

CAMERA DEI DEPUTATI N. 3591

PROPOSTA DI LEGGE

d'iniziativa dei Deputati **MALFATTI e TROMBADORI**

Presentata il 4 agosto 1971

Concessione di un contributo straordinario dello Stato alle
spese per le celebrazioni del cinquantenario della morte di
Giacomo Puccini

ONOREVOLI COLLEGHI! — Il 29 novembre del 1974 cade il cinquantenario della morte di Giacomo Puccini. Essendo necessario provvedere in tempo per le onoranze, abbiamo preso ora l'iniziativa della presente proposta di legge, che sottoponiamo alla vostra attenzione ed approvazione.

Per dirvi di Puccini ci siamo affidati alla penna del maestro Alfredo Bonaccorsi, musicologo insigne, recentemente scomparso e che, per « La musica - Enciclopedia storica » dell'UTET, scrisse la seguente biografia-saggio del sommo maestro.

Fra il giudizio del pubblico e quello della critica che un tempo, almeno in certe recensioni autorevoli (Torchi, Torre Franca), avanzava riserve sull'opera pucciniana o anche la negava, non pare che ci sia oggi dissenso, se si leggono gli attuali giudizi favorevoli sparsi in libri, riviste, giornali, di compositori (quali Ravel, Stravinskij, Schoenberg, Pizzetti) e di critici, anche d'avanguardia (quali Weissmann, Knosp, Fellerer, Holl, Stuckenschmidt, Leibowitz). Accanto alla valutazione dell'azione drammatica si aggiunge ora l'apprezzamento per le doti spesso geniali della strumentazione, per l'orientamento delle forme, per la libertà del trattamento melodico. Anche il problema del co-

siddetto « verismo » sembra superato: è piuttosto illusione del vero che verismo scoperto. Il temperamento dell'uomo Puccini tesse semmai a inventare una poesia della propria melanconia, a integrare il proprio tormento con la rappresentazione di una poetica affidata a personaggi fittizi, ma autentici nella loro realtà psicologica e artistica.

I. LA FAMIGLIA; LA VITA. — La famiglia dei Puccini, originaria di Celle di Val di Roggio presso Pescaglia (Lucca), aveva per tradizione coltivato la musica. Il primo dei Puccini, un Giacomo, visse nel XVIII secolo, ebbe dimestichezza con il Padre Martini (lettere di lui, dirette al Padre Martini, sono custodite nel Conservatorio di Bologna) e fu buon organista e compositore, come attestano le opere conservate nelle biblioteche di Lucca. La vocazione musicale fu poi tramandata di padre in figlio. Tutti i discendenti nacquero a Lucca e tutti morirono in questa città, ad eccezione del grande Giacomo e di suo fratello Michele. Fra i membri della famiglia si distinguono Domenico (1771-1815) e Michele (1812-1864), il padre dell'ultimo Giacomo.

Domenico fu allievo a Napoli di Paisiello: analogie con il maestro si trovano nel suo

Concerto di Cimbalo o Piano-Forte con Strom.i obbligati (l'Accademia Chigiana ne ha pubblicato una riduzione per due pianoforti a cura di V. Frazzi e A. Tamburini, s. a.), specialmente nel largo uso del basso albertino, che sembra scritto da una stessa mano (da notare il primo tempo, con un tema principale e due secondari, un ampliamento dell'esposizione in luogo di uno sviluppo mediante dualismo, la ripresa con nuovi brani melodici, familiari bensì al primo tema e a quelli secondari, ma non derivati da essi). Compose duettini, duetti, arie, ariette (queste ultime per voce di soprano e chitarra), la cantata *Spartaco* per le *Tasche* in collaborazione con il padre e con l'abate M. Batini. Ogni autore componeva sempre una « giornata », ossia una parte della cantata: « giornata » = atto, generalmente in due parti, come nelle *comedias de cantos* degli spagnoli (B. Croce, *I Teatri di Napoli*, Bari, 3ª edizione, 1926, pag. 110): collaborazione solo in questo senso; compose altresì musica sacra e due opere teatrali.

Michele, fra gli altri maestri ebbe come insegnanti il Mercadante e il Donizetti durante un suo soggiorno a Napoli; tornato in patria fu direttore della cappella municipale e organista in Duomo ove introdusse, stando al Nerici (*Storia della musica in Lucca*, Lucca, 1880), lo stile fugato (al contrario del padre Domenico che amava lo stile « sciolto e fantastico »); compose due opere teatrali, due messe con orchestra, un *Miserere* a 4 voci con strumenti e fra l'altro l'antifona *Ecce Sacerdos Magnus* a 32 voci, scritta in occasione di una visita di Pio IX a Lucca (1857): composizione a canone, in cui tuttavia si può scorgere nettamente una fisionomia melodica che permane pure nell'intreccio intricato e sapiente, perché il tema sorge in forte rilievo (si trova a Roma nella biblioteca del Conservatorio di Santa Cecilia). Quando morì, Giovanni Pacini, nell'orazione funebre, fece un accenno al figlio Giacomo. E fu una profezia: « ... volgerete un pensiero all'ottuagenaria Madre, ad una desolata sposa, a sei tenere fanciullette, ad un *garzoncello*, solo superstite ed erede di quella gloria, che i suoi antenati ben si meritavano nell'arte armonica, e che forse potrà egli far rivivere un giorno. Ah! Sì! Tutta questa desolata famiglia appartiene alla patria nostra! ». Una povera « nidiata » come quella del Pascoli, onde anime generose ne furono commosse e nobili dame « vollero porgere la mano benefica, pensando all'educazione di due tenere Bambinelle » (*Ne' fu-*

nerali di Michele Puccini maestro in musica, discorso di G. Pacini letto il 18 febbraio 1864 nella Chiesa de' Santi Giovanni e Reparata, Lucca, 1864).

A questo punto della storia dei Puccini si entra in una fase di acute preoccupazioni familiari. Già il nonno Domenico, il più dotato musicalmente dei vecchi Puccini, era passato attraverso non poche ristrettezze allorché venne soppressa la cappella da camera (1809). Si rivolse allora a Sua Altezza Imperiale Elisa Baciocchi, significandole che era rimasto senza stipendio, privo di ogni sussidio, e in « estreme angustie unitamente alla sua povera famiglia » (19 dicembre 1810). Ci volle ancora un anno perché la situazione mutasse e mutò infatti quando Domenico fu nominato direttore della cappella municipale con l'annuo trattamento di franchi 863 (Comunicazione del 2 febbraio 1811 del consigliere di Stato, *Maire* della città, A. Mansi).

Giacomo nacque in Lucca il 22 dicembre 1858, da Michele e da Albina Magi, sorella del maestro Fortunato, direttore dell'Istituto musicale di Venezia. Il padre morì sei anni dopo. Non è difficile scernere la realtà della vita della famiglia Puccini sotto le apparenze di una dignità del vivere civile. Albina, la madre di Giacomo, lottò veramente affinché il figlio, secondo il voto del Pacini, potesse continuare l'arte dei padri, e riuscì nell'intento perché nel suo animo affiorava una fiduciosa speranza. Aveva anche lei animo di poeta, nessuna difficoltà poté arrestarla, costringerla ad avviare il figlio a un mestiere redditizio. Amministrava un'eredità morale senza mezzi materiali, ma questi affluirono strada facendo, anche se modesti: un sussidio della Regina Margherita, un prestito dello zio Cerù, entrambi in favore di Giacomo. Ad aggravare le condizioni della famiglia, nacque un figlio alla distanza di tre mesi dalla morte di Michele, che prese il nome del padre. Di questo suo fratello, Giacomo, che l'aveva avuto compagno di studi a Milano, vantava le doti musicali: fu poi direttore d'orchestra in America.

