

GIACOMO PUCCINI

LA VITA

Compositore italiano (Lucca 22 XII 1858 - Bruxelles 29 XI 1924)

Esponente di una famiglia di musicisti lucchesi che risale all'inizio del diciottesimo secolo, ne costituisce la quinta generazione.

Giacomo era il quinto di sette figli e aveva cinque anni quando il padre morì. Per seguire la tradizione familiare studiò musica, prima dallo zio materno, F. Magi, e poi da C. Angeloni al conservatorio Pacini (oggi conservatorio L. Boccherini).

Entrambi gli insegnanti erano stati allievi di suo padre. All'età di dieci anni Puccini entrò nel coro di San Martino e San Michele e a quattordici anni cominciò a suonare l'organo in queste e in altre chiese nelle vicinanze di Lucca (Mutigliano, Rescaglia, Celle).

Le sue prime composizioni erano per organo. A diciott'anni, nel marzo 1876 andò a Pisa per assistere ad una rappresentazione di *Aida* di Verdi.

Da quel momento decise di abbandonare l'organo e la musica da chiesa e di seguire il suo istinto, diventando un compositore di opere.

Nel 1876 scrisse un *Preludio sinfonico* e nell'anno seguente prese parte ad un concorso a Lucca con una cantata, *I figli d'Italia bella* che riscosse uno scarso successo.

Nel 1878 si riabilitò dall'insuccesso con un *Mottetto* e un *Credo* che incluse in seguito in una messa in la bemolle per soli, coro e orchestra scritta come "prova finale" al conservatorio. Questa messa è il più ambizioso e il migliore dei lavori giovanili di Puccini. Con l'aiuto di una borsa della Regina Margherita per studenti di talento, provenienti da famiglie povere, e di una sovvenzione concessagli da un suo zio scapolo, N. Cerù, che esercitava la professione di medico, Puccini si recò a Milano, allora il principale centro operistico d'Italia, per studiare al conservatorio, sotto la guida di A. Bazzini e A. Ponchielli.

Nel luglio del 1883 si diplomò in composizione con un lavoro per orchestra, *Capriccio sinfonico*, di cui non fu mai pubblicata la partitura perché Puccini ne utilizzò in seguito alcune parti nelle opere *Edgar e La*

Bohème. Quando E. Sonzogno annunciò nel "Teatro Illustrato" (aprile 1883), portavoce della sua casa editrice, il primo di parecchi concorsi per un'opera in un atto, Puccini decise di parteciparvi. Reso noto agli inizi del 1884 il risultato del concorso, all'opera di Puccini non toccò neanche una menzione.

Allora Ponchielli si interessò presso alcuni personaggi importanti della vita milanese come Boito, G. Ricordi (direttore della casa editrice) ed altri, e *Le Villi*, definita "opera-ballo" per una danza di streghe che conteneva, andò in scena a Milano, al teatro Dal Verme, il 31 V 1884 con strepitoso successo. Ricordi acquistò l'opera e inoltre, commissionò al giovane compositore una nuova opera, *Edgar*, su libretto di Fontana.

Cominciò così il lungo legame tra Puccini e la casa Ricordi, nel cui capo egli trovò un amico paterno e un consigliere esperto.

Edgar, scritto originalmente in quattro atti, era un miscuglio di introspezione e vuota retorica. La prima rappresentazione (Milano, teatro alla Scala, 21 IV 1889) fu solo un successo di stima nonostante i critici riconoscessero i miglioramenti tecnici nei confronti di *Le Villi*.

Dietro consiglio di Ricordi, Puccini ridusse l'opera in tre atti e in questa versione la presentò a Ferrara nel 1892; nel 1901 e più ancora nel 1905 modificò ulteriormente questo lavoro.

All'epoca di *Edgar* risale l'inizio della relazione con Elvira Gemignani, moglie di un suo ex compagno di scuola, che nel 1886 gli diede il suo unico figlio Antonio, ma essi poterono sposarsi solo nel 1904, morto il marito di Elvira.

Per la prima volta nella sua carriera fu lo stesso Puccini a scegliere il soggetto di *Manon Lescaut*, che egli compose immediatamente dopo, e a prendere parte attiva nella stesura del libretto.

Il successo mondiale ottenuto dalla *Manon* di Massenet richiamò l'attenzione di Puccini sul famoso romanzo dell'abate Prevost, in cui egli trovò un soggetto con trama, atmosfera e personaggi creati idealmente per il suo particolare talento.

