

Puccini, Giacomo (Antonio Domenico Michele Secondo Maria) (*n* Lucca 22 dicembre 1858; *m* Bruxelles, 29 Novembre 1924). Compositore italiano. Fu il maggior operista del melodramma italiano nella fase seguente a Verdi.

1. Anni d'apprendistato. 2. Scapigliatura. 3. La conquista di uno stile. 4. I librettisti. 5. Tra realismo e poesia. 6. Roma tra fede e potere. 7. Esotismo e tragedia. 8. «Rinnovarsi o morire?». 9. *La rondine*, o del disincanto. 10. Nuove forme. 11. L'ultimo esperimento. 12. Valutazione.

1. ANNI D'APPRENDISTATO. Ultimo rappresentante di cinque generazioni di musicisti in due secoli (XVIII-XIX) che s'estinsero con lui, raggiungendo i vertici dell'arte e la fama mondiale, Puccini intraprese gli studi musicali, dopo quelli classici, nel 1874 all'istituto musicale «Pacini» di Lucca, sotto la guida dello zio, Fortunato Magi, ma fu con Carlo Angeloni, già maestro anche dell'altro grande lucchese, Catalani, che poté studiare i primi spartiti, fra cui molte opere di Verdi. Ottenne presto il primo successo col mottetto «Plaudite populi» (1877) e un *Credo*, eseguiti nella ricorrenza di San Paolino, patrono di Lucca, il 12 luglio 1878, tanto che in occasione del saggio di diploma, due anni dopo, incorporò il *Credo* nella *Messa a quattro voci con orchestra*.

Viste le doti non comuni sin qui dimostrate, Puccini fu mandato a perfezionarsi al Conservatorio di Milano, capitale dello spettacolo nell'Italia d'allora, grazie ad una piccola borsa cui s'aggiunse una modesta rendita concessagli dallo zio, Nicolao Cerù. Lì ritrovò Alfredo Catalani, che aveva colto i primi successi, e per suo tramite entrò in contatto con l'ambiente della Scapigliatura milanese, fra cui spiccavano Boito, Faccio, Marco Praga e molti altri intellettuali di primo piano del tempo.

Nei primi tre anni milanesi (1880-1883) Puccini raccolse tutti gli elementi in grado d'assicurargli un futuro: nell'insegnamento dell'affermato operista Ponchielli, subentrato dopo un mese al suo primo maestro Bazzini (apprezzato in campo sinfonico e violinista rinomato), cercò soprattutto d'imparare il *coup de théâtre*, dote di cui avrebbe fatto sfoggio in numerose circostanze; da Amintore Galli, docente di storia e filosofia della musica, apprese i principi fondamentali dell'estetica wagneriana in rapporto alla tecnica armonica; infine, tramite gli spettacoli cui assistette alla Scala e nei teatri minori – quasi tutte le opere maggiori di Bizet, Gounod, Thomas – stabilì subito quel filo diretto col mondo francese che sarebbe divenuto uno dei tratti distintivi della sua sensibilità.

Da studente compose un *Preludio sinfonico* in La maggiore nel 1882, e l'anno il *Capriccio sinfonico*, come saggio di diploma, che Franco Faccio, il più celebre direttore italia-

no, eseguì, alla guida dell'orchestra del Conservatorio, il 14 luglio 1883, e propose altre due volte a Torino nell'anno successivo. Il lavoro di Puccini ebbe un successo notevole, e piacque molto al critico Filippo Filippi, in prima fila fra i sostenitori in Italia della musica sinfonica e lirica del romanticismo tedesco.

Il *Capriccio* è un brano di rispettabili proporzioni per grande orchestra vicino alla forma del poema sinfonico e dimostra che Puccini era capace d'ingegnosità formali e di un'inventiva timbrica sconosciute agli operisti che trattarono il genere descrittivo. Ma è più interessante il *Preludio*, basato su un'estrema concentrazione del materiale, in cui è palese, nella sonorità incorporea dell'inizio, il richiamo al preludio del *Lohengrin*. Peraltro la migliore composizione di Puccini, al di fuori della produzione operistica, è senza dubbio la *Messa a quattro voci con orchestra*. I brani dell'ordinario liturgico hanno sempre acceso la fantasia degli operisti, i quali vi hanno individuato un evidente principio rappresentativo (e si pensi alla *Messa da requiem* di Verdi). In questa prospettiva vanno valutati l'attacco marziale del *Gloria* com'anche il tema iniziale del *Credo*, tuttavia non mancano alcune caratteristiche specifiche dello stile sacro, come all'inizio del *Kyrie*, caratterizzato da un elegante contrappunto corale a quattro parti in stile osservato. L'opera è piena di spunti rilevanti, in un arco di situazioni che passa dall'intensa drammaticità del *Credo* alla fatua eleganza dell'*Agnus Dei*, ed è sempre sorretta dall'orchestra, che qui ha un'autonomia più marcata rispetto gli usi del tempo. Nella *Messa* si rivela tutta la fantasia di un giovane di talento che, traendo partito da una grande e vitale tradizione familiare, seppe superarne i condizionamenti provinciali, creando i presupposti utili a sviluppare il naturale istinto per l'opera. La tecnica ragguardevole che dimostrò in quest'occasione è davvero la premessa di un futuro in cui il lavoro sull'affinamento del linguaggio avrebbe giocato un ruolo fondamentale per la realizzazione dell'effetto teatrale.

2. SCAPIGLIATURA Puccini esordì con *Le villi*, presentata al primo Concorso Sonzogno nel 1883 ma bocciata dalla giuria, presieduta da Ponchielli, con la motivazione ufficiale che la partitura fosse illeggibile. Non sarebbe tuttavia nemmeno da escludere che, visto le non comuni qualità di quell'opera e le doti potenziali del suo autore, ciò accadesse perché l'editore Giulio Ricordi, ottimo musicista e dunque in grado di valutare i nuovi talenti, si valse della sua influenza sulla commissione. Se *Le villi* avessero vinto sarebbero stata pubblicate da Sonzogno, ma in caso di sconfitta avrebbero avuto il vantaggio di un comodo lancio pubblicitario: respinta dalla casa rivale l'opera si sarebbe presa su-

bito una trionfale rivincita, e sarebbe finita nelle mani di un editore-impresario illuminato, cioè lo stesso Giulio Ricordi. Si diffuse perciò la notizia che un'audizione privata dello spartito in casa dello scapigliato Marco Sala, davanti a Boito e Praga, avrebbe convinto i presenti a lanciare una sottoscrizione per darlo al Teatro Dal Verme: lì venne un successo, il 31 maggio 1884, già assicurato in partenza. Ricordi aveva trovato, sia pure *in nuce*, il successore di Verdi, nonostante lo stringato libretto basato sull'elemento sovranaturale dello scrittore milanese Ferdinando Fontana (1850-1919), non fosse adatto a Puccini.

L'unità sinfonica dell'opera è assicurata dalla preminenza che hanno i due intermezzi e il preludio, affidati all'orchestra, in cui sono interpolate reminiscenze e anticipazioni delle parti vocali: simili accorgimenti creano nessi semantici che scavalcano il telaio dell'opera a numeri su cui *Le villi* è costruita, e riescono a realizzare quella coesione drammatica, fatta d'intrecci melodici, che da *Manon* in poi farà parte del metodo compositivo di Puccini. La musica più originale è riservata al tenore, in particolare la sua splendida romanza è una tra le gemme di 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, mano duttile nel governare l'orchestra.

Intanto però la sua vita fu segnata dal lutto per la morte della madre e dalla relazione con Elvira Bonturi in Gemignani, che sposò nel 1904, alla morte del precedente marito, e da cui ebbe un figlio, Antonio, nel 1886. La prima assoluta di *Edgar* alla Scala (21 aprile 1889), impegno assunto dopo le *Villi*, non fece molta impressione, e Puccini cominciò a risistemare la partitura: nel 1892 ridusse gli atti da quattro a tre, e la sfoltì ulteriormente nel 1905 per una ripresa a Buenos Aires, ma ancora una volta essa ebbe solo un successo di stima.

Fontana volle mantenere l'impianto allegorico della trama del soggetto, tratto da Musset, ma allo stesso tempo si sforzò di creare occasioni per scene spettacolari nello stile del *Grand opéra*, in omaggio al gusto scapigliato. Il risultato fu un libretto privo di coerenza, dove le opposizioni simboliche fra colpa e purezza, virtù e vizio (incarnate da Fidelia e Tigrana, calco di Micaela e Carmen nel capolavoro di Bizet), furono goffamente inserite in un dramma d'azione, perdendo perciò l'identità originale senza acquistarne un'altra.