Giacomo venne iscritto al Ginnasio e contemporaneamente all'Istituto musicale di Lucca. Non sembra che fosse un ragazzo prodigio, anzi lo si disse svogliato, forse perché pensava più al teatro che agli studi, anche quando componeva fughe di scuola o altri lavori non proprio teatrali e nemmeno profani. Ma era l'Ottocento, e per di più l'Ottocento italiano, un'epoca cioè in cui il teatro era la sommità dell'arte musicale, mentre le altre forme, di cui l'Italia era stata

maestra nei secoli andati, venivano trascurate o ignorate. Quando Giacomo, nel 1878, dovette comporre e dirigere una messa con orchestra nella chiesa di S. Paolino (era di obbligo per gli studenti dell'Istituto), la compose rendendo qualche tributo allo stile ecclesiastico (ad esempio, nel fugato *Cum sancto spiritu*, di ampio respiro e assai lungo sviluppo, procedente e rinforzandosi in tensione e distensione e culminante nel ritorno del primo tema del *Gloria* in un contrappunto efficace in cui appare la testa del tema del fugato), ma la compose massimamente con spirito teatrale o per lo meno con aperture teatrali (ad esempio, il secondo tema del *Kyrie* è operistico, anzi già pucciniano con l'accento di Manon). A volte la parola è un pretesto e prende un accento puramente musicale, come nell'*Agnus Dei*: trasportato di sana pianta nel secondo atto di *Manon Lescaut* esso divenne un madrigale con le seguenti parole: « Di tue chime sciogli al vento il portento, ed è un giglio il tuo petto... ignudetto... ». Melanconico madrigale: omofonico con parentesi corali (« Ohimè » invece che « Miserere »). Questa messa piacque agli americani che recentemente la eseguirono in Italia e poi la pubblicarono (*Messa di Gloria for Tenor, Baritone, Bass Solo and Mixed Voices and Orchestra*, New York, 1951).

Lo zio Fortunato Magi venne incaricato della tutela di Giacomo, mentre il municipio assegnava una pensione alla vedova. Il Magi fu il primo insegnante di Giacomo, ma non gli riconosceva, pare, doti particolari, ciò che per altro non scoraggiò la madre, che affidò poi il figlio a Carlo Angeloni (didatta ancora ricordato a Lucca), con il quale Giacomo fece rapidi, promettenti progressi. Doveva essere, come tutti della famiglia, maestro di cappella a Lucca, ma la sorte decise diversamente, anche perché l'Ottocento non aveva più il costume e lo spirito dei precedenti secoli, e del resto il ragazzo o giovanetto Giacomo, non smise mai di pensare al teatro, specialmente dopo il viaggio a piedi che fece a Pisa per ascoltare l'*Aida*, che lo entusiasmò. Allo scopo di guadagnare qualcosa per i « vizi », come si suol dire, suonava l'organo nella Chiesa di Mutigliano e poi in S. Pietro in Somaldi e nell'Oratorio di S. Girolamo, dove faceva trasalire quelle monache benedettine quando improvvisava motivi tutt'altro che mistici. E fu anche insegnante: certo Carlo Della Nina, sarto e futuro organista in S. Giusto di Porcari, casolare prossimo a Lucca, prese lezioni da Gia-

como per quattro anni e Giacomo gli componeva per esercizio pezzi d'organo (per 60 centesimi, conteggiati a parte). In tali pezzi, pensati per la tastiera limitata di un organo di campagna, notiamo una sensibilità armonica appena nascente. Ma sono nel gusto del tempo, nati per piacere al pubblico, sia pure di fedeli. Tuttavia non è detto che il piccolo pezzo non si formi, sempre nel carattere di una improvvisazione: Puccini si compiaceva delle terze e seste che gli furono care particolarmente in *Bohème* e nella *Tosca* (A. Bonaccorsi, *Giacomo Puccini e i suoi antenati musicali*, Milano, 1950, pagg. 22-23).

Nell'autunno del 1880, una volta conseguito a Lucca il diploma di composizione, Giacomo si recò a Milano per sostenere lo esame di ammissione in quel Conservatorio. Fu ammesso conseguendo il primo posto e vi rimase fino al 1883, allievo prima di Antonio Bazzini, poi di Ponchielli. Per il saggio finale presentò un *Capriccio sinfonico* per orchestra che ebbe successo non solo da parte del pubblico, ma anche della critica (Filippo Filippi, nella « Perseveranza », lo elogiò caldamente), composizione che influi probabilmente sul diploma (premiato con una medaglia). L'anno seguente (Torino, 1884) Franco Faccio inserì quel *Capriccio* in un programma svolto dall'orchestra della Scala e Giovannina Lucca, per la sua casa editrice, ne volle una trascrizione per due pianoforti (a cura di G. Frugatta). Nel contempo la « Musica popolare », periodico dell'editore Sonzogno, stampava, del Puccini, una lirica che parve originale: *Storiella d'amore*. Intanto il Ponchielli, che stimava parecchio il suo scolaro, convinse Ferdinando Fontana a scrivere un libretto per Puccini (ma senza compenso), libretto che fu poi un rimaneggiamento di un testo preesistente: *Le Villi*, la prima opera di Puccini, con la quale egli partecipò a un concorso bandito dal Sonzogno (1883), purtroppo con esito negativo (era scritta in modo illeggibile, per cui, pare, la commissione giudicatrice, pur composta da estimatori del Puccini, fra i quali il Ponchielli e il Faccio, non poté tenerne conto). Comunque l'opera venne rappresentata con un successo di pubblico e di critica. Le spese di allestimento furono sostenute da una pubblica sottoscrizione in cui figuravano, e ne furono anzi promotori, Arrigo Boito (il Boito, in questo caso, si mostrò non solo intelligentemente comprensivo, ma altresì umano), M. Sala, l'editore Treves, eccetera. E Giulio Ricordi acquistò l'opera, che per altro, per consiglio dello stesso edi-

tore, fu ritoccata (a proposito delle *Villi* vedi una lettera di Giacomo alla madre, 13 maggio 1884: si raccomanda affinché i parenti e il Cerù lo aiutino per la copiatura delle parti: « ci vorrà 200 e più lire »).

Giacomo era attaccato agli effetti familiari, specialmente alla madre: quando questa morì (17 luglio 1884) l'eco del successo delle *Villi* era appena arrivato a Lucca. E Giacomo si trovava a Milano: la gioia del successo gli si convertì in acerbo dolore. Intanto da Lucca raggiungeva Giacomo la signora Elvira, Elvira Bonturi Gemignani, lasciando il marito e un figlio e portando con sé la figlia Fosca (il matrimonio con Puccini avvenne nel 1904 dopo la morte del Gemignani). Elvira contribuì al bilancio familiare nei primi anni del soggiorno milanese, impiegandosi presso i Fratelli Bocconi (per spiegare le ristrettezze economiche dei Puccini bisogna ritenere che gli aiuti non si siano integrati ma piuttosto susseguiti: prima il sussidio della Regina Margherita, poi il prestito Cerù, infine un mensile della Casa Ricordi).

È vero che da allora ci furono ombre fra Giacomo e la sua città natale, ma ciò non diminuì l'affetto di Giacomo verso Lucca, e non cessarono i rapporti con gli amici di là, come attestano pubblicazioni lucchesi (interessanti per vari aspetti gli articoli di G. Arrighi: *La prima rappresentazione di una opera pucciniana in Lucca*, in « Lucca », Rassegna del Comune, 1957, n. 2; *Le prime lucchesi di « Manon » e di « Butterfly »*, nel volume del « Comitato nazionale per le onoranze a Giacomo Puccini nel centenario della nascita », Lucca, 1958; *Caleidoscopio di umanità in lettere di Giacomo Puccini* (nel volume cit.); *Giacomo Puccini in un giudizio di P. Mascagni*, in « Rivista di Livorno », 1958, n. 4; *Un nuovo contributo all'epistolario di Giacomo Puccini*, in « Lucca », 1959, n. 1-2).