Quando gli venne fatto presente il rischio di cimentarsi con un soggetto già musicato con tanto successo, replicò: "Massenet lo sente da francese, con la cipria e i minuetti; io lo sento da italiano, con passione disperata".

Al libretto posero mano non meno gli cinque autori, Leoncavallo, Praga, Oliva, Illica e Giacosa, ma l'opera fu pubblicata senza i nomi degli autori, fatto singolare nella storia del teatro musicale moderno.

La prima rappresentazione avvenne il primo febbraio 1893 al Teatro

Regio di Torino e ottenne un successo mai eguagliato dalle opere più tarde. *Manon Lescaut*, in una sola notte, fece di Puccini il più celebre compositore italiano dopo Verdi e lo rese famoso anche all'estero.

Nel 1891 si stabilì a Torre del Lago, sul lago di Massaciuccoli, dove poté dare libero sfogo alla sua passione per la caccia agli uccelli selvatici e dove visse fino al 1921, quando il rumore e gli odori provenienti da una torbiera installata lì vicino lo spinsero a trasferirsi.

Il primo lavoro composto a Torre del Lago fu *La Bohème*, che fu anche la prima opera composta dalla "Santa Trinità", come Ricordi chiamava scherzando la collaborazione tra Puccini, Illica e Giacosa, forse il più fruttuoso di tutta la sua carriera.

PUCCINI, GIACOSA, ILLICA



Illica creava lo scenario, sviluppava la trama nei dettagli e inventava particolari pittoreschi, mentre era compito di Giacosa mettere il testo in versi, elaborare le situazioni liriche e, in genere, curare le rifiniture letterarie. Il compositore sovrintendeva al lavoro fin nei minimi particolari, presentando continuamente richieste di modificazioni, alterazioni e tagli nel testo, il che portava sovente a liti, soprattutto con Giacosa, che minacciò di ritirarsi moltissime volte. E tuttavia alla fine tutto venne fatto secondo i desideri di Puccini.

Non è certo se fu lo stesso Puccini a scoprire il romanzo di H. Murger *Squarci di vita povera* o se la sua attenzione fu attirata al soggetto da Leoncavallo che su di esso stava scrivendo un'opera (Venezia 1897).

La Bohème, finita nell'autunno del 1895, fu rappresentata per la prima volta al Teatro Regio di Torino il primo febbraio 1896, sotto la direzione di Arturo Toscanini, allora giovane di ventinove anni.

Non fu un enorme successo, perché i critici si aspettavano un'opera nello stile romantico di *Manon Lescaut* mentre la nuova opera era pervasa da una vena semirealistica ed era scritta in uno stile leggero, conversevole che ricordava quello dell'operetta.

Fu solo nella messa in scena effettuata a Palermo nell'aprile di quell'anno che l'opera fu ricevuta con entusiasmo e, da allora, essa è rimasta l'opera di Puccini maggiormente eseguita.

Già nel 1889, due settimane dopo la prima di *Edgar*, aveva pensato di musicale la *Tosca* di V. Sardou, ma solo nel 1896, dopo aver visto il dramma a Firenze, interpretato da Sarah Bernhardt, egli decise di metterlo in musica.

Durante la composizione dell'opera fu più volte assalito da dubbi sul fatto che questo soggetto fosse realmente adatto al suo temperamento artistico; *Tosca*, infatti, rappresentava la sua prima prova nel campo del verismo.

Tosca fu rappresentata per la prima volta al teatro Costanzi di Roma il 14 gennaio 1900 e venne attaccata dai critici, che si scagliarono soprattutto sul libretto, accusandolo di essere un miscuglio di brutalità, di sadismo e di volgarità che, a loro parere, aveva impedito al compositore di sviluppare appieno la sua vena lirica, anche se dovettero riconoscere le sue straordinarie doti drammatiche evidenti nell'aderenza della musica ai rapidi mutamenti di atmosfera e di situazioni nell'azione.

Nell'estate del 1900 Puccini andò a Londra per sovrintendere alla messa in scena inglese dell'opera e, in quest'occasione, assistè al dramma in un

atto *Madama Butterfly* dello scrittore e regista americano D. Belasco, che l'aveva ricavato da un racconto di J. L. Long, basato su un avvenimento reale.