Puccini non riuscì a realizzare una vera unità basata sull'intreccio tematico, ma solo a collegare qualche passo mediante la tecnica della reminiscenza. Ciononostante mol-

te pagine dell'opera, dal punto di vista strettamente musicale, sono degne di considerazione. Fra esse spicca la prima parte del terzo atto, quando si svolge il falso funerale di Edgar: Puccini l'interpretò con accenti del tutto veritieri, poiché la sua fantasia s'incontrò astrattamente con l'immagine della morte, che in futuro gli avrebbe ispirato alcuni fra i migliori squarci del suo teatro. Purtroppo lo schema drammatico lo forzò ad impiegare molte espressioni scapigliate, che contrastano pesantemente con i momenti dell'opera in cui lo stile è già quello dei capolavori oramai alle porte. Perciò *Edgar* fu l'unico vero fallimento della sua carriera. Senza un dramma congeniale non c'è talento musicale che tenga. In questo senso la lezione fu utilissima a Puccini, poiché gli fece comprendere la necessità di scegliere in prima persona il soggetto e di definire in anticipo le strutture drammatiche del libretto, prima di metterlo in musica. D'ora in poi egli non avrebbe più commesso simili errori.

3. LA CONQUISTA DI UNO STILE. L'intricato nodo del libretto di *Manon Lescaut*, cui dal 1889 lavorarono dapprima il compositore-letterato Leoncavallo, poi Marco Praga e Domenico Oliva, e in cui ebbero parte sia Giuseppe Giacosa sia Giulio Ricordi, si sbrogliò grazie a Luigi Illica nel 1891, che raddrizzò i punti che Puccini sentiva deboli, senza intaccare l'equilibrio fra le parti già composte. Egli introdusse alcuni personaggi secondari, rese più lirico l'inizio del III atto e suggerì per la sua conclusione una «perorazione a tempo di marinaresca». Ma soprattutto risolse il problema del concertato con l'appello declamato dei nomi delle prostitute, indicando al compositore una precisa strategia formale: Puccini riuscì così a trasformare uno statico concertato in un brano d'azione, un obiettivo che lo stesso Verdi s'era posto nel terzo atto di *Otello* senza venirne a capo.

Con *Manon Lescaut* il genio di Puccini esplose: l'invenzione è a getto continuo, l'ispirazione vi domina, né risulta percepibile all'ascolto l'accurato calcolo formale che solo lo studio della partitura può rendere palese. Un calcolo che giunge sino al dettaglio e garantisce all'opera il suo enorme impatto emotivo. Dopo il mezzo fallimento di *Edgar* Puccini affrontò concretamente il problema dell'opera in musica posto da Wagner, e riuscì a conciliare la propria tradizione con la realizzazione di un equilibrio diverso fra tutte le componenti dello spettacolo, puntando ad un amalgama indissolubile, sorretto da strutture formali tese e coerenti. «L'opera è l'opera: la sinfonia è la sinfonia», aveva scritto Verdi al conte Arrivabene nel 1884 criticando gli Intermezzi delle *Villi*. Il suo appunto era peraltro indirizzato solo all'inserimento di brani orchestrali di carattere descrittivo.

Ma nel primo atto di *Manon Lescaut* Puccini passò i confini di quel genere, adattando con abilità strutture di tipo sinfonico alle esigenze dell'azione.

Il contatto con Wagner si sostanzia soprattutto nel rigore e nella coerenza con cui Puccini s'impossessò della tecnica leitmotivica, fondendola alla concezione italiana del dramma in musica, il cui pilastro rimaneva la melodia. Il materiale tematico impiegato nell'opera determina un articolato sistema di relazioni, che lega i personaggi alle situazioni visute e agli stati d'animo relativi, in rapporti dove sovente la musica assume un peso decisivo, svincolandosi da pure e semplici necessità narrative per creare sofisticate associazioni simboliche. Si pensi al tema del nome («Manon Lescaut mi chiamo»), anticipato all'arrivo della carrozza ad Amiens: da questa sequenza Puccini trasse lo spunto, variandolo come un *Leitmotiv*, per numerosi momenti chiave della vicenda, quasi che nella musica della protagonista fosse contenuto in potenza il suo futuro e quello del suo amante.

Anche il piano tonale fu strutturato a fini di rendere coerente l'intreccio. Il primo atto tende un arco da La a Mi maggiore, la scena 'settecentesca' (II atto) gravita nelle tonalità di Re e La maggiore e si collega all'Intermezzo mediante il Si minore, mentre il tema della protagonista attraversa varie tonalità (Si bemolle, Sol maggiore e altre) per essere assorbito nell'ultimo atto dal Fa diesis minore, relativo della tonalità iniziale. Spesso nella critica d'oggi tali rapporti vengono sopravvalutati, oppure cercati dove non sono in nome della coerenza compositiva, ma la precisione con cui Puccini collega in *Manon Lescaut* le tonalità in quanto espressione di temi e melodie ricorrenti rivela precisi intenti drammatici.

Nella trattazione dei soggetti Puccini s'attenne sempre ad un saldo principio operativo: delineare sin dalle prime battute di un'opera l'atmosfera in cui si sarebbe svolta l'azione. In *Manon Lescaut* egli si prefisse di tratteggiare la *couleur locale* storica del XVIII secolo, particolarmente nei suoi tratti ipocriti e leziosi. Per imitare musicalmente il Settecento Puccini utilizzò alcuni lavori precedenti, fra cui i *Tre minuetti per quartetto d'archi*, composti nel 1884 da cui trasse il tema dell'inizio dell'opera e la musica per il ballo. Nella prima parte del secondo atto va in scena la vita d'alcova. La rappresentazione della galanteria dei cortigiani, si oppone col massimo contrasto al clima del successivo duetto d'amore, dominato dalla più sincera delle passioni, ma al tempo stesso contaminato moralmente dalla solare corruttibilità della protagonista. Il madrigale, i minuetti, la canzone pastorale risuonano nel salotto di Geronte per far vivere agli spettatori il tempo interiore della mantenuta, mo-

tivandone le reazioni. A partire dal finale del second'atto, quando rientra Geronte sorprendendola fra le braccia dell'amante, la situazione precipita e inizia il cammino di Manon verso la morte, di cui Des Grieux diviene impotente spettatore. L'intermezzo ci introduce all'atmosfera desolata del terzo atto: da qui fino alla fine l'applicazione della tecnica della reminiscenza, incrociata con quella leitmotivica, si fa assai estesa.

Il compositore ribadì nell'estenuante conclusione nel deserto della Louisiana il tema centrale dell'opera: l'amore inteso come «maledizione» e passione disperata, dando il suo primo esempio di «musica della memoria», come farà in modo altrettanto indimenticabile in occasione della morte di Mimì, Butterfly e Angelica. I temi già uditi si susseguono, facendo interagire il passato col presente, e quel poco d'invenzione realizza un'unità poetica saldissima col materiale di tutta l'opera. La musica non deve descrivere nulla, perché nulla accade che non sia il logico effetto di ciò cui abbiamo assistito. La fine di Manon è l'inevitabile conseguenza del suo modo di vivere e assurge ad evento metaforico perché a morire non è soltanto un personaggio, ma un imbarazzante simbolo d'amore, come la disperazione non è solo quella di Des Grieux, ma di tutto il pubblico partecipe di quella morte.

Capolavoro del tardo romanticismo musicale, il quarto atto di *Manon Lescaut* fa tornare in mente le conclusioni di *Don Carlo* e *Aida*. E ci rende palese l'enorme distanza col melodramma di Verdi, là dove la morte era l'unica possibilità per gli individui, oppressi dal potere, di realizzare le loro legittime aspirazioni terrene. «Non voglio morir!» urla solitaria, Manon. Gli amanti pucciniani continuano ad avanzare nella sabbia del deserto, fino all'ultimo cercando un'impossibile salvezza, perché l'unica certezza è la vita. Sono questi i valori disperati e sensuali dell'inquieta *fin de siècle*: la sensibilità moderna comincia qui dove il cielo scompare.

4. I LIBRETTISTI. Fin dalla primavera del 1891 s'erano avuti i primi contatti fra due scrittori destinati a formare una delle più famose coppie di librettisti che mai un compositore abbia avuto al suo servizio. L'uso era comune nel mondo francese, ma Puccini e Mascagni furono gli unici a praticarlo sistematicamente in Italia. In occasione di *Bohème* venne a crearsi un metodo di lavoro perfettamente funzionale fra Puccini, Illica e Giacosa. La priorità andava allo schema drammatico sul quale Puccini basava le prime idee musicali (che a loro volta fornivano una traccia per la versificazione), secondo uno schema fisso:

1 riduzione del dramma

Illica, Puccini

2	abbozzi musicali, con indicazioni per i versi	Puccini
3	versificazione	Giacosa
4	composizione e orchestrazione	Puccini
5	ritocchi drammatici	Illica, Puccini
6	ritocchi poetici	Giacosa, Illica, Puccini
7	ritocchi musicali	Puccini

Puccini attribuiva una grande importanza al metro poetico, e frequentemente chiedeva ai suoi collaboratori di aggiustare un verso sulla base delle proprie esigenze, che differivano da quelle tradizionali di un compositore d'opera ottocentesco. Era l'idea musicale che richiedeva un determinato metro, e tale esigenza trovava le sue motivazioni sia nella naturale propensione di Puccini a crearsi anzitutto un'immagine sonora del soggetto (si pensi all'aria di Liù «Tu che di gel sei cinta», di cui scrisse le musica e, in seguito, i versi), sia nella sua tendenza a distaccarsi progressivamente dalle strutture formali precedenti, che riappaiono svuotate del loro carico normativo originale, come scarni telai da riempire di nuovi contenuti.