Le *Villi* furono in seguito rappresentate al Regio di Torino e alla Scala. Con *Le Villi*, la Scala fu aperta al Puccini che intanto, ancora su libretto del Fontana, lavorava di lena all'*Edgar*. Vi lavorò fiducioso, ma il successo non corrispose all'aspettativa: fu un successo di stima. Giacomo aveva trentun anni; giovane ormai conosciuto, che aveva fatto sentire, nelle prime due opere, qualche pagina senza dubbio originale (tanto che il Toscanini non esitò a sceglierne un pezzo e a eseguirlo quando la salma di Puccini fu trasportata nel Duomo di Milano per la funzione religiosa). Ma era in crisi, avendo attraversato un successo e un mezzo successo o un mezzo insuccesso, pur avendo fatto in-

travedere, anche nella seconda opera, che però non doveva più tornare alla ribalta, una sua linea e un gusto d'arte. Per fortuna Giulio Ricordi ebbe fiducia in lui, lo incoraggiò, lo protesse. Quasi tre anni ci vollero per stendere un nuovo libretto, la storia di Manon Lescaut, libretto ritenuto « pericoloso » per il confronto, che poteva suscitare, con la fortunata opera omonima di Massenet. Tale libretto uscì senza il nome del librettista, ma c'era la sua ragione: troppi vi avevano collaborato (ma venivano via via scoraggiati dalle esigenze del musicista, questa volta reso prudente e diffidente dall'esperienza delle prime opere): Leoncavallo, Praga, Oliva, Illica, Giacosa, Ricordi e lo stesso Puccini. Tuttavia questo libretto non riuscì ibrido, come ragionevolmente si potrebbe supporre, e non riuscì tale poiché s'individua in una sola persona, nel Puccini. Similmente accadde nei libretti che seguirono: tutti offrono la visione della scena, e spesso anche le parole e il ritmo del verso erano voluti e talvolta dettati, dal musicista.

Il periodo certamente non facile che, come sappiamo, Giacomo dovette attraversare a Lucca e a Milano (a Milano sopraggiunse, in un primo tempo, a impoverire le entrate, il fratello Michele), si prolunga per anni e termina definitivamente con la rappresentazione torinese di *Manon Lescaut*.

Dopo il successo ottenuto da quest'ultima opera, migliorate le proprie condizioni finanziarie, Puccini acquistò una casa a Torre del Lago, fra le Alpi Apuane e il mare di Viareggio, dove visse e creò fino al *Trittico*. Intorno al 1900, Torre del Lago, oltre la chiesa aveva poche case e alcune capanne di pescatori: trecento abitanti in tutto. Ivi dimoravano F. Pagni biografo del Puccini, pittore allievo del Fattori, livornese; A. Tommasi e il fratello Ludovico, entrambi livornesi e pittori; F. Fanelli di origine senese, pittore; il Viani, pittore viareggino destinato alla notorietà. Con costoro e altri abitanti del luogo, Puccini fondò il club « La Bohème »: una capanna in cui trascorrere le serate in allegre partite a scopone e in cui far rivivere nella realtà l'atmosfera e i caratteristici, spensierati personaggi dell'opera omonima. Nel 1894 Puccini lavorò a *Bohème* e non poco lo amareggiano i contrasti sorti tra lui e Illica e Giacosa sulla stesura di alcune parti del libretto. Nell'aprile si reca a Vienna e poi in Sicilia dove, a Catania, discute con Verga l'eventuale riduzione a libretto del racconto *La Lupa*. È di quest'anno il primo progetto di collaborazione con G. D'Annunzio: l'idea di scrivere un'opera con il

poeta abruzzese ritornerà spesso in lui nel corso della sua vita, ma non si realizzerà mai concretamente.

Intanto, tra incertezze e pentimenti di ogni genere, ritocchi al già fatto, la composizione di *Bohème* procedeva: il musicista lavorò sempre con lentezza alle proprie opere, esigendo da parte dei librettisti un'assoluta sottomissione. A proposito delle difficoltà incontrate nella scelta dei libretti da musicare, una volta Puccini ebbe a esprimersi con un musicista lucchese, allora giovane, G. Giovannetti: «...il libretto, il musicista se lo dovrebbe poter fare da sé, o comunque dovrebbe guidare il librettista nel taglio degli atti, nella disposizione delle scene, ecc., perché la musica è poi il maestro che deve farla, e solo lui, in definitiva, può sapere secondo i suoi criteri quello che è musicabile o no, non il librettista. Questi può avere idee buone e teatrali, benissimo, ma in ogni modo l'ultima parola deve sempre essere del compositore. Io ho sempre fatto e voluto così, e non potrei far nulla (trovato che avessi un soggetto che veramente m'interessa) se, prima la trama, quindi il libretto con le singole scene e la loro versificazione, ecc., non soddisfacessero nel modo più assoluto ai miei intendimenti, che nell'intimo del mio spirito, istintivamente, sento di aver intravisto nel soggetto. È solo così che uno può veramente lavorare». Le ore libere, Puccini amava dedicarle alla caccia, magari anche di frodo (amava le emozioni) sul lago di Massaciuccoli, oppure agli amici del club « La Bohème ». Tuttavia, dal lavoro, non poteva stare lontano a lungo: l'ozio forzato lo rendeva nervoso e di umor nero. Nel 1896, trascorsi pochi mesi dalla prima rappresentazione di *Bohème*, i librettisti lavoravano già a *Tosca*, soggetto già proposto alcuni anni prima al compositore torinese A. Franchetti e da questi rifiutato. Nel 1897 va registrata la curiosa amicizia contratta dal Puccini con don Pietro Panichelli, il « pretino » musicofilo a cui Puccini ricorse poi per questioni connesse con il rituale cattolico (*Te Deum* e il MI del campanone di San Pietro in *Tosca*, coro finale della *Suor Angelica*).

Dopo la rappresentazione di *Tosca* (a proposito del terzo atto di quest'opera Puccini ebbe a polemizzare a lungo, nel 1899, con G. Ricordi che non lo credeva riuscito ritenendolo troppo frammentario), Puccini si diede febbrilmente alla ricerca di un nuovo soggetto. Tra i vari lavori presi in considerazione: il *Tartarin* di A. Daudet, *La locandiera* e *Le baruffe chiozzotte* di Goldoni; anche Zola lo tentò con *La faute de l'abbé Mouret*. E di questo pe-

riodo l'idea di una *Maria Antonietta*: argomento su cui si soffermò con particolare interesse, tanto che Illica gli fornì un abbozzo di libretto, e a cui tornerà a pensare più di una volta negli anni seguenti. Infine si risolse per *Madama Butterfly*, un racconto di ambiente giapponese dell'americano J. L. Lang di cui, nel luglio 1900, aveva visto a Londra la riduzione teatrale di David Belasco.

Nella notte tra il 25 e il 26 novembre 1903, un incidente automobilistico nei pressi di Lucca, gli procura la frattura di una gamba: per alcuni mesi le sofferenze e l'inattività forzata lo scoraggiano profondamente, ma, ripreso il lavoro, la nuova opera è presto compiuta. Nel 1905, si reca a Buenos Aires, dove al Teatro Colon si rappresentano cinque opere sue (*Manon*, *Bohème*, *Butterfly*, *Tosca*, *Edgar*). Al suo ritorno, nuovamente alla ricerca di un soggetto, vagheggia una *Margherita da Cortona* (in una lettera del 1906, al librettista V. Soldani, scrive: « Io, ...avevo pensato a un Duecento semplice, poco sfarzoso... come lo vediamo nelle architetture delle chiesette e negli affreschi... »); il romanzo di P. Loti, *Ramuntcho*, lo seduce, e così *La femme et le pantin* di P. Louis (musicato poi da Zandonai con il titolo: *Conchita*). Nel 1906, è in trattative con D'Annunzio per *La Rosa di Cipro*, abbandonata dopo un fitto carteggio tra i due artisti, e pensa a *Tragedy florentine*, atto unico incompiuto di O. Wilde. Nel settembre di quell'anno muore G. Giacosa. Ma il soggetto della nuova opera, Puccini lo doveva trovare l'anno seguente quando, durante il soggiorno newyorchese assistette alla rappresentazione del dramma di D. Belasco: *The girl of the Golden West*.

Nel 1908 Puccini compie con la moglie Elvira un viaggio ad Alessandria d'Egitto. Nel 1909, assiste alla prima di *Elettra* di Strauss, e, a Parigi, ai balletti di Djagilev. Nuovi progetti di lavoro segnano gli anni 1911 e 1912; tra le varie opere prese in considerazione: *Two little wooden shoes* della scrittrice inglese Ouida e musicato in seguito da Mascagni (*Lodoletta*), *Anima Allegra* dei fratelli Quintero (musicata da F. Vittadini). Nel 1912 muore Giulio Ricordi, amico e consigliere, oltre che editore. Tra il giugno e il settembre dello stesso anno sembra stia finalmente per realizzarsi un progetto di collaborazione con D'Annunzio; ma dopo pochi mesi *La Crociata degli Innocenti* è definitivamente accantonata per un atto di Didier Gold udito a Parigi: *La Houppelande (Il Tabarro)*.