Pur capendo pochissimo l'inglese, Puccini fu molto impressionato dalla facile comprensibilità dell'azione e rimase profondamente commosso dal carattere e dal destino dell'eroina, oltre che affascinato dall'atmosfera giapponese del dramma.

Il compositore si mise al lavoro: l'opera fu originariamente progettata in un atto unico, come il dramma di Belasco, preceduto da un prologo (l'attuale atto primo), ma in seguito Puccini decise di scriverla in due atti completi, il secondo dei quali della durata di un'ora e mezza. Puccini, ritenendo che *Madama Butterfly* fosse la migliore delle sue opere e quella dalla tecnica più avanzata, - tra l'altro in essa egli aveva inserito alcuni canti popolari giapponesi per accentuare l'esoticità dell'ambiente - attese la prima rappresentazione con la massima fiducia.

Essa ebbe luogo a Milano, alla Scala il 17 febbraio 1904 e fu uno dei peggiori fiaschi di tutta la storia dell'opera; dall'inizio alla fine infatti nella sala regnò il caos.

È molto probabile che quest'accoglienza incredibile sia stata opera dei rivali di Puccini, che cercarono di fare affondare l'opera, come avevano già tentato alla prima di *Tosca*. Dopo questa rappresentazione il compositore ritirò l'opera, e la rivedette, dividendo il lunghissimo atto secondo, accusato di essere una delle principali ragioni dell'insuccesso, in due parti, separate da un vero e proprio intervallo.

In questa versione *Madama Butterfly* venne rappresentata a Brescia il 28 maggio, dove venne accolta trionfalmente da critica e pubblico. La seguente opera di Puccini, *La fanciulla del West*, venne solo sei anni dopo. La ragione principale di questa lunga interruzione nell'attività del maestro è da ricercarsi in una tragedia familiare che cominciò nell'autunno del 1908 e raggiunse l'apice il 23 gennaio dell'anno successivo, quando D. Manfredi, una giovane cameriera al servizio dei Puccini, che Elvira aveva accusato - a torto, come poi risultò - di avere una relazione intima col marito, si uccise.

PUCCINI AD UN RICEVIMENTO IN SUO ONORE



Il cosiddetto "affare Doria" culminò in un'accusa contro Elvira, che fece molto scalpore e che toccò il maestro, assai sensibile e vulnerabile, a un punto tale da annullare le sue energie creative e il desiderio di lavorare per i tre o quattro anni seguenti.

Durante una stagione a lui dedicata al Metropolitan di New York, nel 1907, egli aveva assistito al dramma di Belasco *The Girl of the Golden West*, ambientato nel selvaggio West, ed era stato favorevolmente colpito dalla mescolanza di romanticismo e di realismo e dall'insolita ambientazione: una storia d'amore tra i cercatori d'oro della California. Dalla morte di Giacosa, avvenuta nel 1906, il suo rapporto con il "difficile" Illica aveva cominciato a deteriorarsi, tanto che questa volta si affidò a C. Zangarini per la stesura del libretto a cui più tardi associò G. Civinini.

Dato che si trattava di un'opera di soggetto americano, la prima avvenne al Metropolitan di New York il 10 dicembre 1910, con E. Caruso, nella parte principale del tenore, e con la direzione di Arturo Toscanini.

Il successo sensazionale che ottenne, tuttavia, non si ripeté in futuro, tanto che *La fanciulla del West* resta una delle opere di Puccini meno rappresentate.

Durante il primo decennio del secolo ventesimo una violenta reazione nei confronti dell'opera italiana si era manifestata nei compositori più giovani - Pizzetti, Casella, Malipiero - che cercavano di rinnovare la musica italiana allontanandosi dal melodramma per volgersi alla musica strumentale, nello spirito dei grandi maestri dei secoli XVII e XVIII.

Questo movimento anti-opera scelse come bersaglio preferito Puccini, il quale venne accusato di avere una mentalità borghese, di mancare di ideali, di avere interessi internazionali e spirito commerciale.

Il suo capo intellettuale fu l'eminente musicologo F. Torrefranca che, nel 1912, pubblicò un libro intitolato *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*. Il compositore non rispose mai pubblicamente.

Grandi contrasti con Tito Ricordi che, dopo la morte del fratello Giulio, avvenuta nel 1912 era diventato direttore della casa editrice, spinsero Puccini ad accettare, nel 1913, l'offerta di O. Eibenschitz e H. Bertè, direttori del Karl-Theater di Vienna, di scrivere un'operetta per loro.

