



COMUNE DI LUCCA

TEATRO DEL GIGLIO

CENTRO STUDI G. PUCCINI

Teatro di Tradizione

PUCCINI OLTRE LA SCENA 1999-2000

I FANTASMI DEL PALCOSCENICO *Puccini, Wagner e Strauss*

ORCHESTER DER DEUTSCHEN OPER BERLIN

direttore

CHRISTIAN THIELEMANN

Progetto *Puccini nel Novecento* 1999-2002



Progetto *Puccini nel Novecento* 1999-2002





Roma/ Benvenuti/ AT/POWER

Recuperare la Cultura dell'uomo per renderla patrimonio di tutti.



Anche questo è Cassa di Risparmio di Lucca.

Recuperare la cultura dell'uomo: è questo che ci spinge ogni volta a partecipare al restauro o alla salva-guardia di una chiesa, di una piazza, e di tutte quelle testimonianze storiche e artistiche che hanno visto in questi anni l'impegno attivo della Cassa di Risparmio di Lucca.

È il nostro modo di esprimere riconoscenza a quanti hanno dato fiducia e partecipato alla crescita della Cassa; è il modo che riteniamo più giusto per valorizzare la realtà del territorio nel quale operiamo. Perché riportare le espressioni dell'arte e dell'ingegno del passato

alla primitiva bellezza significa andare alla scoperta delle proprie, comuni radici. Salvaguardare, sostenere, promuovere la cultura dell'uomo per farla diventare patrimonio di tutti: anche questo fa parte del nostro modo di essere Banca.



CASSA
DI RISPARMIO
DI LUCCA

Storia, Tradizione, Cultura, Impegno.

COMUNE DI LUCCA

TEATRO DEL GIGLIO

CENTRO STUDI G. PUCCINI

PUCCINI OLTRE LA SCENA 1999-2000

CHIESA DI SAN FRANCESCO, LUCCA

giovedì 14 ottobre 1999 - ore 21.00

I FANTASMI DEL PALCOSCENICO *Puccini, Wagner e Strauss*

ORCHESTER DER DEUTSCHEN OPER BERLIN

direttore

CHRISTIAN THIELEMANN

Richard Wagner, *Lohengrin* Vorspiel

Giacomo Puccini, *Le villi* Intermezzo

Giacomo Puccini, *Suor Angelica* Intermezzo

Richard Wagner, *Tristan und Isolde* Vorspiel und Liebestod

Giacomo Puccini, *Manon Lescaut* Intermezzo

Richard Strauss, *Tod und Verklärung*

A partire dalla mia elezione a Sindaco della città di Lucca, ho manifestato subito il mio impegno personale e quello dell'Amministrazione a porre al centro del programma culturale la figura di Giacomo Puccini. Si doveva inaugurare un cammino nuovo, che iniziava inevitabilmente con una riappropriazione da parte della città del suo ruolo di città natale di uno dei massimi compositori del nostro secolo. Non si trattava ovviamente – come si continua a sentir dire qualche volta – di valorizzare Puccini, ma, se mai, di valorizzare Lucca, presentandola in una nuova luce culturale, finalmente internazionale.

In un anno molte cose sono state fatte, proprio nel segno che avevo inteso: il Teatro del Giglio e il Centro studi Giacomo Puccini hanno elaborato un progetto quadriennale dal significativo titolo «Puccini nel Novecento», che si svilupperà nell'arco del quadriennio 1999-2002, e che è contraddistinto dall'altissima qualità delle proposte produttive e dal rigore degli studi che le sostanziano.

Il concerto che ha inaugurato la prima parte del progetto, «Puccini oltre la scena», con la partecipazione dell'Orchestra Filarmonica della Scala diretta da Riccardo Muti, e la presentazione in prima assoluta del ritrovato inedito pucciniano, è stato davvero memorabile.

Una inaugurazione alta, che aveva anche un significato simbolico: l'impegno di scelte di rigore e qualità. Non posso quindi, proprio per questo, che ripetere la mia profonda soddisfazione nel presentare un secondo straordinario concerto, con l'Orchestra dell'Opera di Berlino diretta da Christian Thielemann, in un programma di grande interesse, che accosta Puccini a compositori come Wagner e Strauss, legati profondamente alla sua musica.

*Il Sindaco di Lucca
Pietro Fazzi*



Chiesa di San Francesco, vista absidale

Puccini nel Novecento 1999-2002

L'eredità di Puccini

Giacomo Puccini, ultimo tra i grandi musicisti che Lucca ha dato alla storia – da Boccherini a Geminiani, a Catalani, a Luporini – erede a sua volta di una insigne dinastia di musicisti, occupa un rilievo centrale nel programma culturale di questa Amministrazione Comunale.

L'impegno in questa direzione si è manifestato attraverso atti espliciti: il ripensamento in termini di funzioni e di significato della *Fondazione Puccini*, l'attribuzione di incarichi nel settore specifico della musica a figure di specialisti, la centralità del Teatro del Giglio, l'attribuzione infine da parte dell'Amministrazione e del Teatro della direzione scientifica del progetto *Puccini nel Novecento* al *Centro studi Giacomo Puccini* che, nato a Lucca, riunisce i maggiori studiosi pucciniani mondiali.

Queste le premesse e il metodo di lavoro su cui si sono fondate idee, programmi, ricerche; un progetto che intende svilupparsi nel segno dell'alta qualità musicale, del rigore critico, della formazione, della ricerca, perché Lucca possa proporsi come centro di riferimento nazionale pucciniano in termini di lavoro critico, scuola, pubblico, presenze musicali, allestimenti.

All'opera di Puccini non servono banalizzazioni, di qualsiasi tipo esse siano. Come accade per i grandi artisti, in essa convivono diversi livelli di lettura e di profondità: il suo teatro, la sua musica è al tempo stesso popolare e colta, esplicita e allusiva, complessa e immediata. Per coglierne la struttura e avviare questo affascinante percorso occorre che piano esecutivo e piano scientifico trovino fondamento l'uno nell'altro. È la strada di cui siamo convinti e che proponiamo al pubblico e alla critica: una critica nazionale e internazionale che in questi giorni segue con il massimo interesse la nostra iniziativa, un pubblico che con migliaia e migliaia di prenotazioni ha dimostrato la sua grande adesione al nostro programma.

Una osservazione a completamento di queste riflessioni. La memoria è un valore significativo quando non si limiti a un devozionale ripiegamen-

to sul passato, ma quando sia animata da spirito critico e qualità intellettuale. E non è forse casuale che proprio in questo mutato clima di studi e iniziative sia avvenuto il ritrovamento del primo brano sinfonico composto da Puccini non ancora diciottenne dato per perduto.

Come è fondato credere che – una volta creato un autorevole riferimento per gli studi pucciniani di carattere nazionale e internazionale – nell'immediato futuro la città di Lucca possa arricchire ancora il suo patrimonio archivistico e museale.

In questo senso e su una proposta di insieme di questo impegno occorrerà ulteriormente sviluppare – come sempre si è ricercato in questo periodo – il sistema di rapporti con le amministrazioni della provincia e della regione, nonché con le istituzioni musicali, teatrali, universitarie nazionali e internazionali.

Desideriamo esprimere una sentita gratitudine per quanto è stato fin qui fatto in termini di sostegno morale, culturale e materiale da parte delle istituzioni e delle forze economiche della città.

Occorre che sotto il segno del *Progetto Puccini* ancora molto si continui a fare perché il messaggio dell'Amministrazione Comunale, abbia possibilità di realizzarsi pienamente in questo quadriennio, perché si affermi il principio dell'unità di intenti tra cultura, società civile, forze economiche, a fondamento della rinascita culturale della nostra città.

Consideriamo questa, oggi, l'eredità di Puccini. In questo spirito intendiamo onorare il Settantacinquesimo della sua morte.

Il progetto

Il progetto *Puccini nel Novecento* è il risultato dell'incontro fra il Comune di Lucca, il Teatro del Giglio e una comunità di studiosi, che ha fondato tre anni fa a Lucca un Centro studi nel nome del suo intellettuale, musicista e uomo di spettacolo più noto al mondo, Giacomo Puccini. I contatti iniziali si sono ben presto mutati in convergenze sugli obiettivi di entrambe le istituzioni, tese a valorizzare il proprio patrimonio culturale e artistico mediante nuovi equilibri tra ricerca scientifica e produzione degli spettacoli.

Non mancano significativi esempi, in Italia ed Europa, di rassegne di manifestazioni culturali e di spettacolo organizzate nella città natale o d'elezione di musicisti illustri. Tra esse spiccano, in particolare, il *Rossini Opera Festival* a Pesaro, in cui si rappresentano opere poco note in versio-

ni di riferimento, approntate da specialisti scelti dal comitato scientifico della Fondazione Rossini. Vi è poi Parma, dove ha sede l'Istituto nazionale di studi verdiani che nel 2001 sarà parte attiva anche nelle manifestazioni celebrative del centenario della morte del maestro. Se il rapporto fra la musica di Mozart e la sua città d'origine, Salisburgo, non è celebrato in modo esclusivo ma è piuttosto inteso come l'occasione per esecuzioni di prestigio, ancora differente è la situazione dei *Bayreuther Festspiele*, dove si ripercorre ciclicamente l'intera produzione di Wagner in produzioni di riferimento mondiale, per gli esperimenti registici e scenotecnici e per l'altissimo livello musicale.

Ma una seria analisi della situazione lucchese in prospettiva di analoghe iniziative nel nome di Puccini ha rivelato come tali vie non siano realmente percorribili. L'esempio wagneriano è reso possibile dalla concezione stessa cui soggiace quel tipo di teatro sin dalla nascita, sorto come tempio dell'arte dove l'intera nazione tedesca, rappresentata dai migliori orchestrali del paese che siedono in buca, omaggia il suo massimo genio musicale. La peculiarità di Pesaro è dovuta alla scomparsa dal repertorio ottocentesco di molti capolavori, non in linea con l'estetica del melodramma romantico seriore: sul loro recupero s'incentrano recite, concerti, convegni e conferenze. Infine il Festival verdiano, miraggio a lungo inseguito da Parma, che sarà realizzato soltanto per la scadenza celebrativa del 2001, anno in cui ricorre il centenario della morte di Verdi. Nel frattempo le opere meno note del compositore si eseguono da qualche anno a Londra, cioè in una capitale dello spettacolo mondiale, in grado d'investire i necessari mezzi in operazioni culturali.