Nel novembre 1913 la direzione del Karl Theater di Vienna, gli propone la composizio-

ne di un'operetta, offrendogli 200.000 corone più le percentuali. Dopo molte incertezze, Puccini finì con il trasformare l'operetta in opera vera e propria (*La Rondine*). Terminata quest'ultima opera durante la guerra, la cedette all'editore Sonzogno. Tra la fine del 1916 e l'inizio del 1917, G. Forzano completa il « Trittico » aggiungendo al *Tabarro*, *Suor Angelica* (per quest'opera ambientata in un convento, Puccini si rivolge ripetutamente alla sorella Suor Giulia Enrichetta per averne consigli d'ambientazione), e *Gianni Schicchi*: la musica è terminata nell'aprile 1918. Apportati alcuni ritocchi a *La Rondine* nel 1919, nel settembre di quello stesso anno ha i primi abbozzamenti con R. Simoni per *Turandot*.

Gli ultimi anni sono dedicati alla assidua, tormentosa composizione di *Turandot*. Nel 1923 sollecita con insistenza da R. Simoni lo invio del duetto finale dell'opera, destinata a rimanere incompiuta: considera questo duetto la chiave dell'opera. Intanto ha dovuto abbandonare Torre del Lago in seguito all'insediamento di una torbiera che lo disturba e si è stabilito a Viareggio. Verso la fine del 1923 si manifestano i primi sintomi del male che gli sarà fatale. Nel 1924 fa ascoltare a Toscanini alcune parti di *Turandot*, ormai quasi interamente compiuta e che pensa di poter presentare nell'aprile del 1925. Ma, aggravatosi il male, il 4 settembre partì per Bruxelles dove fu ricoverato nella clinica del dottor Ledoux e qui, dopo alterne vicende del male e un intervento chirurgico, morì il 29 novembre.

II. L'UOMO E L'ARTISTA. — È lecito fare un accenno all'uomo, com'era prima e dopo il successo: sebbene scherzoso, e in questo caso estremamente toscano, era di carattere serio, melanconico e inquieto, e del resto le sue lettere incisive, tutte cose, simili allo stile delle lettere di Verdi, lo rivelano appunto tale, tanto negli anni duri quanto nella fortuna e nella celebrità. Vivendo la vita nel mondo della finzione, ossia nella vita dei suoi personaggi, l'artista appare giocoforza turbato; probabilmente le testimonianze di questo stato d'animo non è possibile raccoglierle, né dagli autori, né da altri. Puccini fu essenzialmente uno scontento della vita, e altresì dell'opera sua, tanto che ingiustamente a volte la sottovalutava; ma ciò era piuttosto conseguenza di un logorio incessante.

Il tipo più riuscito del mondo pucciniano è la donna: psicologia, colorito, in una con la bellezza dell'animo e della figura, sono in essa felicemente ritratti. Incominciando da *Manon*: questa *Manon* italiana è più appas-

sionata della francese, che per altro è più settecentesca, e le cantanti le si affezionarono subito.

In *Manon* sembra raccolto il senso che incombe sulla sorte di tutte le creature pucciniane. Ciò è certamente caratteristico di una musica presentata in confluenza sempre intensificate. Non più la forma chiusa in senso stretto, ma ancora una forma chiusa che spesso si nasconde o tende ad aprirsi o si apre addirittura, dando l'impressione di essere uscita, in ogni modo, dallo schema ottocentesco dell'opera italiana. Puccini tentò di cogliere l'ambiente settecentesco con un madrigale, un minuetto (secondo atto di *Manon Lescaut*); descrive con efficacia il salotto della bella donna, cercando di respirarne l'atmosfera, ma ciò che nel quadro è più felicemente raggiunto è lo spirito dei personaggi, il valore umano.

La *Bohème* nacque sulle scene ancora a Torino, su libretto di G. Giacosa e L. Illica. Era un'opera del tutto « nuova » (la si disse infatti « moderna ») e non aveva niente di comune con Verdi: dette un segno, che fruttificò negli epigoni e fu preso, almeno in qualche tratto, anche dai non simpatizzanti, in quel nuovo periodo in cui si era entrati. Con i suoi giovani personaggi ardenti d'amore non era certo realistica, ma delicatamente romantica. Anche la disposizione non è comune: quadri, non atti. Non che conti lo schema, ciò che importa è che tali quadri sono resi cosa viva e palpitante. E l'opera reca ormai una firma scolpita. Ricordo, per le vie dell'arte, si disse, della *bohème* milanese, di quando Giacomo era Giacomo-Rodolfo (di quegli anni, come sappiamo, in cui c'era sproporzione fra introiti e vita: Giacomo pasteggiava all'osteria con tre minestre di magro, ordinate una dietro l'altra, e una fetta di formaggio): ricordo, poiché la fortuna, dopo *Manon Lescaut*, gli era ormai giunta.

Nei quadri di *Bohème*, che si succedono senza intreccio, sono narrate semplici vicende e descritti sentimenti: amore, spensieratezza, nostalgia dell'amore, melanconia dell'amore. Mimi è creatura delicata, una « *beauté malade* » come la presenta il Murger, autore del romanzo *La Vie de Bohème* da cui è tratta l'opera, ma è pure un'eroina, sebbene fragile: continuamente sofferente, passiva, rassegnata. Le sue bianche manine contrassegnano la grazia e finezza di cui è dotata. E la melanconia di lei è resa non solo spontaneamente e ingenuamente, ma anche felicemente, perché è la melanconia dell'uomo Puccini. Pure la nostalgia (nostalgia di Rodolfo per Mimi, ma un po' anche dei *bohèmiens* lombardi) è penetrata

nel canto « O Mimì tu più non torni ». Anche qui vediamo riflesso, e in modo tutt'altro che intellettuale, l'uomo Puccini.

Riguardo alla forma storica di « O Mimì tu più non torni » si può scorgere, alquanto celato in un duetto (con lo stesso sentimento di Rodolfo entra Marcello e i due si alternano nel canto o si uniscono), lo schema del *Lied*: prima parte (A) in do maggiore, seconda (B) in sol maggiore, ripresa (A) con un cambiamento alla fine o più precisamente con un allargamento della melodia.

Nell'arte di orchestrare Puccini ha una tecnica sobria e sicura; e fin da *Manon Lescaut*. L'orchestra suona come da sé mossa, ossia si esprime già alla prima prova, rivelando subito equilibrio fra spontaneità e realizzazione. Tuttavia anche l'orchestrazione di *Bohème*, come probabilmente di ogni opera, può dare occasione a qualche dubbio: ad esempio, nell'ultimo quadro, quando Mimì canta « Sono andati? Fingevo di dormire », nell'accordo in posizione stretta di do minore cade sulla seconda battuta un si bemolle, marcato anche con il pedale (nella riduzione per canto e pianoforte di Carlo Carignani, compagno e conterraneo di Giacomo, valente in questo campo). Quel si bemolle spicca e suona come una campana funebre. Ma nell'orchestra l'effetto manca, perché la caduta di quel si bemolle è affidata ancora agli strumenti ad arco, che si mescolano senza punto rilievo, avendo lo stesso timbro, con gli altri archi che tengono l'accordo (probabilmente i corni avrebbero spiccato in quell'entrata, dando la desolata luce che si sente nel pianoforte).

Nel soggiorno milanese, compatibilmente con i mezzi che aveva, Puccini era assiduo alle opere che venivano rappresentate (*Mefistofele*, *Dejanice*, *Carmen*, ecc.) e ai concerti della Scala e della Società del Quartetto e inoltre leggeva le partiture (di Wagner specialmente). In seguito, nella piena maturità, era ancora più « aggiornato » quanto a letture: prestava attenzione alle nuove musiche, alle nuove tendenze e poetiche, da Debussy a Stravinskij, a Schoenberg, se poteva scorgere, certamente sorridendo, innocenti reminiscenze della *Bohème* ritornanti in *Pelléas et Mélisande* (ma nella *Fanciulla del West* egli aveva fatto la stessa cosa, evidentemente, come Debussy, senza accorgersene, prendendo uno spunto dal Quartetto per archi di Debussy, del 1893).