Il segreto di questo piccolo gruppo di lavoro, che produsse i tre migliori libretti di Puccini, fu la sincera stima che ogni membro nutriva per l'altro. Su tutto vigilava, come sempre, Giulio Ricordi, che garantiva il mantenimento del necessario equilibrio. Quando Giacosa morì, nel 1906, Puccini cercò di riprodurre quella situazione, e si valse di almeno due collaboratori, un drammaturgo e un poeta, ma senza particolare fortuna. Civinini e Zangarini (reclutati per *Fanciulla*) si rivelarono mediocri, né molto meglio andò con la coppia Adami-Simoni in *Turandot*.

Merita un cenno la possibile collaborazione fra Puccini e Gabriele D'Annunzio, tentata a più riprese tra il 1900 e il 1913. Il progetto aveva senza dubbio un lato stimolante: accoppiare il più rappresentativo operista italiano con un grande e affermato poeta, estenuato interprete dell'estetica decadente. Dal punto di vista pubblicitario la combinazione non avrebbe potuto che tornare a vantaggio di Ricordi, il quale tuttavia non fece mai alcuna pressione diretta sul musicista. Ma a chi conosca anche superficialmente l'opera del poeta nulla potrebbe parere meno conciliabile col mondo drammatico ed estetico di Puccini. Retorica magniloquente, eleganza fine a se stessa, impressionismo del verso: i pregi di D'Annunzio potevano solo frenare l'evoluzione artistica del compositore.

5. TRA REALISMO E POESIA. *La Bohème* nacque in clima di aperta concorrenza artistica fra Puccini e Leoncavallo, ognuno dei quali rivendicava per sé la priorità sul soggetto. Probabilmente aveva ragione il compositore napoletano, ma ciò ha poca importanza, poiché egli portò a termine il suo lavoro con notevole ritardo, oltre un anno dopo il suo riva-

le e oggi la sua *Bohème* è soltanto un documento del gusto d'epoca, mentre l'altra domina fin dal suo debutto il repertorio internazionale.

Illica e Giacosa riuscirono nell'arduo compito di ricavare una coerente azione operistica dal romanzo *Scènes de la Bohème*, in cui Henri Murger aveva rifuso propri raccontini brevi nel genere della narrazione d'appendice. I versi e le peculiarità drammatiche del libretto che fornirono a Puccini postulavano una musica che aderisse con la massima naturalezza a un'azione prevalentemente priva di episodi statici, del resto trovare un nuovo rapporto fra un'articolazione serrata del dramma e le tradizionali necessità liriche era un problema che tutti i colleghi di Puccini si erano posti, poiché alla fine del secolo in Italia non esistevano più confini rigidi fra generi. Riusciti esempi di commistione si potevano ritrovare in alcune opere di Verdi, e grazie alla *Traviata* Puccini aveva già potuto comprendere come si potesse stilizzare senza forzature l'elemento quotidiano all'interno del codice melodrammatico. Fu però dal *Falstaff*, praticamente costruito su una mobile successione di recitativo e arioso, che Puccini ebbe la definitiva conferma di quale fosse il modo migliore di evadere dalle costrizioni dell'opera divisa in arie, duetti e concertati, per creare un organismo unitario e coerente. Nella *Bohème* egli doveva trattare un'azione dove ogni gesto rispecchiasse la vita di tutti i giorni, al tempo stesso doveva conquistare un livello narrativo più alto, comunicando per metafora l'idea di un mondo in cui il tempo fugge, e di cui la giovinezza è protagonista: un ironico disincanto è sempre immanente anche nei momenti più intensamente poetici e il lato sentimentale sorge senza soluzione di continuità da un meccanismo che ha necessità di natura concreta, e ad esso ritorna trasformato in emblema.

Nei primi due quadri dell'opera l'elemento comico ha larga parte e convive con quello sentimentale, ne è prova il temino puntato e timbricamente sfaccettato dell'inizio – che torna sovente per ricordare come l'amore sia solo uno fra i tanti momenti dell'esistenza –, trattato con una concezione simile a quello esposto nelle tre battute iniziali del *Falstaff*. Per fissare un ritratto individuale e collettivo del gruppo di artisti squattrinati Puccini coordinò in scioltezza diversi parametri creando un *continuum* sonoro: estese melodie liriche, agili cellule motiviche, tonalità in funzione semantica, colori lucenti e vari in orchestra. Il telaio dell'azione poggia su temi che animano i diversi episodi in cui i protagonisti rivelano il proprio carattere, e anche l'incontro amoroso di Mimì e Rodolfo, pure improntato all'espansione lirica e dunque alla dilatazione psicologica del tempo, presenta un'articolazione narrativa da 'canto di conversazione'.

Il frequente ricorso ad elementi che possano denotare e connotare la vita di tutti i giorni nella *Bohème* deve invece essere inquadrato nell'ambito generale di una maggiore attenzione rivolta nella seconda metà del secolo dagli artisti di tutta Europa alla rappresentazione della realtà nei propri lavori. Tale 'realtà' permea particolarmente il colorito affresco del secondo quadro, dove Puccini riuscì a coordinare una elevata quantità di eventi, affidandoli a piccoli gruppi corali e ai solisti, e lo fece assicurando al contempo le opportune sincronie e una fulminea rapidità, con un taglio quasi cinematografico. Non c'è un solo episodio che perda di rilievo all'interno di un unico blocco concertato con piccoli episodi solistici, dove l'ambiente prende parte attiva nel dramma, e non si limita ad essere color locale, come in *Mascagni* o *Leoncavallo*.

Se nei primi due quadri della *Bohème* l'allegria regna sovrana, tutto nei secondi due parla di nostalgia, dolore e morte. La simmetria dell'intera struttura è stabilita dall'ultimo quadro, specchio del primo (siamo nella stessa fredda soffitta), più concentrato nelle dimensioni ma analogamente diviso in due metà dal carattere contrastante, gaia la prima, drammatica la seconda. Il tempo dell'azione non è specificato, si sarebbe quasi tentati di affermare che non ne sia passato dall'inizio dell'opera, oppure che si viva già nell'eterna primavera del ricordo. La netta impressione del *déjà vu* è confermata dalla ripresa del tema con cui l'opera iniziava, ma in orchestra non c'è più la frammentazione dell'avvio, bensì il timbro impastato degli strumenti, che introduce concretamente un discorso già iniziato. Questo accorgimento si può leggere in chiave formale, come momento di amplificato riepilogo in una forma ciclica, ma è del pari evidente che l'esasperata dinamica produce una sensazione di enfasi quasi a voler nascondere la nostalgia, sentimento dominante della scena in cui Marcello e Rodolfo ricordano le rispettive amanti.

Tutte le emozioni che la fine di un essere amato può procurare sono sistemate secondo una scaletta che porta infallibilmente alla commozione il pubblico di ogni razza e d'ogni età. Tanta efficace universalità non è dovuta al solo potere evocativo della musica, ma anche alla sapiente strategia formale che governa la partitura: il ritorno nei momenti più opportuni dei temi che descrivono il carattere e le emozioni di Mimì l'hanno resa familiare e indimenticabile al tempo stesso. Inoltre la musica, riepilogando il già trascorso, va incontro al tempo assoluto, raccogliendo ogni sfumatura semantica del testo e ricostituendo una nuova entità, la memoria collettiva, sulla base dell'ordine in cui i temi sono riproposti.

«Sei il mio amor e tutta la mia vita». Qui si chiude il circolo vitale di Mimì, ormai divenuto sineddoche dell'amore romantico, perduto ma eternamente rimpianto. L'ultimo ad accettare la sua morte è Rodolfo: la sua invocazione disperata, vista come un cedimento di Puccini alla pratica del verismo, risponde invece a una logica che sarà applicata anche nel finale di *Tosca*: a un tema significativo è affidato il gesto che esprime il compimento della tragedia. L'opera si conclude con la stessa cadenza della commovente «Vecchia zimarra» di Colline, ed è un modo per scrivere con la musica la parola addio, ricordando il saluto commosso che il filosofo aveva rivolto al pastrano. La cadenza è il congedo più suggestivo da un mondo fatto di persone e di cose, un mondo di cui la morte di Mimì ha decretato la fine traumatica.