Nacque così la commedia lirica *La Rondine*, su libretto di G. Adami, rappresentata per la prima volta a Monte Carlo il 27 marzo 1917.

Per quanto assai piacevole e scritta con l'abituale "mestiere" essa è la più debole delle sue opere dal punto di vista dell'invenzione e oscilla tra il genere dell'opera e quello dell'operetta. Non l'aveva ancora terminata che era già al lavoro su *Il Tabarro*, tratto dalla commedia *La Houppelande*, dello scrittore francese D. Gold, che egli aveva visto a Parigi nel 1913. Si tratta della prima delle tre opere in un atto conosciute con titolo collettivo *Il Trittico*, schema che egli assunse da quello allora tanto in voga del Grand Guignol di Parigi, per il quale tre lavori teatrali in forte contrasto tra loro erano rappresentati nel corso di un'unica sera, e cioè un dramma dell'orrore, una commedia sentimentale e una farsa.

Adami adattò il lavoro francese mentre G. Forzano scrisse il libretto per *Suor Angelica*. *Gianni Schicchi* invece fu tratto da un breve episodio contenuto nel trentesimo canto dell'*inferno* di Dante.

Poiché l'Italia era in guerra e molti musicisti erano stati mobilitati, Puccini accolse l'invito del Metropolitan di New York e fece rappresentare *Il Trittico* il 14 dicembre 1918 (la prima europea avvenne a Roma l'undici gennaio 1919).

La commedia (cioè *Gianni Schicchi*) del tutto inaspettata in un compositore tanto propenso alla tragedia (e a questo proposito viene spontaneo il paragone con Verdi ed il suo *Falstaff*), fu sin dall'inizio quella delle tre opere che riscosse il maggior successo.

In tempi più recenti *Il Tabarro* è stato eseguito da solo, ma le rappresentazioni occasionali dell'intero *Trittico*, che rispecchiano tra l'altro il desiderio dell'autore, dimostrano che il suo effetto cumulativo supera l'effetto individuale prodotto dalle opere rappresentate singolarmente.

Dopo la trilogia si manifestò in Puccini il forte impulso ad allontanarsi dai suoi soggetti abituali per "tentare vie non battute". Egli si diede a cercare un soggetto fantastico e fiabesco che fosse allo stesso tempo umano e commovente. Lo trovò infine nel dramma in cinque atti di G. Gozzi, *Turandotte* (1762), che Adami e R. Simoni adattarono per lui in tre atti. Nessuna delle sue opere precedenti gli aveva dato tante preoccupazioni e mai egli aveva provato incertezze tanto laceranti come con quest'opera che doveva essere il suo canto del cigno.

BOZZETTO ATTO I PER L'OPERA "BOHEME"



Le maggiori difficoltà le trovò nel duetto d'amore dell'atto terzo, per il quale lasciò alla sua morte più di 36 pagine di abbozzo che vennero poi completate da F. Alfano.

Puccini morì di cancro alla gola il 24 novembre 1924 e fu sepolto nel mausoleo che il figlio Tonio aveva fatto erigere nella villa a Torre del Lago.

Turandot venne eseguita per la prima volta alla Scala sotto la direzione di Toscanini il 25 aprile 1926, esecuzione che terminò con la scena della morte di Liù, l'ultima scena finita da Puccini. La sera dopo l'opera fu eseguita col finale di Alfano.

Puccini iniziò la sua carriera sotto la doppia bandiera di Verdi e dei romantici tedeschi. *Le Villi* si basa su un soggetto soprannaturale del tipo usato da L. Spohr, da H. A. Marschner e dal giovane Wagner, ma gran parte della musica ha un sapore verdiano, con echi occasionali dei suoi contemporanei più anziani, come Catalani, Gounod e Thomas.

Però la *preghiera* in do bemolle di Roberto rivela già il lirismo triste tipico di Puccini mentre Anna inizia la serie delle sue fragili eroine. Il progresso tecnico che si nota in *Edgar* è dovuto soprattutto alla maggiore flessibilità delle linee vocali, al trattamento dei grandi cori alla maniera di Verdi (*Requiem*, parte III), e al sostegno che l'orchestra offre alle situazioni drammatiche. *Manon Lescaut* è l'opera in cui il compositore parla per la prima volta con la sua voce stessa.