Non è sembrato possibile, quindi, tentare di rivivere queste esperienze a Lucca, dove mancano i presupposti celebrativi e/o musicologici di Bayreuth, Pesaro e Parma, oppure le risorse di Londra e Salisburgo – e si pensi alla situazione attuale del Festival pucciniano di Torre del Lago, che da sempre si dibatte in mille problemi, a cominciare dall'organizzazione spicciola per andare alla cronica assenza di un progetto capace di riqualificare la proposta dal punto di vista culturale.

Il percorso critico

Occorre dunque andar oltre la semplice riproposta di titoli pucciniani, come si fa sulle sponde del Massaciuccoli dove l'attrattiva principale è l'infinita suggestione dei luoghi prediletti dal musicista. Puccini offre nu-

merosi spunti problematici, essendosi mosso a tutto campo nel mondo dello spettacolo e della cultura europea. Fu perfezionista nel levigare la propria drammaturgia musicale, pervenendo a risultati che reputò validi solo dopo lunghi travagli e ripensamenti, e per questo di quasi tutte le sue opere esistono versioni diverse da quelle correnti. Il caso più noto è quello delle quattro versioni di *Madama Butterfly*, ma ci sono anche le tre di *Rondine* e *Edgar*, oltre alle numerose parti rifatte di altre opere, come l'intero finale primo di *Manon Lescaut*, per fare solo uno fra i tanti esempi. Nel corso di questo quadriennio si presenteranno varie occasioni per ascoltare quelle pagine, ed entrare così direttamente nel laboratorio compositivo di Puccini.

Altro terreno fertile per l'indagine è quello che ruota attorno alle componenti visive dello spettacolo. A cavallo tra Otto e Novecento, e nei primi decenni del nuovo secolo, la *mise en scène* s'era già guadagnata molto spazio nell'immaginario teatrale europeo, grazie alle nuove prospettive offerte dallo scenografo Adolphe Appia e al contributo di artisti come Michel Carré, all'Opéra Comique di Parigi, Gordon Craig, Alfred Roller (collaboratore di Mahler a Vienna) e Max Reinhardt (che introdusse le proprie sperimentazioni del teatro di prosa sulle scene liriche, specie per le prime straussiane di *Rosenkavalier* e *Ariadne auf Naxos*).

Puccini visse proprio nei tempi in cui si stava formando una diversa consapevolezza dell'apporto registico alla messinscena. Ebbe rapporti più o meno stretti con tutti quei direttori d'orchestra, da Mascheroni a Mugnone, da Mancinelli e Campanini fino a Toscanini, che riunirono in sé le figure del concertatore e di direttore di scena, e arrivò fino a prendersi come librettista, per due dei tre pannelli del *Trittico*, proprio quel Giovacchino Forzano che fu il primo vero regista italiano nel senso moderno. Ma non si limitò a questo: dotato di una speciale sensibilità per l'aspetto visivo che la musica determina nella drammaturgia, s'interessò alle produzioni di registi come Max Reinhardt (in vista di *Turandot*), ma soprattutto ebbe l'occasione di mettere in scena le proprie opere in tutta Europa e nei migliori teatri d'oltre oceano, a fianco di uomini di spettacolo di prim'ordine.

La collaborazione con Albert Carré, che ebbe inizio con la prima francese di *Bohème* nel 1898, e proseguì poi con le opere successive, fu determinante, ad esempio, per definire la versione corrente di *Madama Butterfly*, nel 1906. Degli spettacoli dati a Parigi si conservano i *Livrets de mise en scène*, che fissano con precisione i contorni della regia e della scenogra-

fia con il concorso del musicista stesso. Questi documenti consentono perciò di ricostruire fedelmente quelle serate, e di comprendere la reale portata dell'impegno di Puccini nel progettare tutte le componenti dello spettacolo.

Oltre alle possibilità più strettamente legate all'opera, rimangono altri mondi da esplorare: l'arte *fin de siècle*, nei suoi aspetti visivi legati anche alla grafica, il teatro di prosa che ispirò Puccini, e il cinematografo, che a partire dal 1896 cominciò la sua marcia trionfale alla conquista delle platee europee e mondiali. Con esso Puccini ebbe ben più che uno scambio, poiché ne anticipò la tecnica narrativa, particolarmente nel II quadro di *Bohème*, e anche le tematiche di genere: *western* (*La fanciulla*), *noir* (*Tabarro*), commedia sentimentale (*Rondine*), per limitarci soltanto a tre casi.

La peculiare fisionomia del catalogo pucciniano offre dunque infinite potenzialità a chi voglia proporre soluzioni originali da condividere col pubblico. Ad esempio scegliendo per le nuove produzioni direttori d'orchestra in grado di rinnovare l'interpretazione corrente grazie a nuove consapevolezze 'filologiche', acquisite mediante lo studio approfondito della tradizione cui si affianchino registi capaci di formulare spettacoli innovativi sulla base di un progetto comune, o anche di recuperare nella lettera e nella sostanza quegli allestimenti del passato fissati nelle *mises en scène* pucciniane europee. Sarà il modo migliore per riscoprire la reale incidenza delle opere di Puccini nel panorama culturale in cui videro la luce e furono diffuse nel mondo, e valutare meglio il loro apporto al progresso nell'arte lirica.

Il programma 1999-2000

Il dialogo costante fra studiosi, programmatori e uomini di spettacolo, troverà più di uno sbocco di riflessione pubblica intorno alle manifestazioni del progetto, dai convegni di studio veri e propri a cicli di lezioni, sia specialistiche, sia divulgative, a conferenze, mostre, convegni.

Il Centro studi GIACOMO PUCCINI, nell'unirsi al Teatro del Giglio, intende agire nel settore di sua competenza, partecipando alla "sfida produttiva" che un progetto di ampio respiro come quello di *Puccini nel Novecento* necessariamente comporta; con un suo specifico apporto alla realizzazione dell'attività culturale relata agli avvenimenti programmati nel triennio 1999-2002, vale a dire:

PUCCHINI OLTRE LA SCENA autunno 1999

IL TRITTICO autunno 2000

LA FANCIULLA DEL WEST autunno 2001

TURANDOT autunno 2002.

Il progetto è motivo di lavoro tra i più intensi e, comporta, nel suo insieme, una ricognizione musicale, storica e musicologica della tarda produzione pucciniana, intesa anche come rilettura critica del contesto italiano e europeo in cui il compositore operò, in piena sintonia con le tendenze di un'epoca in cui si stava definendo il concetto ermeneutico di 'modernità'. Puccini portò a compimento il genere del Melodramma italiano nato con la Camerata dei Bardi e immediatamente innalzato ai massimi livelli da Monteverdi, e al tempo stesso aprì il confronto con le avanguardie artistiche europee (teatrali, pittoriche, letterarie), all'interno di un codice di sperimentazione nella continuità che, a tutt'oggi, non ha ancora esaurito il suo ciclo vitale.

Agli allestimenti previsti nel quadriennio spetta il ruolo di catalizzatore di altri eventi diffusi, atti a suscitare sia una riflessione intellettuale sia una partecipazione su più fronti di un pubblico vasto, come concerti, rappresentazioni teatrali, rassegne cinematografiche.

Oltre la scena 1999-2000

Tema conduttore della sezione inaugurale del progetto *Puccini nel Novecento*, è l'indagine sul periodo d'apprendistato dell'artista, che inizia col *Preludio* nel 1876, riemerso da una collezione privata nel giugno del 1999, e si chiude con la *Messa* (1880), per proseguire col successivo perfezionamento triennale al Conservatorio di Milano fino al 1883. Intorno a questo *fil rouge* si dispongono pagine preziose e sconosciute del suo concittadino Catalani: si potrà così valutare appieno la consistenza della tradizione orchestrale lucchese, anomala anche perché autonoma dal contesto italiano. Un concerto, affidato alla Deutsche Oper di Berlino (un complesso che si riallaccia idealmente all'allestimento di *Fanciulla* del 1913, curato personalmente da Puccini) diretta da Christian Thielemann, propone intermezzi e preludi d'opera (Wagner e Puccini) e composizioni propriamente sinfoniche (Richard Strauss), a sottolineare una caleidoscopica alternanza di colori sonori, stili e intenti drammatici di autori di diversa estrazione. Il 28 novembre, in occasione del Settantacinquesimo

della morte, nella Cattedrale di San Martino, verrà eseguita la *Messa a 4 voci* – ORT Orchestra della Toscana diretta da Michel Corboz – con l'inedito inserimento del *Mottetto «Plaudite populi»*, secondo lo schema originale della prima esecuzione (1880).

A chiusura di questo percorso la celebrazione del centenario di un'opera popolare come *Tosca*, in una serata dove convivranno interpreti d'eccezione e riflessione critica, grazie all'esecuzione, accanto alle parti più note del capolavoro di Puccini, di pagine poco note di varianti. Intorno a quest'evento si terranno convegni di livello internazionale e conferenze, oltre a una mostra multimediale pensata per circolare in altre città italiane ed europee.

Facciamo ora un passo indietro, per scorrere idealmente le cronache lucchesi e toscane dei giornali, recenti e remote, dedicate a Puccini, e leggersi quanto poco Lucca abbia fatto per celebrare il suo figlio più illustre.

Ebbene: il progetto *Puccini nel Novecento* è la risposta più chiara di chi ha avuto a cuore Puccini e il patrimonio di esperienze che comporta, ed è anche il segno che i tempi sono finalmente cambiati; in questa nuova fase si situa il ritrovamento del *Preludio a orchestra* in mi minore-maggiore, una partitura data come perduta in tutti i cataloghi. Ora la sua acquisizione da parte del Comune di Lucca è il sigillo ideale di questo nuovo rapporto tra la città e il suo musicista per il fervore d'iniziative programmate in suo onore.

I fantasmi del palcoscenico

Puccini fra Wagner e Strauss

di Michele Girardi

Il programma di stasera ruota compatto intorno alla figura del Puccini europeo – sottratto alle strettoie di quell'Italia che stava divenendo musicalmente, sul finire del secolo, uno 'strapaese' –, messa a fuoco grazie a una panoramica di ampio respiro su un 'genere' particolare all'interno della composizione teatrale ottocentesca, legato alla scena e al tempo stesso in grado di esprimere anche valori autonomi: la musica orchestrale che si ode nel preludio oppure che funge da intermezzo, collegando due parti (scene o atti) di un lavoro teatrale per musica.