Mentre la prima opera, *Manon Lescaut*, trovò simpatiche accoglienze, alla *Bohème*, che tuttavia ebbe esito lusinghiero da parte del pubblico, non furono risparmiarie critiche.

Tosca, su libretto di Illica e Giacosa, venne rappresentata a Roma con successo. Sullo spartito c'è scritto « melodramma », ed è infatti un felice melodramma (s'intende che non diamo al termine melodramma significato deterioro). L'ambiente ottocentesco immaginato dal Sardou, autore del dramma omonimo in prosa, è determinato chiaramente dalla musica: luogo, tempo, vicenda. Anche i personaggi sono ben concepiti musicalmente, incominciando da Scarpia, caratterizzato da una sua afferrabile personalità che si pronunzia fin dalle prime battute dell'opera, nei cinque accordi, più che violenti, torbidi. Dalla trama del Sardou, Puccini trae, per le vie della musica, nuove suggestioni, come nel preludio del terzo atto descrivente l'alba dal Castel Sant'Angelo, con le campane di Roma che suonano a tocchi, a distesa, lontanissime, lontane, vicine, meno vicine, lontane, perdendosi, contribuendo a creare un'atmosfera. Questo preludio è più che un ricordo di un'alba contemplata, come certamente la sentì il Puccini; ma se non ci fosse stato quel ricordo, simile paesaggio non si poteva inventare così.

Nella *Tosca* nessuno dei protagonisti vince; vera protagonista è la morte; ed essa vince. E quando viene l'ora di Cavaradossi, il « simulato supplizio » ordito da Scarpia, si sente in orchestra una marcia funebre, che ci fa capire che Cavaradossi non cadrà come la Tosca in teatro. Ma l'orchestrazione di questo passo appare più debole della melodia che vi circola, ossia può sembrare che l'integrazione orchestrale non sorregga abbastanza l'idea melodica, laddove l'orchestra sola poteva farsi più adeguato strumento di quel punto culminante, acquistando preminenza anche perché il palcoscenico tace.

Dopo Mimì la creatura meglio realizzata delle opere pucciniane è *Butterfly*. *Madama Butterfly* cadde alla prima rappresentazione, ma ebbe successo, successo non più smentito, in una ripresa a Brescia (tre atti in luogo di due). Il personaggio di *Butterfly* è più drammatico di quello di Mimì, che si spegne come una candela, mentre *Butterfly* si uccide: si uccide per grande delusione d'amore quando si vede tradita e per non essere di ostacolo all'avvenire del figlio: sacrificio paragonabile a quello di Violetta. *Butterfly* passa dalla fede più ingenua al presentimento della morte, al sentimento della morte, quando la melodia cede alla parola (« morto », già esclama al ricordo del padre suicida; « morta », prorompe quando il Console le propone di tornare a fare la geisha; « non ditemi nulla », mormora prima della catastrofe). L'opera appare stretta-

mente collegata al canto popolare indigeno (M. Carner, *Puccini, A Critical Biography*, Londra, 1958; cfr. anche per *Turandot*), ma non vi si sente la citazione, perché Puccini l'ha assimilata, rivestendola della sua personalità e con armonie moderne. Si avverte, semmai, in quest'opera, un che di forzato nel rimpianto di Pinkerton, « Addio florito asil », e, talora un cedimento verso forme più leggere dell'opera, come poi nelle tre macchiette di *Turandot*.

Nella *Fanciulla del West*, c'è la tendenza, che non ci dispiace, di valorizzare l'orchestra. Tendenza, poiché l'italiano operista, a qualunque secolo appartenga, non lascia un attimo di guardare il palcoscenico. Nondimeno, per quanto l'orchestra sia subordinata, lo strumentale è notevole per un'opera italiana, lo lodava ampiamente il Ravel (cfr. A. Bonaccorsi, *Puccini nella critica d'oggi*, in M. d'o., 1962), e il Mitropoulos eseguì l'opera in concerto, con la sola orchestra, ciò che probabilmente non sarebbe piaciuto al Puccini uomo di teatro, ma che attesta in ogni modo la vitalità di quell'orchestra, una originalità e maturità raggiunta dal musicista anche in questo campo, e non significa, del resto, che la orchestra sia avulsa o indipendente dal palcoscenico e neppure che abbia prevalenza sul canto vocale. Dunque un'orchestra che canta come respira senza ricorrere però alla tecnica propria del sinfonismo delle opposizioni, dei capovolgimenti (dialettica); ma, pur non rinunciando del tutto ai modi del sinfonismo, Puccini si propone principalmente, e mantiene nell'orchestra, una congiunzione fra ambiente visibile e non visibile e la vita attiva del palcoscenico.

Come lucchese, il Puccini conosceva la vita tribolata della prima emigrazione, sentiva affetto verso gli emigranti, e forse pensò di rappresentarci il mito della primitività dell'emigrazione, in un misto di gente senza legge. Ma poi gli accadde di fare cose anche troppo fini; ad esempio, nella « Canzone della nostalgia » che il cantastorie del campo si potrebbe dire « espone », con una indovinata melodia popolare o meglio popolaresca, che il coro assimila, essendo comune il sentimento (la casa là lontano, il rivo, il telaio, i vecchi che aspettano) onde la coralità par propria; ma la assimila raffinandola estremamente.

La Rondine è l'unica opera di Puccini, dopo le prime due dimenticate, che non sia entrata in repertorio. Un'operina anche troppo melodica, per la quale non sembra che la sorte sia stata ingiusta (Puccini la ricordava,

ma certamente non si faceva troppe illusioni sulla sua vitalità).

Non ristagna però l'operista nei tre atti formanti il seguente trittico, tutt'altro che scialbi, come se i diversi soggetti avessero potere di stimolo reciproco, nei quali si può scorgere, piuttosto che un accostamento di tinte, tre colori fortemente contrastanti. Di nuovo il librettista è l'Adami, ma per il solo *Tabarro*; *Suor Angelica* e *Gianni Schicchi* sono di G. Forzano. *Il Tabarro*, un ambiente colto dall'occhio attento e osservatore del Puccini: la Senna sulla sera, poi la notte, e sovrappiunge alla fine la crudezza e l'orrore della morte portata alla ribalta con un sacco per rinchiudere un cadavere. *Suor Angelica*, da taluno giudicata come letteratura scadente, ci pare che contenga, al contrario, il buono se non il meglio di Puccini. Ciò che si « sente » descritto, la « visibilità » della vita interna di un monastero, sono in funzione della vicenda, non si potrebbero considerare distraenti, sebbene si prolunghino, ché anzi, con il loro contrasto di pace, con la loro luce bianca, mettono in risalto il dramma di *Suor Angelica*. Quando squilla la campanella (con ritmo scritto) annunziante la zia principessa, l'orchestra tace subitamente. Nelle monachine si risveglia il ricordo del passato, del mondo che fu, che dovrebbe ormai rimaner fuori dalla clausura: « Vien gente in parlatorio », « Una visita viene! », « Per chi? », « Per chi sarà? », « Forse per me ». Parole rapide, più dette che cantate. *Suor Angelica* china il capo, ma è presa da trepidazione, ripensa alla creatura che le fu strappata. Quando muore, dopo un semidelirio, dimentichiamo ogni vicenda passata: ella giace, la sua veste di monaca rammenta una rondine caduta morta in terra, sola con la morte.