Vi sono già presenti quasi tutte le caratteristiche del suo stile maturo, alcune già portate a piena fioritura. È il più puro dei suoi lavori rappresentativi, in cui Puccini si abbandona ad una ricca vena romantica e scrive una musica che possiede l'alta serietà della giovinezza.

Vi cova un fuoco scuro di passione e di disperazione che, nella seconda metà del dramma, divampa in una fiamma divorante. Una debolezza dell'opera consiste nell'insufficiente differenziazione musicale di Des Grieux e Manon, un'altra, sul piano drammatico, consiste nell'ultimo atto (la morte di Manon) che è praticamente un lamento in forma di duetto protratto per diciotto minuti.

L'atto più originale e sviluppato da Puccini stesso è il terzo (l'imbarco delle prostitute per l'America), in cui la graduale crescita della tensione drammatica e musicale può essere paragonata con quella del primo finale di *Turandot*. *La Bohème* è il primo prodotto della piena maturità del compositore. Il libretto dev'essere giudicato un audace esperimento di tecnica scenica impressionista: un'atmosfera accattivante ed episodi di

grande evidenza, ma essenzialmente statici prendono il posto di uno sviluppo drammatico vero e proprio. I grandi progressi compiuti da Puccini dai tempi di *Manon Lescaut* si vedono quasi in ogni pagina, soprattutto nella rimarchevole economia musicale con la quale tratta i personaggi e le varie scene.

La lezione appresa dai francesi, specie da Massenet, è ora completamente messa a frutto nell'eleganza e nelle delicate sfumature delle frasi liriche di Rodolfo e Mimì. "Che gelida manina" è una delle melodie più pure e sottili di Puccini dove notiamo l'inizio salmodiante in *pp* e la bellezza quasi incorporea del tessuto orchestrale. Il quartetto tratto dall'aria di Mimì è magistrale.

È steso in forma di un libero rondò nel quale il compositore con molta finezza psicologica mette in rilievo diversi aspetti del carattere della piccola fanciulla. L'insinuante Musetta è mirabilmente colta nel suo famoso "valzer" sebbene la musica fosse in origine un pezzo per pianoforte.

Inoltre nella *Bohème* avvertiamo per la prima volta la *Kleinkunst* di Puccini, cioè la sua inclinazione alla pittura musicale, capace di far balzare gli oggetti inanimati al livello della vita poetica: il gaio tremolare della fiamma nel caminetto, il cadere dei fiocchi di neve, l'apostrofo di Colline alla sua vecchia zimarra e così via. Tutti e quattro gli atti sono concisi, di taglio elegante, vivaci e rapidi nell'avvicinarsi delle scene, e tutti finiscono con una situazione di sicura efficacia teatrale e musicale.

La Bohème è una delle più originali creazioni del teatro lirico e, tralasciando l'amalgama completo di lacrime e risa, di tristezza e commedia, è forse la prima opera nella storia a raggiungere una fusione perfetta di elementi: di poesia romantica con tratti atmosferici e realistici. Sesso, brutalità, sadismo, religione ed arte sono gli ingredienti di *Tosca*. Ma, mentre il dramma di Sardou è ormai relegato nel limbo, l'opera pucciniana proclama la sua vitalità un anno dopo l'altro.

Per quanto sia il primo esempio del compositore di una forte tendenza veristica che persisterà fino al *Tabarro*, quel che meraviglia è la quantità di pura invenzione musicale, specie in alcune scene liriche (i duetti d'amore, l'aria di Tosca e il lamento di Cavaradossi), sollecitate da un soggetto che a prima vista potrebbe rifiutare un adattamento operistico. Puccini si spinge ora nella direzione di qualche cosa di eroico, a grandezza maggiore.

In luogo del miniaturismo della *Bohème* abbiamo qui una maniera più

larga, con temi e motivi assai più energici e taglienti, alcuni dei quali divengono l'equivalente grafico del gesto d'un attore, come il tema feroce e brutale di Scarpia con il quale l'opera comincia.

PUCCINI PRIMA DI IMBARCARSI PER BUENOS AIRES



Il linguaggio armonico è marcatamente dissonante, con frequenti spostamenti tonali che quasi strappano la musica da una tonalità all'altra. Un tratto tutto nuovo è l'impiego della scala per toni interi nella caratterizzazione di Scarpia. *Tosca* è un "dramma musicato", non un dramma musicale nel senso wagneriano, in cui la musica si avvolge e si riavvolge intorno all'azione con la flessibilità di un serpente.