La critica italiana fece genericamente risalire a Wagner l'abitudine di inserire brani in stile sinfonico-descrittivo nelle opere, ed è l'ennesima dimostrazione della sua cronica inadeguatezza nell'afferrare le evoluzioni estetiche in atto. Anche se scorci orchestrali con funzione di raccordo fra due momenti drammatici sono contenuti un po' dappertutto nel teatro wagneriano (come il funerale di Sigfrido nella *Götterdämmerung*, ad esempio) tale pratica deve piuttosto essere messa in relazione con l'accorciamento dei tempi drammatici che caratterizza la produzione operistica a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso. Di qui in poi sinfonie, preludi, *Vorspiele*, intermezzi e quant'altro perdono la loro funzione di mere componenti della struttura formale, per adeguarsi alle istanze di sempre crescente drammaticità dei lavori *fin de siècle*. Inoltre, poiché rallentano il decorso del tempo, questi scorci aumentano la tensione, ottenendo anche l'effetto di rafforzare l'atmosfera dell'opera che, privata dai condizionamenti della parola, esce dallo sfondo per affiancarsi alle altre componenti della narrazione.

Ed è proprio a Puccini che dobbiamo l'origine di questa nuova funzione degli intermezzi, oltre che al nume tutelare di molte buone cause artistiche: la Necessità. In questo caso essa vestì i panni dell'editore Sonzogno che, nell'aprile del 1884, aveva bandito un concorso per un'ope-

ra in un atto. Era la grande occasione attesa dal giovane lucchese col teatro nelle vene, ma c'era poco tempo per consegnare (meno di otto mesi) e bisognava accontentarsi di quel che passava il mercato. Inoltre la struttura drammatica a campata unica era pressoché inedita allora, e bisognava trovare qualcuno disposto ad affrontarla. L'uomo in questione fu lo scrittore Ferdinando Fontana, il soggetto una saga nordica narrata dallo scrittore Alphonse Karr che venne chiamata *Le villi*. Le idee erano improntate all'avanguardia di allora, la Scapigliatura, che si proponeva di mettere in atto un rapporto di stampo differente tra letteratura dramma e musica, sulla scorta del *Mefistofele* del caposcuola Arrigo Boito (1868; nuova versione 1875). Quando si leggono parole come quelle del critico del «Corriere della sera» che, nel recensire la ripresa scaligera delle *Villi* scrisse «Il libretto sta per cambiarsi in poema, come il melodramma sta per cambiarsi in una grande sinfonia rappresentata sulla scena», vengono in mente proprio gli auspici del giovanissimo Boito affinché nascesse una nuova figura di librettista-poeta («quando i nostri artisti saranno più ispirati, più culti, più altamente liberi», *Mendelssohn in Italia*, 1864). E Boito viene nuovamente chiamato in causa, ma stavolta da Puccini, che aveva all'inizio intitolato *Nebulosa* la prima parte dell'intermezzo delle *Villi* (ora l'*Abbandono*). Il riferimento va al Prologo del *Mefistofele*, che si chiama così per una peculiare situazione scenografica: un velame sottile copre il palcoscenico, con l'unica eccezione di uno squarcio da cui fuoriesce l'eroe eponimo. Qui l'espedito serve a coprire il Paradiso, per cui ogni rappresentazione sembra inadeguata (e inoltre a rischio di censura), mentre nelle *Villi* sfuma alla vista il coro interno, che rappresenta il corteo funebre per la protagonista Anna, lasciando l'orchestra in primo piano.

In realtà l'intermezzo delle *Villi* è ben più che un «fantasma del palcoscenico». Diviso in due parti, l'*Abbandono* e la *Tregenda*, ha un carattere descrittivo e un preciso rapporto con l'azione, visto che colma un'ellissi narrativa necessaria per non uscire dai tempi drammatici: il viaggio del tenore, fidanzato di Anna, a Magonza, la seduzione, la vana attesa di Anna stessa e la sua morte nella prima parte, nella seconda la danza delle Villi che, alla fine, faranno giustizia del traditore. Questo percorso viene indicato da alcuni versi del libretto apposti anche in partitura in calce alla musica (qui riportati nell'appendice n. 1), destinati alla lettura e non alla declamazione.



Giacomo Puccini

Repertorio *Emile Tavan*

Le Villi

di

G. Puccini

Tre Trascrizioni
per Pianoforte

dalla Grande Fantasia per Orchestra

di

Emile Tavan



117296	Prima Trascrizione.....	L. 2.50
117297	Seconda Trascrizione.....	2.50
117298	Terza Trascrizione.....	2.50


G. RICORDI & C.
Editori - Stampatori
MILANO
ROMA - NAPOLI - PALERMO - LONDRA - LIPSIA - BUENOS-AIRES - NEW-YORK
PARIS - SOCIÉTÉ ANONYME DES ÉDITIONS RICORDI - PARIS

Depositi e marchi di legge e dei brevetti internazionali. Registrati per tutti i paesi.
Tutti i diritti di esecuzione, riproduzione e trascrizione sono riservati.
All rights of execution, reproduction and transcription are strictly reserved.

(Copyrights MCMXX. by G. Ricordi & Co.)
(Printed in Italy.)
(Imprimé en Italie.)

Giacomo Puccini, *Le villi* (trascrizione per pianoforte)

In merito alla riuscita del brano abbiamo due opinioni differenti. La prima è dovuta a Giuseppe Verdi che, in una lettera al conte Arrivabene nel 1884, aveva criticato l'intermezzo delle *Villi* sentenziando: «L'opera è l'opera: la sinfonia è la sinfonia». Tale parere, dovuto alla lettura dello spartito, era più che altro polemicamente rivolto contro le tendenze moderniste, e pecca di genericità. Invece il critico dell'avanguardia, Filippo Filippi, scrisse da Torino sulla versione in due atti, cioè l'attuale:

Le Villi, come furono date la prima volta al Dal Verme, erano in un atto solo, e più d'un'opera, come da taluni s'intende, avevano le forme, le proporzioni, i caratteri di una specie di cantata sinfonica, adatta alla rappresentazione e coll'elemento fantastico dominante. La riduzione, o a meglio dire l'ampliamento attuale, non cangia di molto quel carattere speciale, in cui abbonda il sinfonismo e che dà alle *Villi* un aspetto nuovo, per me aggradevole, all'infuori del solito melodramma lirico convenzionale. [...] Nel secondo atto divennero parte integrante e scenica del lavoro quei brani strumentali intitolati *L'abbandono* e la *Tregenda*, che al Dal Verme non facevano che l'ufficio di Intermezzi sinfonici. («La Perseveranza», 26 Gennaio 1885).

L'appunto sulla acquisita funzionalità drammatica degli intermezzi è importante. Solo nelle versioni successive alla prima Puccini riuscì a creare una sorta d'amalgama e a determinare quell'unità sinfonica rilevata da Filippi. E lo fece proprio dando la preminenza ai tre numeri affidati all'orchestra. La nuova «Gran scena e duetto finale» è largamente basata sulla musica dell'*Abbandono* (*Andante lento ed espressivo*, n. 53 della partitura), in cui viene interpolata la reminiscenza del duetto «Tu dell'infanzia mia», e su quella della *Tregenda*, che accompagna l'incedere delle Villi e la spossante danza conclusiva. In tal modo il l'intermezzo funge da centro d'irradiazione della drammaturgia.

Nel 1895 Puccini si lamentò perché «*Le Villi* hanno iniziato il tipo che oggi si chiama 'mascagnano' e nessuno mi ha reso giustizia». Intendeva probabilmente riferirsi sia al recente *Guglielmo Ratcliff*, opera di spiriti e magia, sia a *Cavalleria rusticana* che, come il suo primo lavoro, si basa su un'azione integrata da un intermezzo orchestrale, sull'uso di raddoppi melodici e della perorazione di un tema alla fine dell'opera, oltretutto su un'abile manipolazione della tradizionale struttura a numeri. Egli si rese conto, cioè, di aver dato inizio a una vera e propria voga, e ora che questo primato gli viene reso rimane la constatazione del suo talento precorritore, oltre all'enorme diffusione che il genere intermezzo, nella sua versione, conobbe a partire dalle *Villi* (se ne veda una lista nell'appendice 2).

Se ora facciamo un gran balzo al 1918, dunque a Novecento inoltrato, e andiamo sino a *Suor Angelica*, secondo pannello del *Trittico*, potremmo verificare come i presupposti creati nelle *Villi* non risultino mutati. Qui l'intermezzo accompagna la pantomima di Angelica che, dopo la rivelazione della morte del bimbo e il visionario compianto espresso nell'assolo «Senza mamma», prepara la pozione del veleno per suicidarsi. La musica fluisce con tocchi semplici ma efficacissimi: mentre gli altri archi arpeggiano l'accordo di Fa maggiore la melodia viene esposta dai violoncelli, l'unica voce 'maschile' all'interno di un'opera in cui tutte le interpreti sono donne, per essere ripresa all'acuto dai violini primi doppiati su tre ottave da viole e celli (mentre il ricamo passa ai violini secondi divisi, cui s'aggiunge il timbro liquescente dei clarinetti combinati coi flauti). Ed è questo già un interno percorso drammatico, che scivola verso il La minore con grande effetto, una sorta di rottura dolorosa che fa riandare la mente di Angelica al ricordo del bimbo, che prima aveva espresso col canto. L'orchestra dà vita qui al flusso dei pensieri della protagonista mentre s'incammina verso la morte, grazie a un reticolo di richiami il quale, oltre a mettere in relazione reminiscenze melodiche o motivi conduttori, giustappone intere sezioni della partitura, già udite o che si riascolteranno in seguito.