Liberati dai vincoli di una narrazione convenzionale, possiamo avvertire il peso metaforico di un evento tragico che interrompe bruscamente il flusso del tempo. A Rodolfo, e a tutti quelli che dividono le sue emozioni, non rimane il tempo di riflettere: la tragedia ferma l'azione e fissa quel dolore nell'eternità dell'arte, permettendo così alla *Bohème* di vivere per sempre.

6. ROMA TRA FEDE E POTERE. Il dramma di Floria Tosca ideato da Victorien Sardou nel 1887 entrò nella vita di Puccini due anni dopo, quando *Manon Lescaut* giaceva da tempo sul suo tavolino. Se per risolversi in favore di Prévost gli ci vollero quattro anni, per *Tosca* ne passarono altri sei. In mezzo, oltre a *Bohème*, ci fu la complicazione che il contratto con Sardou fu girato da Ricordi a Franchetti, e si dovette ricorrere a uno stratagemma perché tornasse a Puccini.

Poco a che vedere ha *Tosca* col verismo, di cui non condivide alcun presupposto (i protagonisti non appartengono ai bassi ceti della popolazione e neppure alla borghesia, né la catastrofe ha a che fare con la loro condizione sociale, ma con la loro natura e la loro ideologia). Il legame con la realtà viene piuttosto dal dramma originale, ove un reticolo fittissimo intreccia gli accadimenti storici alla finzione: l'azione è ambientata a Roma il 17 giugno del 1800, tre giorni dopo la battaglia di Marengo. Lo sfondo politico è il presupposto indispensabile della tragica vicenda della celebre cantante Floria Tosca e di Mario Cavaradossi, che incarna gli ideali della Rivoluzione francese. Dramma e opera trovano il loro punto focale nel complesso ritratto del barone siciliano Vitellio Scarpia, la cui verosimiglianza affonda le sue radici nella storia universale dei regimi politici, dove non sono mai mancati, né mancheranno mai, uomini che si sono valse del potere per trarne vantaggio personale.

I personaggi principali sono inseriti all'interno di un ritratto a tutto tondo della Roma papalina ai primi dell'Ottocento, che non si limita ad essere lo sfondo per le azioni dei protagonisti, ma contribuisce a motivare le loro scelte e la loro ideologia. Il ruolo preminente che la *couleur locale* esercita in *Tosca* è tra l'altro dovuto alla decisione di eliminare dal libretto gli atti della *pièce* che contraddicevano l'unità di azione e di luogo; ne deriva il rilievo assoluto cui assurgono i tre spazi dove si svolge la vicenda: la Chiesa di Sant'Andrea della Valle, Palazzo Farnese e la piattaforma di Castel Sant'Angelo. Puccini realizzò una piena interazione fra personaggi e ambiente, al centro della quale pose il barone Scarpia, incarnato dai tre accordi che s'odono a sipario abbassato, legati a doppio filo all'immagine della Chiesa. Perciò una delle sue maggiori preoccupazioni fu quella di riprodurre realisticamente l'atmosfera romana che tanta parte rivestiva nell'opera: s'informò su ogni dettaglio di liturgia, dai riti specificamente praticati a Roma (per il finale primo) sino al suono delle campane per il mattutino del terz'atto, in cui inserì un sonetto in dialetto romanesco espressamente composto dal poeta Gigi Zanazzo.

Tosca si differenzia dalle opere precedenti perché segue strettamente le unità di tempo, luogo, azione. L'unità d'azione è a sua volta il fondamento del dramma, governato da una logica ferrea: ogni premessa trova il suo esito consequenziale entro l'arco di accadimenti che, senza conoscere alcuna deviazione, va dalla fuga di Angelotti sino al suicidio di Tosca. L'estrema concentrazione di eventi obbligò Puccini a seguire una scansione temporale accelerata, e perciò a modificare la consolidata tecnica narrativa basata sul ricorrere di temi e reminiscenze che identificassero figure e situazioni senza particolari gerarchie. Egli coordinò invece una fitta trama musicale, capace di realizzare un agile commento sonoro al frenetico succedersi dei fatti. Si valse degli accordi di Scarpia, e in relazione ad essi della scala esatonale, come cardine su cui far ruotare l'opera. Cosparsa inoltre la tavolozza armonica di dissonanze, e spinse sovente orchestrazione, agogica dinamica e vocalità ai limiti estremi, caricandole di laceranti tensioni espressive, in ossequio a una vicenda ove, in poco più di un'ora e mezza, si succedono un'evasione, una scena di tortura, la notizia di un suicidio, un tentativo di violenza sessuale con l'uccisione del mancato stupratore, una fucilazione e il suicidio della protagonista.

All'idea di evoluzione dinamica del dramma non sfugge neppure la definizione dell'elemento lirico. L'amore (che in *Tosca* involve in furiosa gelosia) non occupa un posto predominante come elemento in sé, bensì come rifugio dalle tensioni di una vita difficile e opprimente, come anelito alla

felicità dei sensi da realizzarsi in luoghi lontani dal mondo, al riparo dai tentacoli secolari dalla Roma pontificia. «E muoio disperato!» è la *parola scenica* che rende più lancinante l'addio alla vita di Cavaradossi nel III atto. Da questa frase Puccini era partito per immaginare il pezzo, battendosi fermamente perché Illica modificasse secondo le sue intenzioni un precedente monologo filosofico che tanto era piaciuto a Verdi, grande estimatore del soggetto. Questa effimera e sensuale rievocazione di una notte d'amore è uno dei momenti più rappresentativi dell'arte moderna e decadente di Puccini: ogni eroismo le è estraneo. È atteggiamento coerente, poiché proprio l'unico personaggio autenticamente laico dell'opera non poteva richiamarsi ad altre religioni, a esaltazioni dell'arte, o a nostalgie romane, ma doveva prepararsi a morire con disperata consapevolezza, quella stessa che minava la fiducia dei contemporanei di Puccini nei confronti dei valori correnti. Questa coscienza di una morte inevitabile Cavaradossi la mantiene anche di fronte al salvacondotto sventolato da Tosca: infatti, se si accetta la logica con cui l'opera è costruita, solo un credente può prestar fede al suo confessore. A confermare la sua sfiducia viene la scena simbolo di tutta l'opera, quando Floria si lancia dal bastione del Castello e rende alla città il suo corpo, dopo aver gridato «O Scarpia, avanti a Dio!...». Solo in questo momento, dopo che il dramma politico e di bigottismo si è concluso con una sfida impossibile, la ripresa della melodia disperata dell'aria di Cavaradossi può congelare l'opera nel segno dell'amore sensuale, unico valore certo e reale.

Tosca è a tutt'oggi una delle opere più presenti nell'immaginario collettivo. La sua vitalità è anzitutto determinata da ragioni tecniche. Il compositore perseguì fedelmente l'intento di rappresentare una realtà, un ambiente, dei personaggi, mettendo la musica a servizio del dramma e nel farlo, come d'abitudine, aggiornò il proprio linguaggio musicale. Fantasia timbrica, invenzione melodica ed elaborazione motivica partono da un'economia e un'razionale utilizzo del materiale che preludono a realizzazioni strutturali ancor più ardite, in linea con gli sviluppi dell'opera europea del suo tempo. Coniugando la sensibilità tardo ottocentesca della *pièce* di Sardou con la modernità linguistica, che trovò ardenti estimatori in Arnold Schönberg e Alban Berg e un detrattore altrettanto appassionato in Gustav Mahler, Puccini inaugurò nel modo migliore il nuovo secolo.

7. ESOTISMO E TRAGEDIA. Dagli inizi del nuovo secolo era cresciuto il conflitto d'interessi fra editori-impresari perciò, quando Puccini e Ricordi decisero di tornare alla Scala per la prima assoluta di *Madama Butterfly* (17 febbraio 1904),

una *claque* ostile boicottò la recita. L'opera fu ritirata e riabilitata tre mesi dopo a Brescia: Puccini non la rifece, ma nemmeno si può affermare che le modifiche apportate fossero di poco conto, se si eccettua la divisione del secondo atto in due parti, pressoché ininfluenza sulla struttura originale – anche se, così facendo, sminuì l'enorme forza della soluzione precedente, dove il pubblico vive insieme a *Butterfly* la sua interminabile attesa. Tagliò molte scenette di color locale del primo atto, inserì la breve aria di Pinkerton, ritoccò «Tu, tu, piccolo Iddio!» facendo salire la voce sino al La acuto e incrementandone l'impatto emotivo. Ma soprattutto cambiò il tema che accompagna la protagonista al suo ingresso in scena e gli scorci melodici ad esso collegati, anticipando la dissonanza di settima e facendo scendere la melodia: questo prolungamento accresce enormemente la tensione ed è modifica che decide le sorti di un'opera, che tutta poggia su questo tema.