Madama Butterfly occupa un posto speciale tra le opere pucciniane per ragioni sia drammatiche che musicali.

Per quanto concepita in termini di *melos*, contiene un elemento di vera tragedia. La catastrofe è un corollario inevitabile del carattere della geisha. Coinvolta in un conflitto morale, lo risolve con l'annullamento di

se stessa diventando così un'eroina tragica.

Il secondo tratto distintivo è che Butterfly è la sola eroina pucciniana che sia vista come un personaggio in evoluzione secondo una linea continua e coerente: da sposa bambina del primo atto alla tragica donna della fine dell'opera.

In terzo luogo l'azione intrinseca e psicologica è concentrata sulla piccola geisha, centro dell'intero dramma. Poiché Butterfly e il suo destino trovano una profonda rispondenza nell'inconscio di Puccini, il compositore fu in grado di esplorarne la psiche in modo più completo che per altre sue eroine e di impiegare ogni risorsa per un minuta analisi drammatica e musicale del mutare dei suoi sentimenti e dei suoi pensieri.

Madama Butterfly è la sola opera di Puccini che quasi senza riserva si possa definire "dramma musicale psicologico".

Ed è un ritorno alla miniatura, all'osservazione del particolare e allo stile di conversazione della *Bohème*, ma ad un livello tecnico più alto. Il mosaico pucciniano di piccoli "scacchi" è ora investito della funzione drammatica di caratterizzare un mondo di piccola gente e di piccole cose come nel primo atto.

E si nota un aspetto completamente nuovo in Puccini: l'aroma esotico che profuma gran parte dell'opera. Proprio come la protagonista è inseparabile dal suo ambiente particolare, così lo è l'esotismo musicale della partitura. Questo non è una mera *japonaiserie* perché l'atmosfera era in genere un potente stimolo per Puccini e in quest'opera se ne vedono i fecondi risultati nella perfetta assimilazione di caratteri propri della musica giapponese - melodie autentiche - scala pentatonica ed esotismi strumentali - allo stile originale del compositore.

Con *La fanciulla del West* Puccini ritorna al marcato verismo di *Tosca*. Di nuovo si trova di fronte a situazioni che a prima vista rifiutano qualsiasi adattamento musicale come quella della prima metà dell'atto I, il gioco a poker nel II e la caccia all'uomo e il tentato linciaggio del III.

Inoltre, tutti i personaggi dell'opera colpiscono per la loro rozzezza e grossolanità. Minnie e Johnson non riescono a conquistare neanche quella simpatia che sentiamo per Tosca e Cavaradossi. Questo, unito a un'ispirazione lirica piuttosto debole - la tipica cantilena pucciniana è qui ridotta a un semplice filo - può spiegare il fatto che l'opera sia stata relativamente poco rappresentata.

E tuttavia l'opera è scritta con consumata abilità e rappresenta il suo lavoro più complesso e audace prima di *Turandot*; essa infatti si legge

quasi come uno studio dell'opera più tarda, soprattutto nella proiezione di un'atmosfera selvaggia continua e nel ruolo attivo attribuito al coro dei minatori. La scelta delle voci riflette chiaramente l'ambiente caratteristico del dramma - di diciotto personaggi che cantano, sedici sono uomini e, di questi, dieci sono bassi e baritoni.

Puccini utilizza in modo appropriato alcune canzoni popolari americane, la scala pentatonica e la scala a toni interi, quest'ultima soprattutto in corrispondenza con lo sceriffo Rance, un personaggio del tipo di Scarpia. Nel suo stile musicale *La fanciulla del West* fu la risposta di Puccini "all'eterno rimprovero che io mi ricopiavo nelle mie precedenti opere".

Solo un compositore nel cui processo creativo le atmosfere avevano tanta parte avrebbe potuto concepire l'idea del *Trittico* la cui ragion d'essere sta nel contrasto acutissimo nato dalla contrapposizione di tre opere tanto diverse.

Ognuna di esse, infatti, possiede un clima tutto suo. *Il Tabarro*, con la sua atmosfera cupa e disperata che culmina nella brutalità del delitto passionale alla fine, fu l'addio del compositore al verismo. L'opera colpisce per la densità del trattamento musicale del dramma e per l'evocazione impressionista della vita sulle chiatte che navigano sulla Senna.