Oggi udiamo il risultato di aggiustamenti, intercorsi tra la prima dell'opera al Metropolitan nel dicembre 1918 e il debutto europeo a Roma nel gennaio successivo, che Puccini decise per dare una forma più soddisfacente all'intero finale. In un primo tempo aveva strutturato diversamente l'aria «Senza mamma»: la prima sezione corrispondeva all'attuale, mentre la seconda era diversa sia nel testo sia nella musica, e notevolmente più breve. Egli sostituì la seconda parte dell'aria con la prima sezione dell'intermezzo, e non ebbe alcun timore d'inserire un anticipo così rilevante, per giunta connotato dai versi, di una musica che già sarebbe stata riproposta con particolare eloquenza a distanza di poche battute. Probabilmente ritenne utile ai fini drammatici rafforzare al massimo grado la connessione tra le parti e i nessi melodici e armonici su cui è costruita l'intera partitura. L'esposizione ciclica di questo episodio, con decisive varianti nel timbro rispetto all'aria, aumenta la temperatura emotiva e suggerisce un clima di statica ossessione, quasi l'animo di Angelica ne fosse a mano a mano invaso. Il risultato è estremamente persuasivo, poiché in questo modo la musica dell'intermezzo si carica di una tensione

Repertorio Emile Tavan

Suor Angelica

di

G. Puccini

Due Trascrizioni
per Pianoforte
dalla Grande Fantasia per Orchestra
di
Emile Tavan

117983	Prima Trascrizione.....	L. 2.50
117984	Seconda Trascrizione.....	" 2.50




G. RICORDI & C.
Editori - Stampatori
MILANO
ROMA - NAPOLI - PALERMO - LONDRA - LIPSIA - BUENOS-AIRES - NEW-YORK
PARIS - SOCIÉTÉ ANONYME DES ÉDITIONS RICORDI - PARIS
18, Rue de la Pépinière, 18
Deposita a nome di legge e dei vari uffici internazionali. Esposti per A.D. 1900
Tutti i diritti di esecuzione, riproduzione e traduzione sono riservati.
All rights of execution, reproduction and translation are strictly reserved.
Copyright MCMXX, by G. Ricordi & Co.
(Printed in Italy) (Imprimé en Italie)

PREMIATO STABILIMENTO MUSICALE
DITTA DE BERNARDI GIUSEPPE
DI DE BERNARDI ENRICO
GENOVA - Via S. Luca, 52 - 54

drammatica che prima non era così alta. In seguito riudremo un'ulteriore ripresa della prima sezione dell'intermezzo nell'episodio conclusivo del miracolo, ancora con decisive varianti nel timbro: ad essa si sovrappongono le litanie scandite all'inizio dell'opera, che chiudono con logica coerente il cerchio drammatico.

Cerchio drammatico determinato da una logica ferrea di riprese che ci consente di afferrare un altro dei fili che s'intrecciano nel concerto di stasera: il rapporto che Puccini intrattenne con l'arte di Richard Wagner. Arte di cui l'esecuzione del preludio del *Lohengrin* ci offre un primo saggio di nuovi equilibri, sempre ricercati dal compositore tedesco, tra idea drammaturgica e costruzione formale. Domina la trama del *Lohengrin* l'idea, tra le più tipiche del teatro musicale romantico (la prima assoluta dell'opera ebbe luogo a Weimar nel 1850), di chiudere la vicenda con un'agnizione, che sarà l'evento atteso per tutta l'opera: la rivelazione delle vere origini, sin qui celate, del cavaliere senza macchia e paura venuto dal Monsalvato per difendere l'onore della principessa Elsa di Brabante. Per realizzarla Wagner attribuì un ruolo polivalente alla musica associata nel corso di tutta l'opera all'anonimo cavaliere, e al Gral di cui è custode. La si ode nel preludio, un piccolo prodigio timbrico a fini drammatici che viene così a costituire il nucleo germinale dell'intero lavoro e non, come nelle sinfonie italiane d'allora, il suo riassunto. La triade di La maggiore affidata ai suoni armonici dei quattro violini soli si sovrappone allo stesso accordo degli altri violini (col delicato sostegno di flauto e oboi) divisi in quattro gruppi, con una dinamica impalpabile che va dal pianissimo al piano – nell'impiego del registro acuto fino al sopracuto è ravvisabile la pittura sonora dell'incorporeo. Segue poi la sequenza tematica vera e propria, ben contraddistinta da un trattamento a corale. Essa verrà ripresa sia come reminiscenza, sia variata come un *Leitmotiv* vero e proprio, tecnica che Wagner avrebbe poi perfezionato ed esaltato nella *Tetralogia*. Dalla sua struttura intervallare dipendono anche altri temi e melodie, determinando ulteriori relazioni narrative, ma soprattutto la sua ripresa nello stesso tono di La maggiore, vera e propria polarità drammatica per tutta l'opera, accompagna «Im fernem Land» (che in italiano viene solitamente reso come «Da voi lontan...»), il grande assolo conclusivo del protagonista.

Pochi brani toccano vertici così elevati con tanta economia di materiale (la linea vocale ha qui sostanzialmente un carattere recitativo), grazie



Richard Wagner



An undated woodcut showing Richard Wagner banishing Italian opera

Wagner manda in esilio l'opera italiana

alla forza della memoria e all'affezione emotiva prodotta dal riascolto del preludio, ora finalmente connotato dall'affermazione della superiore nobiltà del protagonista e dei suoi scopi. Più che il racconto del tenore conta la rasserenante rappresentazione del suo ambiente, che torna a riappropriarsi di lui come ne fosse una emanazione, e perciò ci riporta al mondo senza tempo e luogo dell'inizio orchestrale. «Il preludio del *Lohengrin* ha dato il primo esempio, un po' troppo capzioso, un po' troppo ben costruito, di come si può ipnotizzare anche con la musica», scrisse Nietzsche ne *Il caso Wagner*, ma è ancor più importante, ai fini ermeneutici, cogliere in questa sentenza il primo estremo di un enorme arco formale, che il Preludio e l'assolo conclusivo tendono nella drammaturgia dell'opera, determinandone il fascino.

Ecco un primo esempio di come Puccini abbia tratto partito da un'organizzazione della struttura operistica che non era praticata in Italia nel tempo del suo esordio, nonostante le sue tracce si potessero rinvenire nel *grand opéra*: l'organizzazione per grandi blocchi drammatici il cui materiale musicale viene fatto circolare all'interno della partitura, creando così una compattezza inusuale dell'intera composizione. Ma non è l'unico debito che egli intrattiene col *Lohengrin* che fu, giova ricordarlo, la prima opera di Wagner ad essere eseguita in Italia (a Bologna, nel 1871). Lo potrà cogliere più facilmente lo spettatore reduce dal concerto dei filarmonici scaligeri, che hanno inaugurato *Puccini oltre la scena* eseguendo, tra gli altri brani, il *Preludio sinfonico* (1882) in La maggiore. Il raffronto tende un arco ideale col concerto di stasera, poiché le incorporree sonorità iniziali ideate da Wagner per il preludio del *Lohengrin* sono state felicemente prese a modello dal Puccini ancora studente di composizione a Milano, ma già ansioso di sbarazzarsi da ogni strettoia provinciale per intraprendere quel cammino di musicista europeo che lo avrebbe condotto sino a *Turandot*.

Wagner non fu soltanto maestro di nuove forme per Puccini, ma gli dette l'impulso per percorrere sin dall'inizio nuove strade nella tavolozza armonica, e altri procedimenti drammatico-musicali, come l'impiego del *Leitmotiv* (motivo conduttore). In particolare *Tristano* fu l'ideale della prima maturità (si veda in proposito la testimonianza tarda di Marotti riportata nell'appendice n. 3), e l'ascolto del *Preludio e morte d'Isotta* (*Vorspiel und Isoldes Liebestod*) rende avvertibile di quale natura sia il debito

dell'autore di *Manon Lescaut*. Si veda l'inizio del preludio wagneriano, col famoso accordo di settima sospeso tra diverse tonalità:

Es. 1

Ob. C.I.
Vlc
Cl. Fag

e una tra le numerose ricorrenze dello stesso, a volte anche in forme di evidente citazione, nella partitura 'settecentesca' di Puccini, nel momento che precede immediatamente la pastorale intonata da Manon:

Es. 2

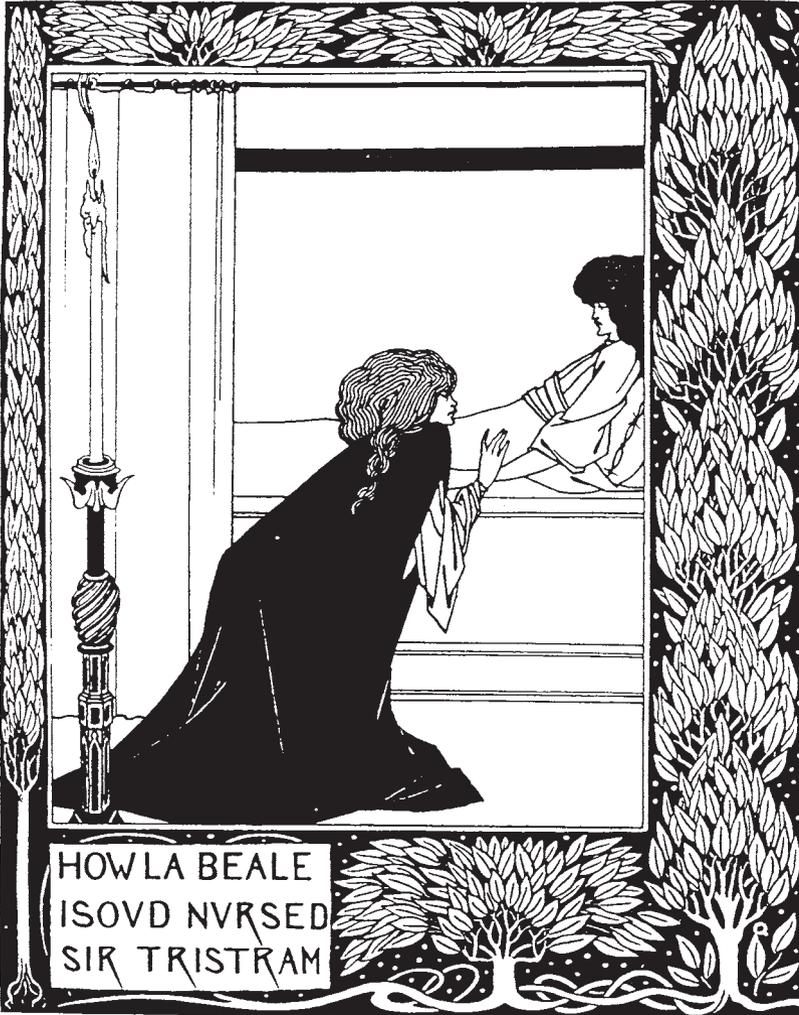
II, I dopo 22
VI I
VII, Vle, Vlc

Wagner monta il gioco di continue esitazioni armoniche per tutto il Preludio. Giunta all'*Höhepunkt* l'ondata delle progressioni si rifrange sulla dinamica che cala e il timbro che scolora e incupisce, per concentrarsi nel motto disteso nella linea melodica da violoncelli e contrabbassi sulle note dell'accordo:

Es. 3

Accordo di Tristano:
ff
Vlc, Cb

È l'inizio di una 'tragedia' d'amore che culmina, molto tempo dopo, nella morte della protagonista femminile, il cui canto *di morte e d'amore* (*Liebstod*), viene aggiunto al Preludio in concerto, per tradizione, offrendo un ideale *raccourci* del capolavoro wagneriano. Lo scorcio chiude un percorso drammatico e, al tempo stesso, può entrare nell'orbita del



A. Beardsley, *Come la bella Isotta curò Sir Tristano*

poema sinfonico (ma solo nell'esecuzione senza il soprano ad intonare la melodia, come accadrà stasera). Questo vortice montante, musicalmente costruito su armonie instabili, tonalità alluse ed eluse, attrasse come poche altre musiche Puccini, che lo tenne ben presente nel personale cimento con la tensione amorosa che pervade come un brivido la *Histoire du Chevalier des Grioux et de Manon Lescaut*, fatta lievitare sino al vertice della passione consumata nel II atto.