La gaia partitura del *Gianni Schicchi* fu suggerita dalla *Divina Commedia* (« Come l'altro, che là sen va, sostenne, / Per guadagnar la donna della torma, / Falsificare in sé Buoso Donati / Testando e dando al testamento norma ». *Inferno*, Canto XXX) e parve, fin dal suo nascere, non solo un'opera ricca di vena, ma un'opera la cui orchestra contiene i principi della musica « pura »; nei temi, in generale brevi: aumentazione, diminuzione, spostamenti ritmici, frazionamento per incisi, armonizzazione varia. Il Setaccioli considera il *Gianni Schicchi* come uno scherzo vocale e strumentale ampiamente svolto, alternato qua e là da piccole, fresche oasi melodico-sentimentali, che rendono sempre più interessanti il ritorno dei temi (cfr. *Il contenuto musicale di Gianni Schicchi*, Roma, 1920). Ma

non si potrebbe sostenere che il Puccini abbia qui riveduto, dalle fondamenta, la sua orchestrazione. Egli sente, come già l'ultimo Verdi e come lui stesso nella *Fanciulla del West* e poi in *Turandot*, l'importanza della orchestra moderna e perciò entra in una fase particolarmente nuova, per altro senza punti di rottura o di capovolgimento, anche se eleva, di più, l'orchestra, e resta comunque nel rispetto di una linea tradizionale avente il palcoscenico come centro. Quanto ai sentimenti, sono quelli, anche nel « Trittico », che muovono sempre il Puccini: gelosia, maternità, burla. Sotto quest'ultimo aspetto vi erano precedenti: il padrone di casa Benoit, il vecchietto Alcindoro, il sagrestano Goro. E vi furono susseguenti: le tre macchiette di *Turandot* (che nel primo atto piacciono, ma non nel secondo, dove cantano come non si dovrebbe cantare nello stile di *Turandot*).

La fiaba di *Turandot*, ultima fatica di Puccini, ce la ricordiamo nell'opera con gli attributi che le aveva dato il Gozzi, ma nel libretto di Simoni e di Adami figura, crediamo per suggerimento del musicista, la piccola Liù, che diviene la chiave della fiaba ormai dramma. « Lo amerai anche tu », dice Liù a Turandot prima di cadere trafitta. E Turandot, la principessa crudele, colei che è cinta di gelo, la quale non sente né capisce l'amore ma semmai lo odia, apprende, dal sacrificio di Liù per amore, a conoscere l'amore, l'eterna umanità dell'amore, per cui si può morire. Dopo tale rivelazione Turandot amerà il Principe ignoto. Ma Puccini non poté sviluppare lo stato d'animo profondamente mutato di Turandot, che doveva sciogliersi come neve al sole per divenire un'altra, per ricomporsi cioè come una creatura pucciniana, come Mimì o Liù, perché lo colse la morte. Il duetto finale è di Alfano, che si valse di pochi appunti lasciati. L'opera di Puccini termina dunque con la morte di Liù.

Ciò che maggiormente colpisce, in *Turandot*, è la descrizione della notte di Pechino, una notte veramente fiabesca, che incanta le cose e le persone: non vi si sente odor di Viareggio ma di un paese esotico, lontano. La piena immagine di quella notte azzurra e il suo lungo respiro li traducono suoni inusitati, suoni emergenti a volte con violenza, ovvero in soave delicatezza, sempre pucciniani però, sia che derivino dal folklore, sia che si modellino sopra modi novecenteschi. Ad esempio, con la politonalità, questa nei due casi: per strana violenza risultante da particolari impasti (se ne può analizzare il procedimen-

to: primo atto: re minore-do diesis maggiore con in mezzo un inciso di tema, poi si bemolle minore-la maggiore con in mezzo un motivo basato sulla scala esatonale, cioè tre modi in uno) o con estrema gentilezza (primo atto: do diesis, dominante di fa diesis minore-sol minore tonica di fa diesis minore-fa maggiore: è l'ora dolcissima del sonno, silenzio silenzio: sovrapposizioni tonali circolano nel canto vocale e nell'orchestra, anche con arpeggi di flauto e d'arpa inframmessi). Puccini usò la politonalità non già arbitrariamente, non per bizzarro spirito esteriore, ma perché era convinto che essa avrebbe portato, in quei particolari momenti, un accrescimento di espressione (più significativo e di maggiore spicco di quando la politonalità viene usata come sistema). Usò inoltre colori particolari e comunque in rilievo, ma di fatto li trascese senza abolirli, risolvendoli nella sua poesia personale e lirica. Come contrasto di personaggi si possono citare Turandot e Liù. Fisicamente teso il canto della prima, somigliante a tipi wagneriani; suadente, quello della seconda, soprano lirico come le precedenti creature pucciniane. Ma nessuna delle due è senza melodia: aspra e disumana, Turandot; dolce e umana, Liù.

III. CONCLUSIONI. — Gli apporti del Novecento possono rammentare altri apporti di ricordi classici o meglio di studi, che si scorgono in diverse opere, quali la polifonia, ad esempio, in cui non fa certo difetto il risultato ancora teatrale, senza sforzo però: nel finale del primo atto di *Tosca*, nell'esposizione di fuga all'inizio di *Butterfly*.

Siccome la mancanza di « modernità » può essere creduta un difetto, Puccini lo evita, come sappiamo, sia con i passi di politonalità, sia con la ricerca di nuovi colori. Se fosse vissuto, se fosse ancora fra noi, egli avrebbe avanzato, sotto questo aspetto, anche nella dodecafonìa, ma per trarla a sé come aveva fatto con altri modi novecenteschi; senza fermarsi, evidentemente, poiché il Puccini non considerava come sodo terreno permanente i modi offertigli dal nuovo secolo in cui, già maturo, era venuto a trovarsi. Ma non voleva prescindere dagli orientamenti generali quando sembrava che gli prestassero suoni lirici. Di questi era poi soddisfatto, non solo perché venivano a conferire modernità alla rappresentazione, ma altresì perché quel nuovo colore o calore nasceva anch'esso dalla vita, vista con altri occhi e sentita con nuovo animo, e perciò, sebbene in modo non permanente, bisognava accoglierli e restituirli in

una con la nativa espressione, senza per altro che si sentisse il frammentario o il « voluto » o l'estrinseco: non lono permanente, come si diceva, ma comunque non accidentale, non scomponibile tuttavia, perché stretto nel lavoro in effettuale relazione.

Riassumendo, dobbiamo ricordare quelle doti del Puccini che non possono sfuggire perché molto evidenti: l'invenzione melodica, l'armonizzazione, la strumentazione, la economia nell'atto, un istintivo equilibrio. Riguardo alle qualità tematiche citeremo la entrata dei corni all'inizio del terzo atto della *Tosca*. Riguardo alla forma strumentale si può ricordare lo schema del preludio al terzo atto di *Manon Lescaut* (in a-B-c). A proposito della « parola » citeremo un detto di Puccini: « basta che si percepisca ». Voleva dire che quando è chiaramente scandita in principio,

nel seguito basta che si percepisca, in quanto l'apporto musicale è superiore alla parola come parola e può esprimere e far capire tutto ciò che si vuole esprimere e far capire. Usava parole-motto, scandite, illuminanti, quasi in senso tematico, che si sentono ripetere frequentemente come allusioni anche fuori del campo musicale: « In quelle trine morbide », « Che gelida manina », « E lucevan le stelle », « Oh ! dolci baci », « L'amerai anche tu ». Sicuramente, avvicinandosi a un secolo dalla nascita di *Manon Lescaut* e in ogni modo dopo uno spazio di tempo abbastanza lungo, si può asserire che Puccini compose musica veramente *sua*, comunque la si giudichi e piaccia o no: altrimenti non avrebbe potuto « resistere ». Su questo punto ci pare che non occorran aggiunte esplicative.

G. PUCCINI

CATALOGO DELLE OPERE

OPERE TEATRALI.