Suor Angelica, invece, è una tragedia sentimentale che risente di una certa monotonia di tono e di una poco convinta rappresentazione, nel finale, del miracolo. E tuttavia il ritratto della bigotta, fredda e crudele zia Principessa - l'unico ruolo importante per voce femminile bassa in tutta la produzione pucciniana - è portentoso.

Gianni Schicchi, la cui vivacità è ricalcata dal *Falstaff* di Verdi, è un vero e proprio capolavoro che ricrea in modo del tutto originale lo spirito della commedia dell'arte e dell'opera buffa del diciottesimo secolo.

Eccettuata la musica dei due giovani amanti, tutti i temi e i motivi rivelano un'ammirevole brevità e slancio drammatico che ben si accorda al suono duro e metallico dell'orchestra in cui i fiati hanno grande rilievo.

Che Puccini nei suoi ultimi anni fosse ancora capace di rinnovarsi lo dimostrano *Gianni Schicchi* e *Turandot*, quest'ultima la più grande e ricca delle sue opere. Essa dimostra la fusione di quattro aspetti distintivi del suo stile: l'eroico-grandioso (*Turandot*, Calaf), il lirico sentimentale (*Liù*), il comico-grottesco (le tre maschere) e l'esotico.

Fu proprio Puccini, che alla stesura del libretto partecipò intensamente, che introdusse il suicidio di *Liù*, conferendo all'opera l'elemento tragico

che nel dramma di Gozzi manca del tutto. Turandot è uno dei ruoli per soprano più drammatici e ricorda nella tessitura alta e precisa ("In questa regia") Salome ed Elettra di Strauss.

Rispetto a Turandot che, fino al duetto d'amore dell'ultimo atto è una donna fredda e dalle tendenze sadiche, Calaf ci sembra un personaggio assai più umano espresso in musica dal maggior calore espressivo e dalla maggiore flessibilità delle linee vocali ("Nessun dorma").

FIGURINO PER IL COSTUME **DI MADAMA BUTTERFLY**



Stagliata contro questi due enormi personaggi è Liù, una Mimì o una Butterfly trasportata da un'ambiente realistico al mondo fantastico di una Cina leggendaria.

A Liù Puccini diede i passi lirici più belli dell'opera, che culminano nella sua ultima aria ("Tu che di gel sei cinta") che rivela tutti i segni caratteristici del lamento pucciniano, resi più raffinati dalle coloriture esotiche dell'orchestra. Le tre maschere formano una specie di coro in miniatura – simile a quello dei parenti in *Gianni Schicchi* - che canta spesso in stile quasi conversevole, e le distingue nettamente dal resto dei personaggi. Esse sono caratterizzate da una molteplicità di brevi figure pentatoniche (atto I e terzetto dell'atto II).

Notevole è anche l'abilità di trattare le scene corali, particolarmente nel coro dinamico del primo atto che ricorda i cori di *Boris Godunov*.

Come in *Madama Butterfly* e nella *Fanciulla del West*, Puccini ricorre a parecchie canzoni popolari e crea anche melodie originali di carattere simile per evocare un'atmosfera di esotismo.

Allo stesso scopo servono le sue armonie primitive, i ritmi selvaggi e il frequente ricorso alla percussione. Gli appunti di Puccini dimostrano un notevole cambiamento di stile, nelle linee vocali rigide e nel carattere duro e scostante del tessuto musicale.

Come Verdi, Puccini era un compositore operistico nato, a cui occorreva un palcoscenico per accendergli l'immaginazione e lasciarla divampare. Le sue composizioni non drammatiche (musica sacra, pezzi strumentali e canzoni con accompagnamento di pianoforte) non hanno importanza intrinseca e il loro interesse è puramente storico.

Il lavoro sul libretto era per lui un processo creativo a cui dedicava un lavoro pari a quello delle sue composizioni: "La base d'un'opera è il soggetto e la sua trattazione", disse una volta.

Il requisito base per un dramma adatto all'opera era l'averne un'azione semplice e facile da capire e, inoltre, "l'evidenza della situazione", che doveva permettere allo spettatore di seguire il dramma senza capire le parole una per una.