L'intermezzo di *Manon Lescaut* ci introduce all'atmosfera desolata del terzo atto. La didascalia in calce alla partitura funge da programma, citando le parole con cui Des Grioux, nel romanzo di Prévost ricorda l'iter della peripezia seguito all'arresto (vedi appendice n. 4), e la musica prontamente traduce in suoni il suo disperato desiderio di ricongiungersi a lei. Nella sezione iniziale dell'intermezzo s'affaccia la melodia di Manon (il tema con cui pronuncia il suo nome nel prim'atto: «Manon Lescaut mi chiamo»), proposta in una variante cromatica e straziante, dove il movimento delle parti, la concatenazione di settime e l'uso degli strumenti fuori registro denunciano senza reticenze il debito stilistico verso Wagner:

Es. 4

The image shows a musical score for two violin parts. The top staff is labeled 'Vlc I. solo' and the bottom staff is labeled 'Vlc I. sola'. The music is in 2/4 time and features a melodic line with chromaticism and a supporting harmonic line. Dynamic markings include 'p con espressione' and 'mf con espressione'. The score is divided into two measures.

Le divagazioni armoniche e l'impianto cromatico esprimono la sua sofferenza, ma improvvisamente la tensione si scioglie nel tema principale, che fa quasi l'effetto di uno sfogo di pianto disperato (e come tale verrà richiamato nell'atto successivo):

Es. 5 III, 1

The image shows a musical score for woodwind and string parts. The top staff is labeled '3 Fl' and the bottom staff is labeled 'Cl, C.I., Vlc'. The music is in 2/4 time and features a melodic line with chromaticism and a supporting harmonic line. The dynamic marking is 'p'. The score is divided into two measures.

La 'narrazione' prosegue nella sezione seguente – basata su una reminiscenza del duetto nell'atto secondo («Io voglio il tuo perdono»), dove i lucenti raddoppi degli archi contrastano con lo scuro impasto timbrico

Repertorio Emile Tavan

Manon Lescaut

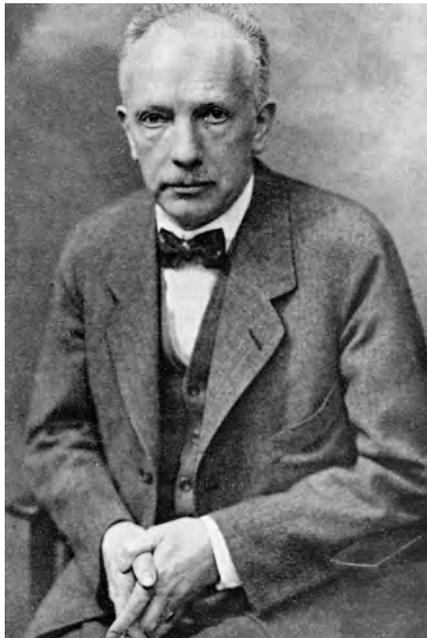


di
G. Puccini

Tre Trascrizioni
per Pianoforte
dalla Grande Fantasia per Orchestra
di
Emile Tavan

118554 *Prima Trascrizione*..... Lire 6.-
118555 *Seconda Trascrizione*..... • 6.-
118556 *Terza Trascrizione*..... • 6.-


G. RICORDI & C.
Editori - Stampatori
MILANO
ROMA - NAPOLI - PALERMO - LONDRA - LIPSIA - BUENOS-AIRES - NEW-YORK
PARIS - SOCIÉTÉ ANONYME DES ÉDITIONS RICORDI - PARIS
18, Rue de la Republique, 18
Deposito a norma di legge e dei trattati internazionali. Proibiti per tutti i paesi
tutti diritti di traduzione, riproduzione o trascrizione senza permesso.
All rights of translation, reproduction and transcription are strictly reserved.
(Copyright MCMXXI, by G. Ricordi & Co.)
Printed in Italy (Imprimé en Italie)



Richard Strauss

precedente – e sfocia infine nel ‘motivo della speranza’ (per gli appassionati: corrisponde alle parole di Des Grieux nel duetto del II atto «Nell’occhio tuo profondo / io leggo il mio destin») ed è come se si congiungessero i destini dei due giovani. Ma è un presagio di sciagura e morte, al pari dell’illusorio Si maggiore che rende ancor più penose le battute conclusive.

Chiude il programma *Tod und Verklärung* (*Morte e trasfigurazione*, 1889), forse il capolavoro di Richard Strauss nel genere del poema sinfonico, che, oltre a contenere una peculiare dimensione ‘drammatica’ che rimanda al genere teatrale, è anche una delle musiche orchestrali del tempo più amate da Puccini. Il nome di Strauss, affacciatosi prepotentemente sulle ribalte mondiali il 9 dicembre 1905 a Dresda, con *Salome*, compare spesso nei carteggi pucciniani, e le numerose punzecchiature del compositore lucchese sono comprensibili, visto che la loro rivalità sui palcoscenici d’Europa fu di gran lunga la manifestazione di maggior vitalità del teatro dell’uno e dell’altro. A causa del divieto di mettere in scena lavori di argomento biblico, Mahler non poté ottenere *Salome* per il Teatro Imperiale di Vienna e la prima austriaca, concertata e diretta dall’autore, venne data a Graz il 16 maggio 1906. Fra il pubblico c’erano numerosi compositori già noti come Zemlinsky e future celebrità come Schönberg e il suo giovane allievo Berg. Strauss scrisse con soddisfazione alla moglie Pauline che

C’erano anche Mahler e signora che erano arrivati e che ti salutano cordialmente, anche il compositore italiano Puccini era venuto apposta da Pest, c’erano inoltre parecchi giovani venuti da Vienna, il cui solo bagaglio a mano era lo spartito.

Il mondo musicale tedesco aveva finalmente prodotto quell’operista in grado di primeggiare nei favori del pubblico internazionale, ed era naturale che Puccini avvertisse la rivalità, anche se il suo primato non fu insidiato. Ragion per cui l’ostilità che trapela in queste poche righe indirizzate a Giulio Ricordi da Napoli nel 1908 somiglia a quell’antipatia che Mahler ebbe più volte a dimostrarli:

Ieri capitai colla *première* di *Salomé* diretta da Strauss e cantata (?) dalla Belincioni la quale danza a meraviglia. Fu un successo ... Ma quanti ne saranno convinti? L’esecuzione orchestrale fu una specie d’insalata russa mal condita. Ma c’era l’autore – e tutti, dicono, fu perfetto [...] Strauss, alle prove, nell’incitare l’orchestra ad un’esecuzione rude e violenta disse «Miei signori, qui non si tratta di musica! Questo deve essere un giardino zoologico. Forte e soffiate negli strumenti!». Storico!

Fortunatamente Puccini non si limitò all'astio, e finché visse seguì sempre con attenzione Strauss, fino a *Die Frau ohne schatten* (*La donna senz'ombra*), udita a Monaco negli anni Venti. Ad onta dell'obiettiva differenza nel linguaggio armonico e orchestrale, Strauss e Puccini ebbero in comune l'attenzione quasi esclusiva per le protagoniste femminili e lo scaltrito impiego del *Leitmotiv*, ma soprattutto il senso del dramma e l'istinto per il *coup de théâtre* (anche se applicato a soggetti di natura affatto diversa). E in fondo, insieme a Janáček e Berg, Puccini e Strauss furono tra gli ultimi autori a possedere un autentico istinto per la narrazione in musica, tradotto in una serie di opere che rappresentarono l'estremo atto di fiducia nel genere tradizionale, condotto sino all'esaurimento delle proprie risorse.

Guido Marotti, nella parte conclusiva del suo *Puccini intimo* («Gusti e tendenze»), ci fornisce una testimonianza della passione del compositore lucchese per la produzione sinfonica di Richard Strauss:

Riccardo Strauss lo interessava meno [di Debussy, *n.d.r.*]: poco nel campo teatrale più in quello sinfonico. *Till Eulenspiegel* e *Don Giovanni* gli piacevano sotto aspetti differenti e considerava *Morte e trasfigurazione* il poema più ispirato del compositore tedesco, quello in cui era riuscito a far dire all'orchestra una parola superba.

Morte e trasfigurazione, come tutti i poemi sinfonici, è basata su una *Dichtung* (poema) che, di solito, fornisce la descrizione di ciò che accade nel brano strumentale. La musica di un poema sinfonico standard del tempo doveva quindi avere, per statuto, un forte potere descrittivo, ed è in questo assimilabile a un evento teatrale basato su una scena interiore. La 'vicenda' viene narrata in una poesia che il musicista Alexander Ritter aveva tratto da una lettera di Strauss all'amico Hausegger, in questo simile a un qualunque librettista del melodramma al servizio di un compositore dalla forte personalità (e si pensi al caso di Ghislanzoni, versificatore dell'idea drammatica di Verdi in *Aida*). La si può facilmente riassumere: un malato combatte una battaglia in più riprese contro la morte. Il suo pensiero va all'infanzia, alla giovinezza, agli amori, prima di soccombere e conoscere la vita trasfigurata dello spirito. Siamo in pieno tardo romanticismo, dunque, e nel cuore di una visione borghese della vita d'artista, qui incarnato dal protagonista, che anela all'ideale e lo raggiunge soltanto nella trasfigurazione. Il programma corrisponde alla seguente struttura musicale:

1. *Largo* in Mi^b maggiore-Do minore (con funzione d'introduzione)
2. *Allegro molto agitato* in Do minore (con funzione d'esposizione)
3. *Meno mosso, ma sempre alla breve* in Sol maggiore – *Etwas Breiter (meno veloce)* – *Tempo dell'Introduzione (Largo)* – *Allegro molto agitato* (con funzione di sviluppo)
4. *Moderato* in Do maggiore (con funzione di ripresa, variata, e coda)

L'impianto è quello di una forma-sonata liberamente trattata, basato su tre temi. Nell'introduzione appaiono diverse figure che verranno poi ciclicamente riprese nella varie sezioni, e una melodia languida esposta dall'oboe, dallo slancio sentimentale quasi pucciniano:



che viene subito dopo affermata in Do maggiore e sviluppata da un violino solo con sordina. L'*Allegro molto agitato*, condotto con virtuosismo armonico ed orchestrale estremo, oppone immani blocchi di sonorità per registri timbrici, mentre tutta la gamma è percorsa da figure scattanti, prevalentemente affidate agli ottoni, e scorre velocissimo sino al nuovo cambiamento, d'agogica e tonalità.

