brano del baritono si chiude è comunque giustificata dall'urgenza del momento successivo, che stimolò in modo più forte la fantasia del musicista: la «Scena drammatica-Romanza» di Roberto, imperniata sul rimorso per aver abbandonato Anna, e soprattutto sul ricordo del passato amore che lo spinge a ritornare. Nella costellazione dei personaggi il tenore è quello in cui sono più evidenti tratti drammatici e musicali di vera originalità. La sua scena fu inserita dopo le recite al Dal Verme, ma fu anche la prima modifica ideata e l'ultima a essere completata, segno dell'importanza che Puccini vi annetteva. Come abbiamo visto essa contiene numerosi riferimenti a punti cruciali della trama, a cui viene così saldata organicamente: oltre al citato ricordo della preghiera («O sommo Iddio») e agli echi delle Villi (parte della musica della *Tregenda* e i dettagli dell'es. 2.4), figura nel brano anche il tema dell'*Abbandono* volto in minore («Forse ella vive», cifra 49). Nel cuore della scena si situa la romanza «Torna ai felici di» (*Andante mesto*), sicuramente la pagina più interessante dell'opera e una delle più notevoli anticipazione delle propensioni drammaturgiche di Puccini, a cominciare dalla tonalità di Si bemolle minore, insieme a Mi bemolle una delle predilette per le scene tragiche.

La melodia che incarna lo stato d'animo di Roberto possiede un fascino che le deriva dall'accoppiamento di sensualità e malinconia. L'uso delle dissonanze è sfruttato a fini espressivi: la frase iniziale è colorita dal movimento delle parti, che cozzano due volte, riunite in una seconda minore, per esprimere il travaglio del giovane. La linea vocale possiede già i tratti dello stile maturo, con lunghi fraseggi nel registro acuto e salti intervalari, ed è ben servita dall'accorto uso di sonorità rinforzate nella ripresa,

percorsa dai brividi delle scale cromatiche dei celli, che ne accrescono il *pathos*. Nonostante l'abuso di progressioni nella coda dell'aria, il lungo assolo (oltre dieci minuti di musica) s'impone come il punto più alto della partitura: Puccini si trovava per la prima volta di fronte all'agonia mortale dell'eroe, situazione che gli avrebbe suscitato poi alcune fra le sue musiche migliori, a cominciare dall'atto quarto di *Manon Lescaut*, combinata con la nostalgia per un amore perduto («Ridean del maggio i fior | fioria per me l'amor!»), e che ora ricerca sollecitato dai sensi di colpa. La morta vivente s'impadronisce di lui, castrandone ogni impulso affettivo ed erotico.

Il compositore si rivelò abile anche nelle scene di massa. La musica del «Coro d'introduzione» (con cui si apre l'opera in omaggio agli usi formali del melodramma ottocentesco) è palesemente d'impronta francese. Dopo la sezione iniziale («Evviva i fidanzati») esso offre la prima occasione coreografica, un elegante valzer in La minore («Gira, balza»), la cui stilizzata grazia melodica e armonica richiama *Carmen*. Anche se il trattamento delle parti è un po' scolastico, il grande concertato che segue la Preghiera n. 5 secondo lo schema classico (esposizione dei solisti e ripresa insieme al coro) è ravvivato da sapienti richiami tematici. Il rapporto di derivazione fra la melodia intonata da Guglielmo e il tema del preludio ispirato all'*Abendmahl-Motiv* (es. 4.1), viene utilizzato per variare l'ultima ripresa (es. 5), fornendo un'ulteriore dimostrazione della capacità di Puccini di gestire il materiale musicale per stabilire relazioni significative fra temi e situazioni drammatiche, visto che, come il modello wagneriano, lo spunto aveva relazione col sacro:

#### ESEMPIO 5 | n. 1, 26

Soli e coro

Angiol di Di-o che i van-ni ri - vol-gi al ciel sta - se - ra.

Oltretutto la melodia dell'«Angiol di Dio» veniva da un *Salve Regina* composto nel 1882, e dopo la lettura dello spartito di *Parsifal* agli inizi del 1883 Puccini dovette essersi accorto della possibilità di creare un rapporto fra la sua melodia e quella di Wagner.

Coralità e danza si mescolano nel finale ultimo: al suono del coro inter-



no di Villi e Spiriti, la musica della *Tregenda* accompagna le ballerine che trascinano il traditore nell'estenuante tarantella conclusiva in Sol minore. Il loro «Osanna» chiude l'opera con un ulteriore, blando tocco blasfemo, l'ultimo omaggio di Fontana e Puccini allo spirito scapigliato.