Tanta ingegnosità era dovuta a un soggetto di cui Puccini si era innamorato a prima vista, assistendo a una recita della *Madame Butterfly* di Belasco a Londra nel giugno del 1900: si era imbattuto in un dramma dalla forte carica sentimentale, che gli offriva numerose occasioni di toccare la corda patetica. In questo modo, riallacciandosi al mondo di *Bohème*, poteva ritardare ancora per qualche anno una piena presa di coscienza del mutato ruolo del compositore novecentesco, che aveva intuitivamente percepito.

Il soggetto giapponese attivò inoltre l'interesse che Puccini provava nei confronti dell'elemento esotico, che agli inizi del Novecento era ingrediente oramai sperimentato della teatralità d'epoca, se non addirittura un'autentica moda che già aveva raggiunto l'operetta. Per caratterizzare l'atmosfera interrogò artisti e personalità della cultura giapponese, annotò melodie su pentagrammi, ascoltate da dischi provenienti da Tokyo, oltre a consultare pubblicazioni che riportavano canti originali. Enorme è il peso dell'esotismo: quasi la metà del solo primo atto è dedicata al colore giapponese, costruito su temi autentici – almeno dieci sono stati identificati – oppure reinventato. Puccini seppe inserire con naturalezza gli spunti orientali e quelli orientalizzanti nell'ambito del suo linguaggio armonico, avvicinandosi in modo sensibile ai francesi, e in particolare a Debussy, e per caratterizzare timbricamente la tragedia rinforzò la batteria, dove compaiono tam-tam e campanelli giapponesi in unione ai campanelli a tastiera e alle campane tubolari.

L'accostamento ad un soggetto che segnava una sorta di ritorno all'antico, e l'argomento stesso, ebbero notevoli ripercussioni sulla drammaturgia musicale di *Madama Butterfly*. Più che in tutte le altre sue opere Puccini si avvicinò

al processo di elaborazione leitmotivica in senso wagneriano. Ciò accadde perché per la prima volta affrontò un dramma eminentemente psicologico, dominato da cima a fondo da un unico personaggio femminile, a far da elemento catalizzatore rispetto al mondo esterno. Cio-Cio-San, fanciulla quindicenne, vede il contratto matrimoniale come un riscatto dall'infamante professione della *geisha*, ma è puro autoconvincimento, perciò dovrà ristabilire l'ordine sociale, da lei turbato, col proprio sacrificio. È la legge eterna di ogni tragedia, che si regge sul contrasto che diviene sempre più lancinante fra l'ostinata fissità delle convinzioni di Butterfly e il mondo circostante che le è estraneo. Puccini rese percepibile tale meccanismo facendo evolvere la situazione «reale» intorno ad una protagonista che vuole invece viverne, con tutte le sue forze, una virtuale. Per questo i temi musicali si trasformano fino a divenire una realtà che, nel momento stesso in cui sembra rinsaldare la fermezza della protagonista, gradatamente la contraddice.

La macrostruttura si articola in precise simmetrie: un esteso fugato apre il primo atto, simboleggiando l'efficienza statunitense, un altro fugato, assai più breve, si trascina stancamente all'inizio del successivo, a rappresentare i tre anni di solitudine della protagonista. Allo stesso modo un accordo di sesta, su cui si chiude la scena d'ingresso di Butterfly e delle amiche, ricompare più volte, ma in particolare alla fine del primo atto e nella tragica conclusione, intessendo di un *fil rouge* l'intera partitura. In questo contesto, rigorosamente progettato, si situano i brani più celebri, dal duetto d'amore (retto da una raffinata *Bögenform*) al grande assolo visionario «Un bel dì vedremo», fino al coro a bocca chiusa.

L'eccessivo successo nuoce a tali brani, troppo spesso estrapolati dal contesto, mentre sono altrettante tappe su cui il dramma si snoda sino al tragico epilogo. Anche su questa parte Puccini intervenne, alla prima francese del 1906, grazie all'idea del regista Albert Carré di mettere scenicamente in evidenza l'isolamento della protagonista. Questi volle tener fuori della stanza Kate, la moglie di Pinkerton, e Puccini lo assecondò, passando la maggior parte delle sue battute al console Sharpless, e realizzò così una prospettiva drammatica molto più coerente. La posizione scenica della moglie americana acquista un ruolo chiave: rimasta fuori della stanza essa diviene un vero fantasma delle ossessioni private dell'inavvicinabile protagonista, cui rimarrà sostanzialmente estranea. Inoltre l'assoluta mancanza d'identità musicale – le toccano pochissime note in un mondo sonoro ove tutto è connotato – rende la figura di Kate del tutto funzionale a un traumatico scioglimento: quando Butterfly se la troverà

di fronte intuirà in un solo momento quello che per tutta l'opera si è rifiutata di comprendere.

L'Esodo della tragedia fu così reso definitivo grazie a pochi ritocchi: Butterfly congeda tutti e rimane sola con Suzuki, immersa nell'oscurità, mentre la musica si fa sussurro ansioso intorno a lei e i temi dell'opera riprendono a scorrere intrecciandosi in variazioni febbrili, ricordandole il passato e spingendola alla decisione. Infine giunge la morte, col lacerante accordo di sesta su cui cala il sipario. Quest'ultimo accordo non risolto, nel rinviare al finale del prim'atto, ci rammenta che la bambina quindicenne è divenuta donna diciottenne nell'ultimo giorno di vita, là dove il volo di Butterfly s'è arrestato per sempre. La trasformazione di temi e melodie ha delineato l'evolversi del dramma interiore della protagonista. Ora l'accompagna fino all'ultima tragica presa di coscienza, elevandone la figura al rango di grande eroina d'una tragedia tanto perfetta quanto capace di muovere a pietà e compassione i pubblici del mondo intero.

8. «RINNOVARSI O MORIRE?». Per l'incapacità dei collaboratori Puccini dovette farsi carico personalmente di elaborare la strategia drammatica della nuova opera tratta da Belasco (*The Girl of the Golden West*). Il cammino verso il Metropolitan di New York (era il suo primo debutto all'estero) fu reso più tormentato dalla crisi familiare – la gelosia della moglie Elvira indusse la domestica al suicidio nel 1909 – e da una lunga indecisione circa la scelta del soggetto.

Tuttavia Puccini affrontò la crisi sperimentando forme d'espressione che fuoriuscissero dai contorni del verosimile, quasi a convergere sempre più verso poetiche che il teatro europeo dell'epoca già andava inverando sulle scene. Con l'ampliarsi della distanza fra la condizione sociale dei protagonisti e l'espressione musicale dei loro stati d'animo si dava una produttiva forzatura: di fatto, le istanze tardo-romantiche in materia di sentimento e passione venivano a calarsi in un tessuto realistico tale oramai solo di nome. La descrizione dell'ambiente, così importante nella partitura «americana», s'infittisce in corrispondenza dei punti nodali dell'intreccio – in special modo la partita a poker e la caccia all'uomo – tanto da ingenerare parossistici livelli di tensione concentrati in attimi cruciali. In questi scorci si prefigurano ulteriori contatti, sia pure mediati dalle differenze di culture e tradizioni, col nascente espressionismo. Comuni sono le radici che affondano nel teatro *fin de siècle*, che rivolse un rinnovato interesse all'animo umano come fonte di passioni e perversioni: ciò che poi indusse i musicisti a scegliere soggetti in cui il testo fosse mero veicolo dell'interiorità.

Il primo atto di *Fanciulla* ci presenta una vera folla di personaggi che Puccini gestì accentuando le responsabilità

dell'orchestra come mai aveva fatto sinora. Tale scelta comporta una diminuzione del potere di connotazione dei motivi conduttori attinenti ai singoli, in un telaio concepito alla stregua di un'ampia esposizione sinfonica, dove tutto vive in funzione di un vigoroso sviluppo. L'ambizioso tentativo non può dirsi riuscito sotto ogni aspetto, soprattutto perché in più occasioni l'interesse della musica risulta prevaricante, ma negli atti successivi Puccini coglie il frutto di tale necessaria premessa. Particolarmente nella scena della partita a poker, dove la forza evocativa della piena orchestra fa pensare che Minnie viva un vero istante di follia, nel momento in cui possiede metaforicamente il suo amante dopo aver vinto la sua vita al gioco. Di nuovo è come se Puccini varcasse gli stretti confini di una coerente motivazione drammatica, per mettere a nudo quell'umana dimensione agitata dalle pulsioni più segrete, che nei palcoscenici europei era soggetto fra i più indagati di quegli anni. Ancor più teso e rigoroso l'inizio del terz'atto, con la grande scena dell'inseguimento di Johnson, dove la massa corale e i singoli seguono le cadenze dell'orchestra: lo scorcio, che si conclude con la cattura del bandito, si regge su un'introduzione lenta e quattro movimenti trattati con sofisticata tecnica sinfonica. Tutta la cantabilità di *Fanciulla* si concentra poi nelle ventuno battute di «Ch'ella mi creda libero e lontano», dove a differenza di Cavaradossi, Johnson declama il proprio addio alla vita preparandosi a morire davanti a tutti come un personaggio da fiaba.