Dal *Meno mosso, ma sempre alla breve*, che inizia con la ripresa in Sol maggiore della melodia apparsa nel *Largo* (es. 6), Strauss inizia uno sviluppo magistrale degli elementi apparsi nell'Introduzione e nel successivo *Allegro*, con un'espansione affettiva di grande slancio cantabile in Si maggiore (*Appassionato*), dove il tema precedente viene contrappuntato agli altri motivi ricorrenti. L'effetto è quello di udire dei frammenti di un passato che s'affacciano nel pensiero dell'Io, che si dipanano raggiungendo il massimo livello di tensione verso il registro acuto fino all'anticipo di un nuovo tema (*Tempo I, Sehr Breit*, cfr. es. 7) subito sedato da una ripresa del tutto inaspettata del *Largo* seguito dall'*Allegro agitato*.

Finalmente giunge, a chiudere questo universo musicalmente compatitissimo, il *Moderato* conclusivo, aperto da una sezione di ben 34 battute che lo separa nettamente da quanto precede: il tam-tam scandisce, con tocchi spettrali, i tempi forti, rullano i timpani, archi gravi trombone basso corni e fagotti stendono un tappeto sonoro fosco su cui si stagliano lacerti della melodia lirica iniziale, fino a che tutto si rasserena, e appare

l'ultimo tema, armonicamente compatto, che porta a una conciliata conclusione in Do maggiore, nel segno di una conquistata serenità:

Es. 7
Legni, Ottoni, Arpa (+ archi)



Al di là di una descrizione più o meno particolareggiata degli eventi musicali, è più importante cogliere i nessi narrativi: il *Largo* iniziale è già un clima di morte, anche se nel suo aspetto più sereno, l'*Allegro* ricorrente rappresenta la battaglia che il protagonista conduce – e la situazione scatena l'inventiva di Strauss, che la interpreta come un conflitto feroce di vaste proporzioni. Nella sezione n. 3 in Sol maggiore (corrispondente allo sviluppo) si snodano i ricordi del protagonista, che vagheggia le età passate col loro carico di sentimenti, sino alla straordinaria idea dei colpi di tam-tam che annunciano la morte, immersi in un drammatico disfaccimento armonico. Da lì inizia, nel *Moderato*, la trasfigurazione, incarnata in un tema che si snoda in un'infinita varietà di modulazioni, e che trova nel Do maggiore conclusivo (tonalità affermativa per antonomasia nel romanticismo), la pace definitiva nella fine di ogni sofferenza.

La predilezione di Puccini per questa grande composizione di Strauss è ben comprensibile: *Morte e trasfigurazione* è percorsa da fremiti drammatici del tutto evidenti all'orecchio, e agitata fra due poli che alla fine si sciolgono, con grande effetto, in unico afflato.

Il programma proposto da Thielemann che (come quello di Muti) deriva da indicazioni del Centro studi GIACOMO PUCCINI, sarà dunque un'occasione preziosa per illuminare la reale portata dei contatti fra il musicista lucchese e il teatro musicale europeo, sia per il livello delle sue scelte estetiche sia per la funzionalità dei modelli adottati.

APPENDICE 1

Le villi, 'programma' dell'intermezzo

n. 6, I tempo: *L'abbandono*

*Di quei giorni a Magonza una sirena
I vecchi e i giovinetti affascinava.
Ella trasse Roberto all'orgia oscena
E l'affetto per Anna ei v'obliava.*

*Intanto, afflitta da ineffabil pena,
La fanciulla tradita lo aspettava.
Ma invan lo attese ... Ed al cader del verno
Ella chiudeva gli occhi al sonno eterno.*

n. 7, II tempo: *La tregenda*

*V'è nella selva nera una leggenda
Che delle Villi la leggenda è detta
E ai spergiuri d'amor suona tremenda.
Se muor d'amore qualche giovinetta
Nella selva ogni notte la tregenda
Viene a danzar e il traditor vi aspetta;
Poi, se l'incontra, con lui danza e ride
E, colla foga del danzar, l'uccide.*

*Or per Roberto venne un triste giorno.
Dalla sirena in cenci abbandonato
Egli alla Selva pensò di far ritorno,
E questa notte, appunto, ei v'è tornato.—
Già nel bosco s'avanza; intorno, intorno
Riddan Le Villi nell'aer gelato ...
Ei, tremando di freddo e di paura,
È già nel mezzo della Selva oscura*

APPENDICE 2

Principali opere che contengono intermezzi o preludi (1884-1925)

- Giacomo Puccini, *Le villi* (1884)
Pietro Mascagni, *Cavalleria* (1890)
Pietro Mascagni, *Amico Fritz* (1891)
Ruggero Leoncavallo, *Pagliacci* (1892)
Giacomo Puccini, *Manon Lescaut* (1893)
Jules Massenet, *Thaïs* (1894)
Jules Massenet, *La Navarraise* (1894)
Umberto Giordano, *Fedora* (1898)
Francesco Cilea, *Adriana Lecouvreur* (1902)
Leóš Janáček, *Jenůfa* (1904)
Franz Schmidt, *Notre Dame* (1904)
Ermanno Wolf-Ferrari, *I gioielli della Madonna* (1911)
Manuel de Falla, *La vida breve* (1911)
Richard Strauss, *Ariadne auf Naxos* (1916)
Giacomo Puccini, *Suor Angelica* (1918)
Erich Korngold, *Die tote Stadt* (1920)
Alban Berg, *Wozzeck* (1925)

APPENDICE 3

Puccini e il *Tristan und Isolde*

Una sera di ottobre [1924, *n.d.r.*] si sentiva meglio. Eravamo su, nella saletta della «radiola»:

– Maestro – gli dissi, – perché non scendiamo nello studio? Io le tengo compagnia ed ella cerca di lavorare un poco ... Vede, questa sera è propizia!...

Si lasciò convincere e discendemmo per la scaletta interna. Lo precedevo e, giunto al pianoforte, involontariamente, vi appoggiai le mani, accennando ai primi accordi del *Tristano*.

– Continui, – mi disse.

– Più non ricordo ...

E, poiché m'ero scostato dallo strumento, volle provarcisi lui; ma, giunto allo stesso punto, s'arrestò. Anch'egli non ricordava:

– Dammi la partitura del *Tristano* ...

Cominciò a leggere. Leggeva, arrangiandosi alla meglio, ma il colore era quello, quella la linea; e il preludio montava, svolgendosi nelle sue spire morbose, spasmodiche; veniva fuori dalle profonde radici della vita, torturante e avvolgente, duttile e plastico, formidabile di carne e di spirito, travolgente, grandioso – e Puccini m'appariva, in quell'oceano umano, trasumanato, divino. Quando sui bassi si spense l'ultimo tocco, il maestro aveva chiuso gli occhi ... Di scatto gettò via il volume e disse:

– Basta di questa musica! Noi siamo dei mandolinisti, dei dilettanti: guai a noi se ci lasciamo prendere! Questa musica tremenda ci annienta e non ci fa concludere più nulla!...

Afferrò i suoi fogli e, dopo un attimo di raccoglimento, attaccò la fine del «duetto» di «Turandot» e «Calaf» che termina luminosamente, gloriosamente nell'apoteosi dell'amore.

(G. Marotti, *Giacomo Puccini intimo*, Vallecchi, Firenze, 1942¹, pp. 203-4)

APPENDICE 4

Manon Lescaut, 'programma' dell'intermezzo

(DES GRIEUX: «... Gli è ch'io l'amo! – La mia passione è così forte che io mi sento la più sfortunata creatura che vive. – Quello che non ho io tentato a Parigi per ottenere la sua libertà?! ... Ho implorato i potenti!... Ho picchiato e supplicato a tutte le porte!... Persino alla violenza ho ricorso!... Tutto fu inutile. – Una sol via mi rimaneva; seguirla! Ed io la seguo! Dovunque ella vada!... Fosse pure in capo al mondo!...»)

(*Storia di Manon Lescaut e del cavaliere Des Grieux* dell'Abate Prévost)

Orchester der Deutschen Oper Berlin

Fondata a Charlottenburg come istituzione borghese contrapposta al Teatro Reale Unter den Linden, la Deutsche Oper fu inaugurata nel novembre 1912 con il *Fidelio* di Beethoven diretto da Ignatz Waghalter; nell'anno seguente fu rappresentata, tra l'altro, *La Fanciulla del West* di Puccini con la collaborazione del compositore, mentre nel 1914 il Teatro ospitò la prima rappresentazione di *Parsifal* ad avere luogo in un teatro diverso da quello di Bayreuth. Sin dal 1919, con l'istituzione di una stagione di concerti, l'Orchestra ebbe modo di esibirsi come formazione sinfonica ospitando direttori come Felix von Weingartner, Eugen d'Albert, Arthur Nikitsch e Richard Strauss. Nel 1925 il teatro fu ribattezzato Städtische Oper, per poi prendere il nome di Deutsches Opernhaus nel 1933. Oltre a Bruno Walter, che fu Generalmusikdirektor dal 1925 al 1929, si alternarono sul podio Fritz Busch, Max von Schillings e Wilhelm Furtwängler. Quando, nel 1943, il teatro fu distrutto dai bombardamenti, l'istituzione si trasferì nel Theater des Westens; nel 1961 fu inaugurata la nuova sede in Bismarckstrasse e il teatro assunse l'attuale denominazione Deutsche Oper Berlin. Tra i direttori che hanno guidato il complesso si ricordano Herbert von Karajan, Lorin Maazel (Generalmusikdirektor dal 1965 al 1971), Karl Böhm, Claudio Abbado, Daniel Barenboim, Zubin Mehta e Giuseppe Sinopoli. Nel 1997 è stato nominato *Generalmusikdirektor* Christian Thielemann.



Christian Thielemann

Nato a Berlino nel 1959, Christian Thielemann ha iniziato la sua formazione musicale studiando pianoforte con Helmut Roloff alla Hochschule für Musik; oltre a prendere lezioni private di composizione e direzione d'orchestra, ha studiato viola all'Accademia della Fondazione Karajan e ha vinto numerosi concorsi sia per viola sia per pianoforte.

All'età di 20 anni è diventato assistente di Herbert von Karajan a Berlino e al Festival di Salisburgo e sotto la sua direzione si è anche esibito come pianista. In seguito è stato assistente di Daniel Barenboim a Berlino, Parigi e al Festival di Bayreuth. Nel 1985 è divenuto direttore principale della Deutsche Oper am Rhein di Düsseldorf; dal 1988 al 1992 ha ricoperto la carica di direttore musicale all'Opera di Norimberga mentre dal 1997 è *Generalmusikdirektor* della Deutsche Oper Berlin.