"Tagliare e tagliare" era il suo consiglio costante ai librettisti, il che spiega le scorciatoie drammatiche e psicologiche e le carenze delle sue opere. E tuttavia, pur con queste caratteristiche, egli fu un maestro insuperato nel teatro musicale, nelle scene di amore appassionato ed estasi da una parte, e nelle scene di cocente disperazione, di lamenti e di morte dall'altra. Il tema centrale, che scorre nella maggior parte delle sue

dodici opere, viene definito da un verso cantato da uno dei personaggi nel *Tabarro*: "Chi ha vissuto per amore, per amore si morì".

Amore e morte, si equivalevano in Puccini, che considerava l'amore come una colpa tragica che deve essere scontata con la morte.

Ma egli tratta questo tema in modo originale in quanto è quasi sempre una donna fragile, gentile e sottomessa, la tipica eroina pucciniana, che vive per amore e muore per amore, nei cui confronti egli esercita, spinto da fantasie inconsce, una forma sottile, delicata e lenta di sadismo che si esprime in una costante pressione che giunge infine a schiacciarle (Manon, Mimì, Tosca, Butterfly, Suor Angelica e Liù).

FOTO DI SCENA ATTO I PER L'OPERA "BOHEME" A VERONA



Ma, data la sua ambivalenza (il rapporto di odio-amore con le sue eroine) la sua crudeltà è sempre accompagnata da una profonda simpatia per loro. Una delle sue più grandi doti di compositore che egli divide con Wagner, Verdi e Strauss, fu quella di concentrare in una sola frase i sentimenti che agitano un personaggio in una data situazione o l'atmosfera predominante di una scena.

La tipica melodia pucciniana esaurisce tutto quel che vi è da esprimere in un particolare momento, fondendo insieme azione, sentimento e puro suono vocale in un'unità completa. Un altro aspetto rilevante del suo stile è che si tenne sempre aggiornato sulle innovazioni musicali del suo tempo.

Egli usa infatti le armonie di *Tristano e Isotta in Manon Lescaut*, le quinte parallele nella *Bohème*, la scala tonale intera in *Tosca*, dissonanze impressioniste e accordi di quarta e di quinta in *Madama Butterfly* e nella *Fanciulla del West*, bitonalità e dissonanze non risolte nel *Trittico* e in *Turandot*. Anche la libera atonalità di *Pierrot Lunaire* di Schonberg, lasciò in lui la sua traccia (*Turandot*, atto I, coro degli spettri).

Egli mescolò nel suo linguaggio orchestrale i colori di Verdi con le sfumature di Debussy, mentre nel *Tabarro* e nell'atto I di *Turandot* si avvertono echi stravinskiani.

Puccini non raggiunge le altezze di Verdi ed è più limitato nella scelta dei soggetti e dei caratteri drammatici, e tuttavia è il più importante compositore italiano d'opera dopo l'autore di *Otello* e di *Falstaff*. Rimane incomparabilmente più in alto dei suoi contemporanei italiani (Mascagni, Leoncavallo, Giordano ecc.) grazie alla sua superiore inventiva musicale, al suo senso delle intime leggi che governano musica e azione, al suo istinto per equilibrio drammatico e, infine, alla sua consapevolezza della dialettica di un'opera che, per quanto drammatica nella concezione, non è tutta azione, movimento e conflitto, ma deve avere momenti di riposo, momenti di contemplazione e di poesia.

Egli riteneva che il teatro d'opera fosse il teatro di prosa e che nell'opera il dramma dovesse essere adattato alle necessità poetiche della musica.

COMPOSIZIONE DELLE OPERE TEATRALI **IN ORDINE CRONOLOGICO**

LE VILLI - opera-ballo in un atto-versione riveduta in due atti

EDGAR - dramma lirico in quattro atti-versione riveduta in tre atti

MANON LESCAUT – dramma lirico in quattro atti

LA BOHÈME – dramma lirico in quattro atti

TOSCA - melodramma in tre atti

**MADAMA BUTTERFLY - tragedia giapponese in due atti-versione
riveduta in tre atti**

LA FANCIULLA DEL WEST - opera in tre atti

LA RONDINE - commedia lirica in tre atti

TRITTICO

- 1. IL TABARRO - dramma lirico in un atto**
- 2. SUOR ANGELICA - dramma in un atto**
- 3. GIANNI SCHICCHI - opera in un atto**

TURANDOT - dramma lirico in tre atti