(tutte edite da Ricordi, Milano, ad eccezione de *La Rondine*, pubbl. da Sonzogno, Milano)

TITOLI	Libretto	Rappresentazione
<i>Le Villi</i> , opera-ballo in 1 atto Nuova versione in 2 atti	F. Fontana	Milano, T. Dal Verme, 31-5-1884. Torino, T. Regio, 26-12-1884.
<i>Edgar</i> , dramma lirico in 4 atti Nuova versione in 3 atti	F. Fontana (da A. De Musset)	Milano, T. alla Scala, 21-4-1889. Ferrara, 28-2-1892.
<i>Manon Lescaut</i> , dramma lirico in 4 atti	Anonimo (da Prévost); collaborarono alla stesura: R. Leoncavallo, M. Praga, D. Oliva, L. Illica, G. Giacosa, G. Ricordi e G. Puccini	Torino, T. Regio, 1°-2-1893.
<i>La Bohème</i> , scene da <i>La vie de bohème</i> , in 4 quadri	L. Illica e G. Giacosa (da Murger)	Torino, T. Regio, 1°-2-1896.
<i>Tosca</i> , melodramma in 3 atti	L. Illica e G. Giacosa (da V. Sardou)	Roma, T. Costanzi, 14-1-1900.
<i>Madama Butterfly</i> , tragedia giapponese in 2 atti Nuova versione in 3 atti	L. Illica e G. Giacosa (dalla versione scenica di D. Belasco di un racconto di J. L. Long)	Milano, T. alla Scala, 17-2-1904. Brescia, T. Grande, 28-5-1904.
<i>La Fanciulla del West</i> , opera in 3 atti	G. Civinini e C. Zangarini (da D. Belasco)	New York, T. Metropolitan, 10-12-1910; Roma, T. Costanzi, 12-6-1911.
<i>La Rondine</i> , commedia lirica in 3 atti	G. Adami (da Wilner e Reichert)	Montecarlo, 27-3-1917.
Il Trittico: 1) <i>Il Tabarro</i> , dramma in 1 atto 2) <i>Suor Angelica</i> , dramma in 1 atto 3) <i>Gianni Schicchi</i> , 1 atto	G. Adami (da D. Gold) G. Forzano G. Forzano	New York, T. Metropolitan, 14-12-1918; Roma, T. Costanzi, 11-1-1919.
<i>Turandot</i> , dramma lirico in 3 atti e 5 quadri (postuma; il finale terminato da F. Alfano)	G. Adami e R. Simoni (da C. Gozzi)	Milano, T. alla Scala, 25-4-1926.

COMPOSIZIONI VOCALI DI VARIO GENERE.

TITOLO	Testo	Data	Edizione
<i>I figli d'Italia bella</i> , cantata per soli e orchestra (per la Esposizione di Lucca)	—	1877	—
Mottetto e <i>Credo</i> , a 4 voci, in onore di San Paolino (incorporato poi nella Messa a 4 voci)	—	1878	—
<i>Salve del ciel regina</i> , per S e armonium	—	c. 1880	—
Messa a 4 voci con orchestra (<i>Messa di gloria</i>) in la bemolle maggiore (l' <i>Agnus Dei</i> poi impiegato come « madrigale » in <i>Manon Lescaut</i> , atto II)	—	1880	Wills Music, New York, 1951
<i>Cantata a Giove</i>	A. Ghislanzoni	1897	—
<i>Inno a Diana</i> , per coro e pianoforte (poi utilizzato nell' <i>Inno di Roma</i>)	F. Salvatori	1897	—
<i>Avanti, Urania</i> , per coro e pianoforte (inno per lo yacht <i>Urania</i> dei marchesi Ginori-Lisii) (ripreso in <i>Madama Butterfly</i>)	R. Fucini	1899	G. Venturini, Firenze, 1899
<i>Requiem</i> a 3 voci (STB) e organo (alla memoria di G. Verdi)	—	14-1-1905	—
<i>Inno di Roma</i> , per coro e orchestra (rielaborazione dell' <i>Inno a Diana</i>) (dedicato alla principessa Jolanda di Savoia)	F. Salvatori	1919	Sonzogno, Milano, 1923

LIRICHE PER CANTO E PIANOFORTE.

TITOLO	Testo	Data	Edizione
<i>Melanconia</i>	A. Ghislanzoni	1881	—
<i>Allor ch'io sarò morto</i>	A. Ghislanzoni	1881	—
<i>Noi legger</i>	A. Ghislanzoni	1882	—
<i>Spirto gentil</i>	A. Ghislanzoni	1882	—
<i>Storiella d'amore</i>	proprio	1883	in « <i>La musica popolare</i> », Sonzogno, Milano, 1883
<i>Romanza</i>	C. Romano	1883	—
<i>Solfeggi</i>	—	1888	—
<i>Sole e amore, mattinata</i>	—	1888	in <i>Paganini</i> , Genova, 1888
<i>E l'uccellino, ninna nanna</i>	R. Fucini	1899	Ricordi, Milano, 1899
<i>Terra e mare</i>	E. Panzacchi	1902	in <i>Novissima</i> , 1902
<i>Canto d'anime</i>	—	—	(incisione su disco Gramophone Typewriter, 1907)
<i>Ditele, romanza</i>	—	—	(incisione su disco Fonotipia, 1908)
<i>Morire ?</i> (in un fascicolo della Croce Rossa Italiana contenente opere di altri autori, dedicate alla regina Elena)	G. Adami	c. 1917	Ricordi, Milano, 1917 (?)

COMPOSIZIONI STRUMENTALI.

TITOLO	Dedica	Data	Edizione
Preludio sinfonico in la maggiore per orchestra	—	1876	—
Scherzo in la minore per quartetto d'archi	—	c. 1880-83	—
Trio per 2 violini e pianoforte (frammento)	—	—	—
Finale per pianoforte	—	—	—
Composizioni varie per organo . .	—	c. 1880	—
Quartetto in re maggiore per archi	—	c. 1880-83	—
Fughe per quartetto d'archi . .	—	1882-83	—
Capriccio sinfonico per orchestra (per il saggio finale del Conservatorio) (ripreso parzialmente in <i>Bohème</i>)	principe Carlo Poniatowsky	1883	F. Lucca, Milano, 1884 (riduzione per pianoforte a 4 mani di C. Frugatta)
Tre minuetti per quartetto d'archi (ripresi in <i>Manon Lescaut</i>):		1890	A. Pigna, Milano, 1890
1)	Vittoria Augusta di Borbone		
2)	A. Michelangeli		
3)	C. Carignani		
Adagietto per orchestra	—	1883	—
<i>Crisantemi</i> , elegia per quartetto d'archi (ripresa in <i>Manon Lescaut</i>)	alla memoria di Amedeo di Savoia	1890	Ricordi, Milano, 1890
<i>Scossa elettrica</i> , marcia per orchestra	—	1896	—
Due pezzi per pianoforte (opera dubbia):			
1) Foglio d'album	—	1910 (?)	New York, 1942
2) Piccolo tango			

G. PUCCINI

Edizioni e Bibliografia.

EDIZIONI. — La Casa Ricordi di Milano ha edito in partitura d'orchestra le seguenti opere pucciniane: *La Bohème* (1953), *Tosca* (1954), *Il Tabarro* (1955), *Madama Butterfly* (1955), *Gianni Schicchi* (1957), *Manon Lescaut* (1958), *Suor Angelica* (1958), *Turandot* (1958).

BIBLIOGRAFIA. — L. TORCHI, « *Tosca* » di G. P., in RMI, 1900; A. BRÜGGEMANN, *Madama Butterfly e l'arte di G. P.*, Milano, 1904; W. DRY, G. P., Londra, 1906; G. CSÁTH, *Sopra P.*, Budapest, 1912; F. TORREFRANCA, *G. P. e l'opera internazionale*, Torino, 1912; I. PIZZETTI, G. P., in *Musicisti contemporanei*, Milano, 1914; A. WEISSMANN, G. P., Monaco, 1921; A. COEUROY, *La « Tosca » de P.*, Parigi, 1923; R. BIANCHI, *La Bohème*, Milano, 1923; G. MONALDI, *G. P. e la sua opera*, Roma, 1924; A. BONAVENTURA, G. P., *l'Uomo, l'Artista*, Livorno, 1925; A. FRACCAROLI, *La vita di G. P.*, Milano, 1925; M. d'o., supplemento dedicato a P., marzo 1925; MAROTTA e PAGNI, *G. P. intimo*, Firenze, 1926; G. M. GATTI, *Rileggendo le opere di P.*, in « Il Pianoforte », agosto 1927; A. NEISSER, P., Lipsia, 1928; G. ADAMI, *Epistolario di G. P.*, Milano, 1928; F. SALERNO, *Le donne pucciniane*, Palermo, 1929; R. SPECHT, G. P., Berlino, 1931; R. MARIANI, G. P., Torino, s. a.; K. G. FELLERER, G. P., Potsdam, 1937; G. KNOSP, G. P., Bruxelles, 1937; V. SELIGMAN, *P. among friends*, Londra, 1938; P. PANICHELLI,