Nel 1993 e 1994 ha ottenuto un notevole successo al Metropolitan con *Rosenkavalier* e *Arabella* di Strauss. Nell'autunno 1993 ha aperto la Stagione Concertistica della Scala di Milano. Dal 1993 al 1997 è stato Primo direttore ospite del Teatro Comunale di Bologna dove ha diretto *Il caso Makropoulos*, *Rosenkavalier*, *Tristan und Isolde*, *Otello* e vari cicli di concerti. Dal 1992 al 1996 ha collaborato intensamente con l'Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia a Roma dirigendovi un ciclo Beethoven, *Tristan und Isolde* e *Lohengrin*.

Thielemann si presenta regolarmente alla guida di grandi complessi europei e americani, quali Berliner Philharmoniker, Münchner Philharmoniker, Gewandhausorchester, Concertgebouw Orchestra, New York Philharmonic Orchestra, Boston Symphony Orchestra, Philadelphia Orchestra, Philharmonia Orchestra e London Symphony Orchestra, Israel Philharmonic Orchestra. La sua attività operistica è dedicata oltre alla Deutsche Oper di Berlino, al Covent Garden, al MET e alla Lyric Opera di Chicago. Christian Thielemann incide in esclusiva per la Deutsche Grammophon. Tra le sue incisioni discografiche, da segnalare la Quinta e la Settima sinfonia di Beethoven e la Seconda e Terza sinfonia di Robert Schumann con la Philharmonia Orchestra, Ouvertures e Preludi di Richard Wagner con la Philadelphia Orchestra, musiche di Richard Strauss e Hans Pfitzner e i recenti *Carmina Burana* di Carl Orff con l'Orchester der Deutsche Oper Berlin.

Nell'estate 2000 Christian Thielemann debutterà al Festival di Bayreuth con i *Meistersinger*.



TEATRO DEL GIGLIO

Luigi Della Santa

Presidente

Gabriella Biagi Ravenni

Angelo Fanucchi

Laura Innocenti

Francesca Pardini

Consiglio di Amministrazione

Luigi Angelini

Direttore

Lo staff del Teatro

*Responsabile affari generali,
contabilità e amministrazione*

*Responsabile pubbliche relazioni e
segreteria artistica*

Responsabile di biglietteria

Assistente alla direzione

*Assistente all'amministrazione,
paghe e contratti*

Collaboratrice amministrativa

Collaboratrici di biglietteria

Assistente di produzione

Direttore di palcoscenico

Responsabile realizzazione luci

Realizzatore luci

Macchinista

Addetto al servizio di sala

Collaboratori ai servizi generali

Mariarita Favilla

Lia Borelli

Rosangela Carignani

Simona Carignani

Giuliana Cagnacci

Piera Lembi

Barbara Gheri, Angela Sorbi

Cristina Tosi

Guido Pellegrini

Ugo Benedetti

Marco Minghetti

Riccardo Carnicelli

Luigi Viani

Domenico Piagentini, Silvana Pinna



Centro studi GIACOMO PUCCINI

Soci fondatori: Gabriella Biagi Ravenni, Lucca; Julian Budden, Firenze-London; Gabriele Dotto, Milano; Michele Girardi, Parma; Arthur Groos, Ithaca (USA); Maurizio Pera, Lucca; Dieter Schickling, Stuttgart.

Consiglio direttivo: Julian Budden, Presidente; Gabriella Biagi Ravenni, Vicepresidente; Stefano Raghianti, Segretario-tesoriere; Giulio Battelli, Istituto Musicale “L. Boccherini”, Lucca; Virgilio Bernardoni; Michele Girardi; Arthur Groos; Dieter Schickling.

Comitato scientifico: William Ashbrook, Indiana State University (USA); Virgilio Bernardoni, Università di Torino (I); Gabriella Biagi Ravenni, Università di Pisa (I); Julian Budden, Firenze-London (UK); Michele Girardi, Università di Pavia (I); Arthur Groos, Cornell University (USA); Adriana Guarnieri Corazzol, Università di Venezia (I); Jürgen Maehder, Freie Universität Berlin (D); Fiamma Nicolodi, Università di Firenze (I); Roger Parker, Cambridge University (UK); Harold S. Powers, Princeton University (USA); Peter Ross, Bern (CH); John Rosselli, Firenze (I); Dieter Schickling, Stuttgart (D); Mercedes Viale Ferrero, Torino (I).

In onore dei due compositori più rappresentativi del teatro musicale italiano ottocentesco sono nati la Fondazione Rossini a Pesaro e l'Istituto di studi verdiani a Parma, da qualche anno promosso al rango di Istituto nazionale. Il primo organismo esprime una sorta di “laboratorio musicologico” che ha avviato da oltre vent'anni l'edizione critica dell'*Opera omnia*, iniziativa che è servita da motore e *raison d'être* del *Rossini Opera Festival*, del quale la Fondazione è collaboratore scientifico. Dal canto suo l'Istituto nazionale di studi verdiani è da oltre tre decenni il punto di riferimento obbligato per le ricerche sul musicista da parte degli studiosi di tutto il mondo, e ha svolto un ruolo attivo di consulenza nell'attività del Verdi Festival. Nel 1996 è sorta a Bergamo una Fondazione nel nome di Gaetano Donizetti, e anche a Catania, dov'è nato l'altro grande musicista italiano del primo Romanticismo, opera un Istituto per promuovere gli studi su Vincenzo Bellini. Esempi simili facevano risaltare la mancanza in Lucca, sino al 1996, di un ente che potesse svolgere, in Italia e nel mondo, un ruolo

analogo a quello delle istituzioni precedentemente nominate nei confronti di Giacomo Puccini, l'ultimo anello di una catena che congiunge gli artisti più significativi del teatro musicale italiano, e che rappresenta specificamente il melodramma nella fase di trapasso tra Otto e Novecento, alla stregua di Verdi per quella centrale e di Rossini nei primi tre decenni del XIX secolo. Si è reso dunque necessario fondare a Lucca, la città che gli ha dato i natali, un Centro studi che si proponesse di svolgere un'attività pubblica per tutelare in ogni modo possibile la figura di Puccini.

Il Centro studi GIACOMO PUCCINI ambisce a divenire, agli occhi della comunità scientifica e degli appassionati d'opera in generale, il punto di riferimento nel mondo per ogni sorta di attività sul compositore lucchese, sia di studio sia d'impegno diretto in manifestazioni culturali e di consulenza per gli spettacoli. Gli scopi principali che si prefigge sono:

1. raccogliere e catalogare ogni tipo di fonte – in originale o in copia fotostatica e/o in formato elettronico – come lettere, abbozzi e schizzi musicali e letterari, e di acquisire per consultazione copie di autografi, di partiture a stampa e degli spartiti delle opere di Puccini nelle diverse versioni;

Nel quadro di questa linea di ricerca sono stati già avviati due grandi progetti:

L'epistolario di Giacomo Puccini: catalogo, testi, database

Il lavoro di ricerca sull'epistolario pucciniano è stato giudicato dai membri del Comitato scientifico del Centro studi GIACOMO PUCCINI come prioritario: gli studiosi hanno necessità di attingere al cospicuo epistolario pucciniano per formulare nuovi punti di vista critici sulla figura e l'opera di Giacomo Puccini, e seguire dall'interno lo snodarsi delle vicende biografiche e soprattutto l'articolazione del processo compositivo. Non occorre d'altro canto sottolineare ulteriormente l'opportunità di riordinare gli epistolari degli artisti più significativi. Le raccolte di lettere pucciniane già pubblicate non sono sempre affidabili, poiché spesso i curatori non seguono metodi filologici adeguati né mostrano alcuna capacità di coordinamento delle informazioni nelle indispensabili note esplicative. Inoltre, piccoli gruppi di lettere sono contenuti soltanto in pubblicazioni di respiro locale, con una circolazione pressoché nulla. Oltre alle lettere pubblicate, ne esistono molte altre ancora inedite, in possesso di collezionisti, o custodite in biblioteche, che alcuni collaboratori della ricerca hanno già individuato e segnalato. Altre ancora sicuramente continueranno a venire alla luce, soprattutto nella Lucchesia e sul mercato antiquario. Un censimento provvisorio segnala oltre 5000 lettere, tra edite e inedite.

Il lavoro, avviato da singoli membri del Consiglio direttivo e del Comitato Scientifico del Centro studi GIACOMO PUCCINI già da prima della nascita del Centro medesimo, è entrato nella fase di realizzazione grazie a importanti collaborazioni: è stata stipulata una convenzione con il CIBIT (Centro interuniversitario biblioteca italiana telematica) e con il Centro di linguistica computazionale (CNR, Pisa), grazie alla quale il gruppo di ricerca può avvalersi del programma DBT di *text-encoding* brevettato da Eugenio Picchi. Sottoponendo i testi delle lettere – prima acquisiti tramite scanner, poi collazionati con

gli originali e conformati a criteri editoriali uniformi – al suddetto programma, l'intero *corpus* dell'epistolario pucciniano diventerà un unico *data base*, interrogabile da molteplici punti di vista, dai più ovvi (datazione topica e cronica, presente o desunta, quindi proposta; destinatario; nomi di persone, enti/istituzioni, luoghi, opere letterarie, composizioni musicali citati o a cui si allude) ai più complessi (presenza combinata di più dati, espressioni tipiche e così via). Infine, le lettere saranno immesse in rete nella *home page* del Centro e in quella del CIBIT che già raccoglie i principali testi della letteratura italiana, dalla *Divina Commedia* in avanti.

Il gruppo di lavoro sull'epistolario, coordinato da Gabriella Biagi Ravenni, è composto da Giulio Battelli, Michele Girardi, Arthur Groos, Jürgen Maehder, Peter Ross e Dieter Schickling.

I libretti pucciniani: diverse versioni a confronto

Come per l'epistolario, anche per i libretti è previsto lo studio e il confronto linguistico-filologico delle varie stesure dei testi mediante il programma DBT. L'analisi delle differenti versioni dei libretti musicati da Puccini è di fondamentale interesse per comprendere il processo compositivo del musicista lucchese, spesso travagliato, ricco di contrasti ed incomprensioni, ma comunque testimonianza di una effettiva e proficua collaborazione tra il compositore ed i suoi librettisti.