La breve parentesi eroica offre una dinamica premessa al finale, dove Puccini si giocava la credibilità di tutta l'opera. Era necessario che la sua musica fosse persuasiva, giacché, come sarebbe lecito supporre tenendo conto solo della trama, la vicenda potrebbe plausibilmente concludersi con l'impiccagione di Johnson: in realtà, a differenza di *Turandot* in cui la netta affermazione dell'elemento tragico rende posticcia la scena finale, l'arrivo di Minnie sconvolge tutto e tutti (quasi esumando i finali dell'*opéra à sauvetage*) e interviene in un tessuto musicale accuratamente predisposto ad accogliere la soluzione positiva. Il finale è condotto con una logica stringente, con l'intento di provocare un'intensa commozione, ma resta l'impressione che l'interesse del musicista fosse rivolto a limare i meccanismi tecnici in grado di produrre il sentimento più che alla reale materia del dramma. Di conseguenza, l'emozione non viene qui suscitata dall'argomento, ma dal modo in cui esso viene trattato. L'alta qualità tecnica della musica che accompagna lo svolgimento del racconto ne mette a nudo la costruzione allegorica: dietro al concetto di redenzione, messo in enfasi fin dal preludio al primo atto, c'è un velleitario atto di fiducia nella forza dell'amore che conduce a superare ogni ostacolo.

L'intento del compositore fu sottomesso ad un talento oramai divenuto infallibile nell'immaginarsi visivamente la scena. Mai prima di *Fanciulla* lo si era potuto ravvisare con tanta ampiezza, vuoi nelle proporzioni inusitate degli episodi spettacolari, vuoi nell'incalzare fremente dell'azione nei punti chiave. Il naturale impulso di Puccini a trovare un nuovo e più avanzato equilibrio tra musica e *mise en scène* era dunque divenuto uno tra i presupposti della sua arte. Sotto questo aspetto egli si trovò in sintonia col cinema, che da pochi anni muoveva i primi passi. La *Fanciulla* non si limita a usare l'ambiente del *gold rush* come sfondo esotico, ma condivide col *Western* i classici meccanismi dello spettacolo, i contrasti manichei, la semplice morale. Inoltre, a livello intertestuale, *Fanciulla* è ulteriormente sorretta da molti riferimenti al teatro wagneriano, ivi compreso l'utilizzo alla lettera del motivo cromatico che apre il *Tristano* di Wagner nella scena del ferimento di Johnson (II atto); ciò mostra come Puccini in quel periodo fosse decisamente orientato verso tratti di pluristilismo: la vernice del *Western* e i suoi realistici corollari da un lato, e dall'altro il grande tema europeo ed occidentale, nonché un alone d'apologo che sovrasta il tutto.

Puccini dimostrò che la via del rinnovamento non passava dunque principalmente attraverso il soggetto, ma per l'evoluzione del linguaggio musicale. L'opera si avviava ad essere superata come genere di spettacolo, nei favori del grande pubblico, dall'affermazione del cinema, a cui nel 1910 mancava solo il sonoro per raggiungere la pienezza delle proprie possibilità. Prima di morire Alban Berg avrebbe tentato un'utopica conciliazione fra le due arti, concependo un interludio di *Lulu* come musica da film: Giacomo Puccini non arrivò a immaginare una collaborazione tra i *media*, ma all'idea di mescolanza, con ottimismo pari a quello del compositore austriaco circa le risorse dell'opera in musica, dette con *Fanciulla del West* uno dei contributi preliminari più importanti e vitali.

9. *LA RONDINE*, O DEL DISINCANTO. Dopo *Fanciulla* Puccini sembra come acquietarsi. L'ansia che di norma lo aggrediva non appena scritta l'ultima nota di una partitura lasciò il posto a una ricerca matura e consapevole, a un più largo spazio dedicato alla riflessione, a una maggiore serenità di giudizio. Proprio mentre l'attività sembrava avviata per il meglio morì Giulio Ricordi (1912) e, per le incomprensioni col di lui figlio Tito, passato al comando della ditta, Puccini cedette *La rondine* a Sonzogno.

La generosissima offerta degli impresari del Carltheater di Vienna per scrivere un'operetta mise il compositore di fronte al primo soggetto che non derivasse direttamente dal tea-

tro o dalla letteratura, anche se la trama di Willner e Reichert era intessuta di riferimenti: a *Traviata* e a *Sapho* di Massenet (la mantenuta Magda trova il vero amore in un giovanotto giunto dalla provincia nel variopinto mondo parigino, ma sceglie di lasciarlo), sino alla *Fledermaus* di Johann Strauss. Egli però incaricò Adami di preparargli un libretto da cui fossero rigorosamente banditi i dialoghi parlati e cominciò a scrivere una vera e propria commedia lirica, antidoto alla guerra che ne frattempo dilaniava l'Europa.

Tutta la vicenda è cosparsa di un'ironia leggera, rivolta a personaggi in vista come D'Annunzio, parodiato nel poeta Prunier, teso alla conquista di grandi ideali, o Richard Strauss (evocato da una guizzante citazione di *Salome*). Ma *Rondine* nulla ha a che spartire con l'operetta, né ad essa mira la massiccia presenza dei ballabili: si pensi anzitutto all'onnipresente valzer, cui Puccini tributò una vera e propria apoteosi nel cuore del second'atto, ma anche a tutte quelle danze moderne di cui l'opera è intessuta, dal *fox-trot* all'*one-step* fino al tango e altre ancora. Egli tentò così di rendere quel clima di frenesia e di *joie di vivre* che della *Rondine* è componente essenziale nei primi due atti. Al tempo stesso dette un altro segno del suo aggiornamento. Quei balli, da tempo popolari negli Stati Uniti, stavano entrando in voga nella musica colta europea del tempo, specialmente in ambiente francese, e offrivano la possibilità ai compositori di rendere più ricca la tavolozza ritmica. L'ambiente in cui si muovono i personaggi di *Rondine* è cinico e disinvolto, fatto di persone animate da spirito di concretezza, che pensano a divertirsi e a seguire le voghe che impazzano nella capitale. Di questa frivola mondanità i ritmi di danza alla moda sono cifra irrinunciabile.

Tante melodie, pochi temi (tutti chiaramente privati d'uno sviluppo qualsiasi e utilizzati come reminiscenze), ben due arie e un duetto, tanto valzer. Su questa semplice ossatura si regge la *Rondine*, in una ricerca di trasparenza sorretta dal ricorso all'impalcatura tradizionale. Essa non è affatto una scorciatoia per riconquistare il favore di un pubblico nostalgico, ma ha una funzione drammatica precisa. È sul telaio dei primi due numeri chiusi affidati a Magda nel primo atto («Chi il bel sogno di Doretta», «Ore dolci e divine»), infatti, che s'intesse tutto l'arco drammatico del secondo e del terzo atto, in modo che tutto ciò a cui assisteremo avrà sempre la caratteristica del *déjà vu*, funzione di cui si farà carico la ripresa ciclica degli stessi episodi musicali. È modo sottile di fissare un concetto: sino alla fine, quando Magda sarà costretta a scegliere il proprio futuro, non si vive mai nel presente, ma nella nostalgia del passato, qualunque esso sia.

Dopo il quadro visivo e musicale vivacissimo del *Bal Bullier*, col brindisi all'amore alla maniera del concertato di un finale centrale del tardo Ottocento, la conferma viene dall'inizio del terzo atto, dove l'immagine oleografica di un terrazzo sulla Costa azzurra contorna gli amanti in atteggiamento estatico. Tre mesi dopo l'atto precedente sono ancora intenti a ricordare il loro incontro, a convincersi che davvero vivono nella realtà. Ma il loro dialogo si snoda a ritmo di valzer su reminiscenze della vita parigina, destinate a esercitare il loro fascino sulla protagonista che, alla fine, di fronte alla prospettiva di un matrimonio con prole in provincia, sceglie di tornare a fare la mantenuta a Parigi. Questo finale seduce ed affascina non solo per i tocchi di campana che lo siglano con raffinatezza, ma anche perché è del tutto in linea con i presupposti della vicenda. Puccini però non ebbe la stessa convinzione, e poco dopo il completamento iniziò a ritoccare l'opera, approntandone altre due versioni. In particolare nella terza, grazie a pochi cambiamenti testuali nel III atto e all'inserimento di un brano, è Ruggero che lascia Magda dopo aver scoperto il suo passato grazie a una lettera anonima. Ma nella trama della prima versione *Rondine* rivela una logica maggiore: Magda lascia il suo nido d'amore sulla Costa Azzurra senza bisogno di forzature. Ciò accade perché ha ben compreso quanto le costerebbe dar troppa corda all'illusione nata al *Bal Bullier* e che l'ha indotta a volare, come una rondine, fino al mare. Da questo contesto emerge il ritratto di una vera *femme fatale*, che conquista per la sua indipendenza. Magda è anche una donna moderna, che non vuol fare la stessa fine delle altre eroine pucciniane, delle quali non ha peraltro le inclinazioni. Certo la sua decisione non può essere presa senza colpo ferire, ma è una sofferenza dolce e sfumata: in un amore che proprio eterno non è, il piacere della rinuncia è una sottile ricompensa.