*Le Villi* sono una riuscita prova d'esordio ove, pur concedendosi al gusto dell'ambiente in cui aveva mosso i primi passi, Puccini mise in mostra doti che avrebbe sviluppato appieno entro pochi anni: originalità melodica, ricercatezza armonica, intuito drammatico, mentre la sua vocazione per l'orchestra emerge spesso, non solo nelle parti sinfoniche, ma anche nei dettagli minuti. Il passo successivo sarebbe stato quello di scegliere da sé i soggetti, ma prima doveva onorare l'impegno preso con Ricordi e Fontana per *Edgar*. Nel 1895 Puccini si lamentò perché «*Le Villi* hanno iniziato il tipo che oggi si chiama Mascagnano e nessuno mi ha reso giustizia». <sup>32</sup> Intendeva probabilmente riferirsi sia al recente *Guglielmo Ratcliff*, opera di spiriti e magia, sia a *Cavalleria rusticana*, che come il suo primo lavoro si basa su un'azione integrata da un intermezzo orchestrale, sull'uso di raddoppi melodici e della perorazione di un tema alla fine dell'opera, oltretutto su un'abile manipolazione della tradizionale struttura a numeri. Ma il suo sfogo va ridimensionato: gli esempi che abbiamo esaminato dimostrano l'originalità dei nessi tematico-narrativi attuati nelle *Villi*. Non si può dunque che concordare con il grande biografo Mosco Carner, quando afferma che

Né Catalani né Franchetti né Smareglia né alcun altro di quei compositori della generazione di Puccini che navigarono sotto la doppia bandiera di Verdi e dei romantici tedeschi, riuscirono a raggiungere nelle loro opere giovanili il livello di fantasia che caratterizza le pagine migliori delle *Villi*. <sup>33</sup>

Lodevole fu dunque l'istinto che spinse Giulio Ricordi a garantirsi il giovane compositore per la sua ditta, e del tutto legittimo il successo che l'opera colse sin dalla prima comparsa. Finalmente aveva trovato quel cercava: il successore di Verdi sul trono del melodramma italiano.

## NOTE

Il saggio è precedentemente apparso in *Ehi Gio' / Le Villi*, programma di sala del Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, ottobre 2018; lo si ripubblica per gentile concessione dell'Autore e della Fondazione Teatro del Maggio Musicale Fiorentino.

1. Lo stralcio viene da ARNALDO MARCHETTI, *Puccini com'era*, Milano, Curci, 1973, p. 37n, che non segnala la fonte. Lievemente diversa la cronaca di Ferdinando Fontana (*Giacomo Puccini*, «Gazzetta Musicale di Milano», xxxix/42, 19 ottobre 1884, pp. 381-2), che data l'incontro al mese di agosto.

2. GIACOMO PUCCINI, *Epistolario*, a cura di Gabriella Biagi Ravenni e Dieter Schickling, 1, 1877-1896, Firenze, Olschki, 2015, lettera n. 29, pp. 31-32.

3. Per maggiori ragguagli sullo scrittore cfr. FRANCESCO CESARI, *Ferdinando Fontana librettista, in Scapigliatura & Fin de Siècle. Libretti d'opera italiani dall'Unità al primo Novecento – Scritti per Mario Morini*, a cura di Johannes Streicher, Sonia Teramo e Roberta Travaglini, Ismez, Roma 2007, pp. 325-344. Fontana scrisse in tutto venticinque libretti, dal 1875 al 1911, *Le Villi* erano il suo ottavo titolo, fra i più importanti si ricordano *Flora mirabilis* per Samara (1886) e *Il Signor de Pourceaugnac* per Franchetti (1897).

4. In una serie di cartoline postali che indirizzò alla moglie, conservate nella Biblioteca statale di Cremona (sinora inedite), Ponchielli scrisse: «Ieri vi fu l'Accademia finale cioè il 4° Saggio. Si distinse sopra tutti un allievo della mia scuola certo *Puccini* di Lucca con un Capriccio per Orchestra, ma più per il suo talento che per aver io contribuito molto nell'istruirlo» (I-CRg, Ms. Gov 316/52).

5. FONTANA, *Giacomo Puccini*, cit., p. 382. L'articolo, comparso con tanta tempestività, è un esempio dell'ottimo funzionamento della ditta Ricordi in campo autopromozionale.