Il pretino di P., 1940; G. FELLERER, *Die Musikerfamilie P.*, in « Archiv für Musikforschung », 1941; V. GUI, P., in *Battute d'aspetto*, Firenze, 1947; L. MARCHETTI, P. *nelle immagini*, Milano, 1949; G. GAVAZZENI, *Introduzione alla critica di P.*, in RM 1950; A. BONACCORSI, *G. P. e i suoi antenati musicali*, Milano, 1950; G. P. MAREK, P., New York, 1951; D. DEL FIORENTINO, *Immortal Bohemian and intimate Memoir of G. P.* Londra, 1952; L. RICCI, P. *interprete di se stesso*, Milano, 1954; V. TERENCEZIO, *Ritratto di P.*, Bergamo, 1954; P. GADDA CONTI, *Vita e melodie di G. P.*, Milano, 1955; A. FRACCAROLI, G. P., Milano, 1957; W. SEIFERT, G. P., Lipsia, 1957; G. GAVAZZENI, *Lineamenti di una biografia pucciniana*, in « Nuova Antologia », 1958; G. SARTORI, G. P., Milano, 1958; G. GIOVANNETTI, G. P. *nei ricordi di un musicista lucchese*, Lucca, 1958; E. GARA, *Carteggi pucciniani*, Milano, 1958; M. CARNER, *A critical Biography*, Londra, 1958 (trad. ital., Milano, 1960); E. LAZZARESCHI, *La famiglia P. e il diario musicale di G. P. senior*, in « Atti dell'Accademia lucchese di Scienze, Lettere e Arti », 1959; AA. VV., in « L'Approdo Musicale », n. 6, 1959; Id., G. P., raccolta di vari saggi biografici e critici, a cura di C. SARTORI, Milano, 1959; C. PALADINI, G. P., Firenze, 1961; A. BONACCORSI, P. *nella critica d'oggi*, in M. d'o., 1962; G. ARRIGHI, *Avventure di viaggio di un musicista: Michele P. nel Sudamerica*, in « L'Universo », 1963.

PROPOSTA DI LEGGE

ART. 1.

Per celebrare il cinquantenario della morte di Giacomo Puccini è costituito un Comitato, col compito di preparare ed attuare le opportune iniziative scientifiche, culturali ed educative, sul piano nazionale e internazionale, secondo un programma da approvarsi dallo stesso Comitato, entro due mesi dall'entrata in vigore della presente legge.

Il Comitato ha la sua sede in Roma presso il Ministro della pubblica istruzione.

ART. 2.

Il Comitato è nominato con decreto del Presidente del Consiglio dei ministri, su proposta del Ministro della pubblica istruzione ed è costituito come segue:

Ministro della pubblica istruzione, o suo delegato, che lo presiede;

Signora Rita Puccini;

Signora Licia Albanese;

M^o. Giulio Razzi;

Signor Luchino Visconti;

Signor Eros Chini;

sindaco di Lucca, o suo delegato;

sindaco di Viareggio, o suo delegato;

sindaco di Milano, o suo delegato;

assessore alla cultura della Regione Toscana;

sei rappresentanti della Regione Toscana, di cui due designati dalle minoranze;

tre rappresentanti del comune di Lucca, di cui uno designato dalle minoranze;

tre rappresentanti del comune di Viareggio, di cui uno designato dalle minoranze;

consulente generale per la musica lirica e sinfonica della RAI-TV;

segretario generale della Fondazione « G. Cini »;

un rappresentante di Casa Ricordi;

il soprintendente del Teatro alla Scala di Milano;

il soprintendente del Teatro dell'Opera di Roma;

il soprintendente del Teatro comunale di Firenze:

il soprintendente de La Fenice di Venezia;
il Presidente dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia;
il direttore artistico del Teatro alla Scala di Milano;
il direttore artistico del Teatro dell'Opera di Roma;
il direttore artistico del Teatro comunale di Firenze;
il direttore artistico del Teatro La Fenice di Venezia;
il direttore artistico dell'Accademia nazionale di Santa Cecilia;
il direttore artistico del Metropolitan di New York;
il direttore artistico della Sagra Musicale Lucchese;
il direttore artistico dell'Associazione musicale Lucchese;
il direttore dell'Istituto musicale « L. Boccherini » di Lucca;
il direttore del Conservatorio « G. Verdi » di Milano;
il direttore del Conservatorio « L. Cherubini » di Firenze.

ART. 3.

Il Comitato nominerà, nella prima seduta, una giunta esecutiva, così composta:

Ministro della pubblica istruzione, o suo delegato, che la presiede;
sindaco di Lucca, o suo delegato;
sindaco di Viareggio, o suo delegato;
sindaco di Milano, o suo delegato;
consulente generale per la musica lirica e sinfonica della RAI-TV;
M^o. Giulio Razzi;
direttore artistico del Teatro alla Scala di Milano;
direttore artistico del Teatro dell'Opera di Roma;
direttore artistico dell'Accademia nazionale di Santa Cecilia;
segretario generale della Fondazione « G. Cini »;
direttore artistico della Sagra Musicale Lucchese;
direttore artistico dell'Associazione musicale lucchese;
direttore dell'Istituto pareggiato « L. Boccherini » di Lucca.

Nella stessa seduta il Comitato nominerà un segretario contabile ed un segretario organizzativo.

ART. 4.

Il presidente rappresenta il comitato e cura l'esecuzione delle deliberazioni del medesimo.

Il comitato si riunisce tutte le volte che lo ritenga opportuno il presidente o quando ne faccia richiesta almeno un terzo dei componenti.

ART. 5.

Per l'attuazione delle iniziative di cui all'articolo 1 è autorizzata la concessione di un contributo straordinario di lire 500 milioni a favore del predetto comitato, che verrà stanziato nel bilancio del Ministero della pubblica istruzione.

Il contributo sarà versato mediante ordinativo diretto in apposito conto corrente infruttifero presso la Tesoreria centrale, intestato al predetto comitato.

I prelevamenti delle somme occorrenti per l'attuazione delle iniziative di cui al precedente articolo 1, saranno effettuati, di volta in volta, dal presidente del comitato il quale provvederà alla gestione delle somme prelevate, con l'ausilio del segretario contabile.

Al termine della gestione, l'eventuale eccedenza risultante dal cennato conto corrente infruttifero dovrà essere versata all'entrata del bilancio dello Stato con imputazione al capitolo n. 4573 « Rimborsi di anticipazioni e crediti vari ».

ART. 6.

Il comitato è autorizzato a integrare i fondi messi a disposizione con i contributi eventualmente reperiti presso enti pubblici o privati.

ART. 7.

I conservatori di musica di Stato e gli enti lirici e sinfonici collaboreranno con il comitato per coordinare, nell'ambito della normale attività didattico-artistico-culturale, i propri programmi celebrativi.

ART. 8.

Il comitato cesserà dalle sue funzioni il 31 maggio 1975 ed alla fine della gestione presenterà il conto consuntivo della gestione stessa, accompagnato da apposita relazione illu-

strativa, nonché dai relativi atti e documenti giustificativi, da sottoporre entro il successivo 31 agosto al riscontro della competente ragioneria centrale e della Corte dei conti.

Successivamente, il detto consuntivo dovrà essere pubblicato nel Bollettino ufficiale del Ministero della pubblica istruzione.

ART. 9.

Tutti i contratti stipulati dal comitato per il raggiungimento delle finalità previste dall'articolo 1 godono dei benefici stabiliti a favore dei contratti dello Stato.

Il comitato inoltre può avvalersi del patrocinio dell'Avvocatura dello Stato.

ART. 10.

All'onere di lire 500 milioni, derivante dall'applicazione della presente legge, si provvederà a carico del fondo iscritto al capitolo n. 3523 dello stato di previsione della spesa del Ministero del tesoro per l'anno 1971, destinato a far fronte ad oneri dipendenti da provvedimenti legislativi in corso.

Il Ministro del tesoro è autorizzato ad apportare, con propri decreti, le occorrenti variazioni di bilancio.