È suggestivo ipotizzare che dietro a ciò vi sia anche una convinzione 'd'autore': Puccini che s'allontana dal mondo dei buoni sentimenti per imbattersi nella sua gelida principessa cinese. Tutto è più moderno se letto in questa chiave, mentre la novità si perderebbe irrimediabilmente se fosse Ruggero a cacciare Magda sulla scorta della denuncia anonima. Meglio dunque accettare che un po' di sentimentalismo faccia parte di quella maniera pucciniana della maturità. «Torna al nido la rondine e cinguetta»: con questi versi dal finale di *Bohème* Puccini dedicò lo spartito della sua commedia lirica a Toscanini nel 1921. Magda de Civry cerca in una storia vissuta da adolescente il pretesto per incontrare l'amore vero. Attraverso lei è Puccini che rinuncia al passato, pur rimpiangendolo, per affrontare un presente che gli prospetta ben altre avventure. Scritta nell'aura dei capo-

lavori conclusivi, *La rondine*, con la sua musica brillante, ironica, spruzzata di cinismo, è una preziosa gemma che brilla di luce propria.

10. NUOVE FORME. L'effettiva unità estetica del *Trittico* è indispensabile premessa a quella formale, poiché la struttura dei singoli atti unici è determinata dall'esigenza di dar loro un respiro unitario che percorra l'intera serata. Il compositore riuscì inoltre a concentrare il materiale drammatico di un'opera a largo respiro in limiti più ristretti, e affrontò il problema del tutto nuovo di accostare, sulla base di uno specifico progetto, tre generi differenti – il 'drammatico', il 'sentimentale' e il 'buffo' (sia pure in accezione lata) – valicando di slancio la prassi diffusa in tutta Europa a quel tempo. Egli intese realizzare un organismo dalle 'tinte' adeguatamente diversificate, per unificarle anche sulla base del loro contrasto. La violenza espressiva di *Tabarro* interessa e sorprende, la musica delicata e la natura del dramma vissuto dalla protagonista di *Suor Angelica* commuove infallibilmente, dal canto suo *Gianni Schicchi* diverte moltissimo, anche se l'elemento macabro sporca la risata.

Puccini era solito stabilire pregnanti relazioni fra la vicenda e il luogo in cui si svolge, ma qui intese dedicare uno spazio qualitativamente diverso all'atmosfera dell'opera: l'attiva interazione musicale e drammatica tra vicende e luogo gli avrebbe consentito di realizzare le nuove strutture musicali che aveva in mente sin da quando, agli inizi del nuovo secolo, aveva avvertito i sintomi della crisi novecentesca. Dopo avere stabilito il proprio modello nel *Tabarro*, già composto prima di trovare gli altri due soggetti, Puccini concertò con Forzano le opere seguenti. La *pièce* iniziale gli offriva un punto d'attacco perfetto: il passo monotono della Senna, realizzato con mezzi musicali, presupponeva un analogo scorrere di eventi legati a situazioni sociali vissute ai margini della metropoli e, al contempo, influiva sul comportamento dei protagonisti. Siamo poi condotti a un asettico convento di clausura, dove preghiere, rintocchi di campane, inni in latino, scrittura modale, timbri sfumati ed algidi marcano un distacco completo dal mondo degli affetti terreni frutto della costrizione e della rinuncia. Altrettanto accade nello *Schicchi*. Tramite la lingua cruscante dei personaggi e lo stornello di Rinuccio dove sono celebrati tutti i grandi artisti toscani del tempo, a mano a mano il ritratto di Firenze prende corpo, fino a rivelarsi in modo liberatorio dietro all'immagine finale degli amanti abbracciati che spalancano la porta della terrazza. E grazie allo strapotere del ritmo si rivivono qui tutti i meccanismi della tradizione realistica dell'italico genere comico, dalla farsa sino all'opera buffa settecentesca. La coerenza con cui Puccini concepì il

Trittico emerge da questi diversi equilibri tra musica d'ambiente e vicende individuali, dall'unità ottenuta mediante funzionale giustapposizione tra un atto e l'altro, tutti ulteriormente accomunati dall'importanza del fattore tempo.

Sfogliando la partitura del *Tabarro* ci si rende conto di come l'articolazione del dramma in rapporto alla musica segua proporzioni auree. La prima parte è dedicata alla presentazione dei personaggi che popolano i bassifondi parigini. Nella seconda, focalizzata sull'amore clandestino e sulla nostalgia di Michele, si avvia l'azione che porterà alla conclusione, dominata dall'omicidio e siglata da un finale a sorpresa. La novità di scrittura emerge se si esamina la sua struttura in rapporto alla trama, chiaramente articolata secondo lo schema: esposizione, peripezia, catastrofe. Ad esso corrispondono tre ampie sezioni in partitura (un ampio *Maestoso* iniziale, un *Allegretto* centrale, un *Allegro* conclusivo con introduzione sostenuta), dove i temi sembrano quasi sottomettere l'azione alle esigenze della forma musicale. Questo procedimento risolve brillantemente il problema della concentrazione (postulato dall'atto unico) e inoltre assicura alla partitura un'unità sinora mai raggiunta da Puccini grazie a un trattamento che riaggiorna fattezze classiche.

Anche *Suor Angelica* è sorretta da una solida struttura, organizzata per giustapposizione di episodi attraversati da temi e reminiscenze. La traccia è chiaramente indicata nel libretto di rispettata dal compositore con precisi stacchi: si tratta di una *Via Crucis* in sette stazioni vissuta dalla protagonista. Ognuna di queste parti ha un carattere che la rende episodio a sé stante, ma c'è una studiata omogeneità di fondo del materiale melodico che lega le stazioni da uno a quattro, seguita da uno stacco notevole che isola la quinta, dove il clima di consuetudini del convento viene traumaticamente spezzato. Questo episodio crea le premesse del finale (stazioni sei e sette), dove la temperatura drammatica cresce sino al miracolo conclusivo.

Lo *Schicchi* è forse la più riuscita delle tre partiture, senza dubbio almeno dal punto di vista tecnico. Per rivivere la tradizione dell'opera buffa Puccini fece del ritmo l'elemento unificatore della sua musica. A sipario chiuso i bassi dell'orchestra attaccano fragorosamente un pedale di dominante mentre gli altri strumenti si proiettano con slancio verso l'acuto, dando vita a un movimento ostinato di crome. I due temi generati dall'impeto iniziale reggono per circa due terzi della partitura, incarnando a meraviglia il flusso inarrestabile della trama. Nell'assolo «Avete torto!» Rinnuccio si stacca dal contesto replicando con senno all'isterica protesta dei parenti. Il brano è uno dei più lun-

ghi scritti da Puccini per un tenore, ed è il primo di ben quattro numeri chiusi affidati ai tre personaggi principali, cui si sommano duetti, terzetti e concertati. A ben guardarne la costruzione (recitativo-arioso e stornello tripartito) si direbbe quasi che Puccini abbia voluto liberamente ricreare modelli settecenteschi, dove l'aria faceva parte integrante dell'azione drammatica alla stregua del recitativo. Non altrimenti il grande assolo del protagonista (in cui scorrono anticipi tematici e reminiscenze) che, come l'aria di Lauretta e gli altri 'numeri', non rappresentano dunque una soluzione di continuità rispetto al sistema di narrazione per *Leit-motive* e reminiscenze: sulla loro funzionale compenetrazione, anzi, si fonda la forma dello *Schicchi*.

Gianni Schicchi chiude il *Trittico* con una risata, effetto della travolgente trama, ma anche dal punto di vista formale ha tutti i connotati, pensandola in termini sinfonici, di un *Presto* conclusivo, quasi come avessimo assistito a una recita in tre movimenti, a partire dall'*Allegro sostenuto* del *Tabarro*, seguito da un delicatissimo e lirico *Andante*. Per interrompere il flusso continuo delle tre partiture, intessute di opposizioni solo apparentemente radicali tra genere sinfonico e operistico, forma chiusa e forma aperta, Puccini è dovuto ricorrere a un gesto d'effetto: la licenza declamata dallo Schicchi è teatro del Novecento europeo, perché le parole del protagonista rompono l'illusione della messa in scena restituendoci il dominio della finzione. Indietro, fino all'ansa della Senna da cui eravamo partiti.