6. Il manoscritto consente di respingere l'ipotesi corrente, poiché il torso originale della partitura autografa non presenta alcun problema di lettura, segno che Puccini volle essere il più possibile in regola con le norme del concorso, e approntare il materiale per eventuali riprese dell'opera. Solo nelle parti aggiunte alla struttura originale dopo la prima al Dal Verme, che sono state rilegate insieme alle altre e presentate il 14 gennaio 1889 alla Prefettura di Milano per il visto (p. 180), la mano del compositore è quella tormentata cui ci abitueranno le partiture successive.

7. Il 16 aprile Puccini scrisse al fratello in merito alle parti dell'opera da far copiare (MARCHETTI, *Puccini com'era*, cit., lettera n. 36, pp. 51-52) e negli stessi giorni Fontana mandò al musicista una lista dei sottoscrittori con le somme versate. Nell'elenco figuravano Sala, Boito, il critico Aldo Nosedà e alcuni nobili e industriali.

8. PUCCINI, *Epistolario*, cit., lettera n. 41, p. 39.

9. Ponchielli tace persino con la moglie: «Io qua ho qualche seccatura derivante dal concorso Sonzogno, dal quale non si ebbe nemmeno un grazie. Quel mio scolaro *Puccini* che non ebbe né premio né menzione onorevole, diede la sua operetta al Dal Verme e fanatizzò. Immaginati Filippi nella Perseveranza la [legnata] che scaglia alla Commissione. Aggiungi la coorte degli amici di *Puccini*, e partigiani del genere trascendentale a cui fa capo Filippi. Io però ho piacere per *Puccini*» (I-CRg, Ms. Gov 316/64). Il compositore ebbe poi modo di cambiare parere, e il 3 giugno 1884 scrisse, non poco infastidito: «Ieri fui a sentire l'operetta del *Puccini* al Dal Verme sempre applaudita all'entusiasmo ... che trovo esagerato. I giornali qui sopra tutti *hosanna* e nello stesso tempo dicono Corna della Commissione c'è un po' di ragione. Ma c'è anche un partito preso per opera di coloro che propendono nel genere straniero» (ivi, Ms. Gov 316/65).

10. *Mendelssohn in Italia*, «Giornale della Società del Quartetto», 1864; cit. in PIERO NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, Milano, Mondadori, 1942, p. 166

11. Ne parla la sorella Nitteti in una lettera scritta da Pisa in quella data (MARCHETTI, *Puccini*

com'era, cit., lettera n. 51, p. 63). Vuol dire che Puccini lo sapeva da tempo. E chi lo avrebbe potuto informare, se non l'editore?

12. FRANCO ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, Milano, Ricordi, 1958, vol. IV, p. 248.

13. «Gazzetta musicale di Milano», XL/5, 1 febbraio 1885, pp. 44-46. Per comprendere meglio le affermazioni di Ricordi occorre ricordare che Wagner era ancora sotto la tutela di Giovannina Lucca, e che l'atteggiamento dell'editore sarebbe cambiato non appena comprata la ditta rivale nel 1888. Che si tratti di una posizione strumentale per caratterizzare una nuova linea impresariale, inoltre, lo mostra il fatto che poco prima di lanciare Puccini, Giulio aveva pensato di proiettare nell'arena dello spettacolo internazionale, alla Scala di Milano, Jules Massenet, come successore di Verdi.

14. Cfr. JULIAN BUDDEN, *The Genesis and Literary Sources of Giacomo Puccini's First Opera*, «Cambridge Opera Journal», 1/1 (1989), pp. 79-85. Da questa fonte sono tratti i riferimenti alla trama, spiritosamente riassunta dal compianto studioso inglese. Tra l'altro a p. 52 della partitura manoscritta si legge in inchiostro viola: «Le Willis Alphonse Karr»

15. La nebulosa del prologo del *Mefistofele* si chiama così per una peculiare situazione scenografica: un velame sottile copre il palcoscenico, con l'unica eccezione di un squarcio da cui fuoriesce l'eroe eponimo. Qui l'espedito serve a velare il Paradiso, per cui ogni rappresentazione sembra inadeguata (e inoltre a rischio di censura), mentre nelle *Villi* sfuma alla vista il coro interno, che rappresenta il corteo funebre per la protagonista Anna, lasciando il suono dell'orchestra in primo piano.