11. L'ULTIMO ESPERIMENTO. L'ultimo quinquennio della vita di Puccini, interamente dedicato a *Turandot*, non gli bastò per finire il lavoro: fu stroncato da un attacco cardiaco – conseguenza di una disperata operazione alla gola per salvarlo da un cancro – nel mattino del 29 novembre 1924, dopo aver completato l'orchestrazione della prima scena del terzo atto. Aveva fatto in tempo a dipingere in modo indimenticabile il sacrificio per amore della schiava Liù, ma gli mancava proprio lo scorcio decisivo, dove l'amore fra la principessa cinese e il principe tartaro Calaf avrebbe dovuto trionfare.

L'analisi dell'ultima partitura svela la sua piena coordinazione sulla base di numerosi parametri musicali, che le assicurano un grado altissimo di coesione. Il problema della struttura è particolarmente delicato, poiché accanto a un'articolazione tematica e sinfonica emerge con rilievo del tutto peculiare un'ossatura costituita dal succedersi di 'numeri chiusi'. Questo dato si può utilizzare a sostegno di chi vede nell'opera cinese il volontario epitaffio apposto dall'autore sulla tomba del melodramma italiano, interpretandola come un tentativo di ritrovare l'essenza di un glo-

rioso passato. Ma è altrettanto legittimo ritenere che la crisi novecentesca abbia aperto una lunga fase sperimentale (destinata a non concludersi) della carriera di Puccini, volto a trovare la connessione fra l'apparato del melodramma e le più avanzate esperienze europee del suo tempo mediante lo studio dell'atmosfera e il polistilismo, vere e proprie costanti di un'incessante ricerca su generi e forme. In quest'ottica il capolavoro incompiuto è l'esperimento più ambizioso che mai un compositore italiano abbia tentato, prima della svolta 'radicale' del secondo dopoguerra.

Non esiste un'opera italiana, prima di *Turandot*, dove si tenti di sviluppare un progetto così organico d'interazione fra musica e scena. Puccini partì dall'idea di ricreare il clima favoloso della Cina antichissima e volle unire strettamente l'elemento esotico al fiabesco mediante una 'tinta' musicale peculiare. Importa assai poco che molte cineserie melodiche le abbia colte al volo da un carillon: non ebbe pretesa di vera autenticità, né ambizioni filologiche, solo l'intento d'imporre lo straniamento dalle convenzioni vigenti mediante l'originalità dell'invenzione. Quasi un personaggio fra *le Dramatis personæ*, l'orchestra, trattata con mano da orafo anche nei momenti più barbarici, determina l'atmosfera passo dopo passo. Puccini si espresse al vertice delle sue capacità, e ai massimi livelli possibili nell'Europa di allora, inventando effetti coloristici violenti e preziosi al tempo stesso.

L'immenso apparato musicale è legato a doppio filo alle esigenze dello spettacolo nel suo complesso. Numerose volte Puccini aveva ideato le proporzioni musicali della drammaturgia, e vi aveva fatto corrispondere una dimensione scenica, tanto che in ogni sua opera c'è sempre qualche scorcio grandioso in cui le ragioni dell'occhio instaurano un rapporto di scambio con quelle dell'orecchio. Per *Turandot* aveva pensato un progetto speciale: l'unità aristotelica di tempo, ingrediente in sé tradizionale, diviene il pretesto per tracciare un percorso nell'arco dei tre atti in cui proprio lo scorrere delle ore assume a protagonista del dramma acquisendo un valore emblematico. Lo «sgelamento» della crudele Principessa, nodo su cui Puccini metteva in gioco la credibilità del finale, è posto al culmine di un simbolico avvicinarsi di colori, dato da luci costume e scene, che il timbro cangiante asseconda.

Dal punto di vista formale le macrostrutture di *Turandot* si mostrano ambivalenti. In particolare il primo atto, vero gioiello di coesione, rivela una struttura di foggia sinfonica in quattro movimenti, con un'introduzione lenta e due scherzi (gli episodi dei tre ministri), ma può essere letto secondo l'ottica della cosiddetta «solita forma» del 'numero chiuso' («1. 'Tempo d'attacco' 2. Adagio 3. 'Tempo di

mezzo' 4. Cabaletta», Powers). Rimane il dato di fatto che il finale prevede due arie e un ampio concertato (sestetto con coro); ma anche questa, se pensiamo al finale primo e a quello centrale di *Bohème*, non è una novità assoluta, e altre volte è facile ritrovare con chiarezza lo scheletro del 'numero tipo' ottocentesco (come nella pagine conclusive *Fanciulla*). D'altro canto, sia nell'una che nell'altra ipotesi, si deve tener conto che Puccini impiega temi musicali nel corso dell'intera opera, sia pure in minor numero rispetto al solito, che perlopiù riappaiono in forma di reminiscenza – tranne il violento motto d'apertura, che viene trattato come un *Leitmotiv*, sulla falsariga di Wagner, e come tale percorre la partitura fino alla morte di Liù.

Sembra dunque più legittimo analizzare l'atto primo come costruito per giustapposizione di episodi, ciascuno con un senso proprio, e l'intera partitura come il prodotto di un metodo compositivo che narra per voluta frammentarietà, ed è questo un tocco di vera modernità, che si aggiunge a tutte le altre conquiste della partitura. Questa chiave di lettura permette inoltre di superare la fittizia contrapposizione fra struttura sinfonica e a numeri, e potrebbe aprire una nuova e più fertile fase d'indagine sull'ultimo capolavoro di Puccini.

Il finale incompiuto di *Turandot* è viziato dall'insufficiente realizzazione di Franco Alfano, che portò a termine un'operazione necessaria a che l'opera potesse circolare, ma non fu in grado di sviluppare degnamente i ventitré fogli di appunti lasciati da Puccini sul comodino della clinica di Bruxelles, su cui aveva lavorato quasi fino all'ultimo. Ma v'è da riconoscere che l'impresa di un completamento sarebbe stata ardua per chiunque, e che il finale fu comunque un problema anche per lo stesso Puccini che già prima di finire la composizione aveva iniziato a strumentare, ed era pratica davvero insolita rispetto alle sue abitudini. Probabilmente avvertiva la necessità di completare e rifinire quella che legittimamente riteneva la sua musica migliore, per poggiare la conclusione su un forte piedistallo, tale da condizionare l'articolazione del problematico duetto. Puccini stava dunque tentando un'impresa titanica, proiettandosi verso un futuro che era e sarebbe sempre stato la sua mèta, purtroppo non completò il suo ultimo capolavoro, ma se fosse vissuto avrebbe lavorato per eliminare ogni incongruenza, così com'era accaduto altre volte. Ci rimane uno splendido ' frammento' inconsuetamente esteso, prodotto da un artista in piena forma intellettuale e creativa; lo completa un torso tormentato, in parte criptico, ma dalle infinite potenzialità.

12. VALUTAZIONE. Puccini giunse a dominare l'orchestra come mai aveva fatto un italiano prima di lui, a creare nuo-

ve forme manipolando le strutture ereditate dalla grande tradizione italiana, saturandole di arditi procedimenti armonici che poco o nulla avevano a che vedere con quello che si faceva nell'Italia di allora, mentre si trovavano in sintonia con l'operato dei colleghi francesi, austriaci e tedeschi. Purtroppo morì senza lasciare eredi. La fine di Liù si limita a coincidere, al di là dell'agiografia, con la fine di un certo modo di fare opera in Italia, a prescindere dai suoi contenuti effettivi: *quell'opera* stava morendo, assediata da altri generi di spettacolo che le contendevano i favori del pubblico (di conseguenza insidiata dai debiti che avrebbero reso necessario in quegli anni ripensare a tutto il sistema produttivo). La Scala di Milano fin dal 1921 aveva avviato la trasformazione in Ente autonomo; di lì a poco tutti i principali teatri d'Italia avrebbero seguito il suo esempio. I vantaggi di questo nuovo sistema Puccini li aveva più volte ammirati in molti teatri europei, particolarmente in quelli di lingua tedesca; esso gli avrebbe garantito un futuro meno condizionato dalla necessità di riempire una sala a tutti i costi. Maggior rammarico è che egli non abbia potuto vivere questa nuova fase; che non sia possibile sapere dove l'avrebbe portato la sua volontà di rinnovarsi, quali tecniche avrebbe adottato, come avrebbe ridotto col suo esempio la distanza fra sperimentazione e contatto col pubblico. Ed è un rimpianto ulteriormente accresciuto dall'analisi del 'frammento-*Turandot*', poiché Puccini aveva raggiunto un risultato prezioso, messo a disposizione dei musicisti italiani del riscatto (da Maderna a Berio, a Bussotti e Nono): avvicinare l'opera italiana – contro l'alienazione contemporanea, la crisi post-bellica e le nascenti retoriche patriottarde – alla grande musica contemporanea europea.

MICHELE GIRARDI