16. PUCCINI, *Epistolario*, cit., lettera n. 72, pp. 57-58: 58.

17. MARCHETTI, *Puccini com'era*, cit., lettera n. 82, p. 85.

18. Cfr. *ivi*, lettera n. 88, p. 95.

19. La struttura dell'opera, così come fu presentata al Dal Verme, è stata ricavata dalla partitura depositata presso Ricordi, da cui è facile risalire ai numeri originali.

20. «La Perseveranza», 26 Gennaio 1885.

21. Difficile non scorgere in questo verso un richiamo all'invito perentorio del demonio a Faust «Su cammina, cammina, camina», all'inizio della *Notte del sabba* nel *Mefistofele* (II.2).

22. La recensione alle *Villi* apparsa sul «Corriere della sera», poc'anzi citata, invocava speciali criteri di valutazione per i versi di Fontana, poiché: «Il libretto sta per cambiarsi in poema, come il melodramma sta per cambiarsi in una grande sinfonia rappresentata sulla scena». Tornano ancora in mente gli auspici di Boito perché nascesse una nuova figura di librettista-poeta, a sua immagine e somiglianza.

23. MARCHETTI, *Puccini com'era*, cit., lettera n. 84, p. 87.

24. Non c'è opera che non l'impieghi, si trova nei principali titoli del verismo, da *Cavalleria rusticana* (1890) a *Pagliacci* (1892), da *Manon Lescaut* (1893) a *Fedora* (1898), come in opere francesi, dove la tradizione ebbe origine, come *Carmen* (1875), piuttosto che *Werther* (1892) e *Thaïs* (1894).

25. Nel metro di 3/4 sono scritti per intero i nn. 1, 4, 5, 6, e parzialmente i nn. 2 (Valzer), 9 (Romanza) e 10 (reminiscenze dell'intermezzo e del duetto). Sulla ricezione del *grand-opéra* in Italia cfr. ALESSANDRO ROCCATAGLIATI, *Opera, opera-ballo e «grand-opéra»*, «Opera & Libretto», II, 1993, pp. 283-349.

26. Gli esempi sono tratti da *Le Villi*, Milano, Ricordi, © 1944 (n. ed. 126797), partitura, e individuati mediante il riferimento al numero e alle cifre di richiamo con il numero di bb. in espone che precedono (a sinistra) o seguono (a destra).

27. Così recita la seconda strofa che si legge in partitura (p. 23): «Nella selva ogni notte la treghenda | viene a danzare e il traditor vi aspetta; | poi, se l'incontra, con lui danza e ride | e, colla foga del danzar, l'uccide».

28. Il primo a scrivere su questa relazione è stato ROMAN VLAD, *Attualità di Puccini*, in *Critica Pucciniana*, Lucca, Provincia di Lucca / Nuova Grafica Lucchese, 1976, p. 163.

29. Verdi accusò ricevuta dell'invio delle *Villi* in una lettera a Ricordi del 16 febbraio 1885 (*Carteggio Verdi-Ricordi 1882-1885*, a cura di Franca Cella, Madina Ricordi, Marisa Di Gregorio Casati, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1994, lett. 288, p. 217). In precedenza aveva parlato dell'opera solo per sentito dire al Conte Opprandino Arrivabene, sentenziando sbrigativamente, a proposito degli intermezzi: «L'opera è l'opera: la sinfonia è la sinfonia» (lettera del 10 giugno 1884, in *Verdi intimo. Carteggio di Giuseppe Verdi con il conte Opprandino Arrivabene (1861-1886)* raccolto e annotato da Annibale Alberti, Milano, Mondadori, 1931, p. 311).

30. Sul metodo di citazione di Puccini e le sue implicazioni cfr. MICHELE GIRARDI, *Giacomo Puccini, «Madama Butterfly» e l'intertestualità: un prologo, tre casi e un epilogo*, in *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft / Annales Suisses de Musicologie / Annuario svizzero di musicologia*, Neue Folge / Nouvelle Série / Nuova Serie, Bern ecc., Peter Lang, 2015, pp. 153-170.

31. Si noti che qui, come in *Edgar* (*Allegro satanico* per Tigrana, *Largo religioso* per il coro di preghiera), seconda opera della sua parentesi scapigliata, le indicazioni di tempo riflettono piuttosto la drammaturgia che l'agogica. Nel prosieguo accadrà ancora, però meno spesso.

32. PUCCINI, *Epistolario*, cit., lettera n. 583, pp. 428-429: 429 .

33. MOSCO CARNER, *Puccini. A Critical Biography*, London, Duckworth, 1958; trad. it.: *Puccini. Biografia critica*, Milano, Il Saggiatore, 1961, p. 428.