Di particolare interesse a questo riguardo è il fondo Giacosa, conservato a Colletterto Giacosa (Ivrea) dagli eredi di Giuseppe Giacosa: vi sono infatti conservate varie stesure dei libretti di *Bohème*, *Tosca* e *Madama Butterfly*, arricchite da osservazioni, suggerimenti, scambi di opinioni di mano dei tre protagonisti, Giuseppe Giacosa appunto, Luigi Illica e Giacomo Puccini, con la presenza determinante di Giulio Ricordi. Il Centro studi ha ora a disposizione una riproduzione completa del fondo di interesse pucciniano grazie alla squisita collaborazione dell'erede, avv. Paolo Cattani.

2. rendere accessibile a studiosi e appassionati una vasta biblioteca che contenga tutte le pubblicazioni sul musicista, oltre a una scelta di libri ed articoli prodotti su compositori e problemi di storiografia musicale del suo tempo;

È stato costituito il primo nucleo di una biblioteca specializzata, grazie alla concessione, da parte di collezionista privato, dell'intera sua Biblioteca pucciniana (ben oltre 600 titoli). La collezione, conservata presso la sede del Centro studi, all'interno del Teatro del Giglio, è stata schedata dalla dott.ssa Elena Franchini con la stessa procedura adottata dalle Biblioteche pubbliche della Regione Toscana. La Biblioteca è aperta al pubblico.

3. fornire a chiunque operi nel mondo dello spettacolo, a cominciare dai teatri che mettono in scena le opere del maestro, ogni tipo di aiuto di carattere scientifico e pratico: dall'organizzazione di convegni di studio e conferenze, sino alla formulazione dei programmi di rassegne e *festival* e altro ancora.

In questa linea programmatica rientra l'accordo di collaborazione con il Teatro del Giglio di Lucca per la realizzazione del progetto *Puccini nel Novecento*. Il progetto è motivo di lavoro tra i più intensi e qualificanti e comporta una ricognizione musicale, storica

e musicologica della tarda produzione pucciniana, intesa anche come rilettura critica del contesto italiano e europeo in cui il compositore lucchese si trovò ad agire, in piena sintonia con le tendenze di un'epoca in cui si stava definendo il concetto ermeneutico di 'modernità'.

Il Centro studi GIACOMO PUCCINI si unisce al Teatro del Giglio dando il suo apporto per la ideazione e realizzazione della parte culturale (convegni, conferenze, mostre, programmi di sala) relata agli avvenimenti programmati nel triennio 1999-2002, vale a dire: *Puccini oltre la scena* (autunno 1999), *Il tritico* (autunno 2000), *La fanciulla del West* (autunno 2001), *Turandot* (autunno 2002).

4. promuovere ogni tipo di ricerche su Puccini e il suo *milieu* cittadino, sulla musica del suo tempo e sul teatro d'opera a lui successivo, per verificare relazioni ed eventuali influenze dell'artista sui compositori più recenti e sulle poetiche da essi praticate.

Lo scopo sarà raggiunto mediante le pubblicazioni edite dal Centro, prima fra tutte "Studi pucciniani", rivista scientifica a cadenza regolare. Il primo numero, pubblicato nel dicembre 1998, comprende, oltre a saggi di musicologi di fama internazionale, una amplissima bibliografia pucciniana con oltre 1500 titoli, di cui è prevista una versione aggiornata che verrà pubblicata separatamente. Sono inoltre previste altre pubblicazioni legate al progetto *Puccini nel Novecento*.

L'attività editoriale è stata affiancata sin dall'inizio dalla *homepage* <http://www.puccini.it> dedicata a Puccini, inserita in *WorldWideWeb*, che permette consultazioni a distanza di diversi database, sulla bibliografia, sulle lettere e altro ancora. La pagina funge inoltre da snodo per istituzioni simili e per diversi servizi multimediali, con immediato effetto positivo per l'immagine del Centro, e conseguentemente per la valorizzazione del patrimonio culturale e paesistico di Lucca stessa e di altre località del territorio.

Attività svolta

1996 Fino dal giorno della costituzione (5 giugno 1996), il Centro studi ha iniziato un lavoro di programmazione pluriennale, incentrato sia sulla ricerca scientifica che sul coinvolgimento di enti, istituzioni, altre associazioni culturali in eventi legati al nome di Giacomo Puccini.

In collaborazione con l'Associazione tra gli Operatori e Sostenitori del Mercato Antiquario (oggi Associazione Lucca e Mercanti), il Centro ha organizzato, nel dicembre 1996, la Terza settimana pucciniana, con la presentazione, affidata a Julian Budden, del volume di Virgilio Bernardoni *Puccini*, edito da Il Mulino.

1997 La presentazione ufficiale del Centro è avvenuta il 26 maggio 1997, al Teatro del Giglio di Lucca, in occasione della giornata internazionale di studi *Le dirò con due parole ...*, con relazioni di: Julian Budden, Gabriella Biagi Ra-

venni, Arthur Groos, Dieter Schickling, Mercedes Viale Ferrero. La giornata di studi vedeva riuniti al completo sia il Consiglio direttivo e il Comitato scientifico del Centro, che hanno dedicato due sedute di lavoro alla programmazione organizzativa e scientifica per il 1997.

Il 23 ottobre, a Palazzo Bernardini, è stata inaugurato ufficialmente il sito Web dedicato a Giacomo Puccini, realizzato dal socio fondatore Michele Girardi con la collaborazione della Lucense spa. Alla presentazione di *Con Puccini verso il 2000: proposte e progetti. Ricerca, informatica, multimedialità, spettacolo* hanno partecipato Julian Budden, Gabriella Biagi Ravenni, Gabriele Dotto, Michele Girardi, Arthur Groos, Maurizio Pera, Dieter Schickling, Carlo Majer (allora direttore artistico del Teatro Regio di Torino), il Presidente della Lucense Mauro Fenili, e i tecnici Andrea Mariani e Riccardo Nieri.

Domenica 23 novembre 1997 a Bologna (Palazzo Marescotti, via Berberia 4), nell'ambito del Primo Colloquio di Musicologia del "Saggiatore musicale", Gabriella Biagi Ravenni e Michele Girardi hanno illustrato la ricerca in corso sull'epistolario di Puccini, che ha ottenuto un finanziamento del CNR per il 1996. In dicembre, per la stagione lirica 1997 del Teatro del Giglio di Lucca, il Centro ha organizzato un incontro di presentazione de *La rondine*, tenuto da Michele Girardi.

Su commissione dell'Azienda di Promozione Turistica di Lucca, Gabriella Biagi Ravenni, con la collaborazione di molti componenti del Centro studi, ha realizzato *Itinerari pucciniani*, un opuscolo che suggerisce percorsi turistici in Lucca alla scoperta dei luoghi legati a Puccini. Ne sono state pubblicate le versioni in italiano, inglese (versione di Julian Budden), tedesco e francese.

1998 Il 18 marzo a Londra, Hotel Dorchester, il Centro studi è stato protagonista dell'iniziativa promossa dall'Azienda di Promozione Turistica di Lucca *Lucca a Londra. Giacomo Puccini nel mondo*, nel corso della quale Julian Budden e Gabriella Biagi Ravenni hanno presentato l'opuscolo *Itinerari pucciniani* nelle versioni italiana e inglese, e hanno illustrato i primi risultati del progetto di ricerca *Sulle tracce di "Tosca"*, avviato in collaborazione con il Royal College of Music di Londra, con l'intento di recuperare testimonianze della presenza londinese di Puccini in vista della celebrazione, nel 2000, del centenario di *Tosca*. In dicembre, nella Sala degli Specchi di Palazzo Orsetti a Lucca, Michele Girardi e Virgilio Bernardoni, per conto del Centro studi, hanno presentato il volume: *Giacomo Puccini. L'uomo, il musicista, il panorama europeo, Atti del Convegno internazionale di studi Giacomo Puccini in occasione del 70° anniversario della morte (Lucca, 25-29 novembre 1994)*, a cura di Gabriella Biagi Ravenni e Carolyn Gianurco, Lucca, LIM 1997.

Sempre in dicembre è stato pubblicato, e presentato dal comitato editoriale, il primo numero della rivista scientifica "Studi pucciniani". Il comitato scientifi-

co della rivista è composto da Virgilio Bernardoni (segretario di redazione), Michele Girardi (redattore), Arthur Groos (curatore responsabile), Jürgen Maehder, Roger Parker, Harold S. Powers, con la direzione del Presidente del Centro studi, Julian Budden. Il volume raccoglie contributi di alcuni tra i più importanti studiosi pucciniani nel mondo (Julian Budden, Mercedes Viale Ferrero, Virgilio Bernardoni, Luca Zoppelli, Arthur Groos, Dieter Schickling, Pier Giuseppe Gillio), oltre ad una completa bibliografia pucciniana (a cura di Virgilio Bernardoni, Gabriella Biagi Ravenni, Michele Girardi, Arthur Groos, Jürgen Maehder, Dieter Schickling, Peter Ross).

1999 Sulla scorta dell'esperienza fatta a Londra nel 1998, il Centro studi ha partecipato alla manifestazione promozionale *Puccini e i luoghi pucciniani a Parigi*, organizzata a Parigi, il 3 e 4 febbraio 1999, da Provincia di Lucca, Azienda di Promozione Turistica di Lucca, Azienda di Promozione Turistica della Versilia e Camera di Commercio, realizzando all'Istituto Italiano di cultura la mostra *Giacomo Puccini nell'immaginario collettivo di fin de siècle*. La mostra documentava, con materiale originale proveniente da un'importante collezione privata, l'incredibile influsso che le opere e la figura stessa di Giacomo Puccini ebbero sulla stampa popolare di tutto il mondo a cavallo tra il XIX e il XX secolo. La realizzazione della mostra ha costituito un'ottima occasione per presentare a Parigi l'attività del Centro studi e per avviare contatti con istituzioni parigine che conservano documenti dei più importanti e significativi allestimenti delle opere pucciniane.

Infine, in maggio, l'apertura del nuovo *Baluardo. Lucca. Museo virtuale della città*, per il quale il Centro studi ha fornito consulenza scientifica e fattiva collaborazione per la progettazione, ricerca di materiali, redazione di testi e assistenza tecnica per la realizzazione della postazione dedicata a Giacomo Puccini.

Centro studi GIACOMO PUCCINI

c/o Teatro del Giglio, piazza del Giglio 13/15

Casella postale 413 - 55100 Lucca

tel.: 0039-(0)583-469225; fax: 958324

<http://www.puccini.it> - e-mail: centrostudi@puccini.it

“Studi pucciniani” 1

Rassegna periodica sulla musica e sul teatro musicale nell'epoca di Giacomo Puccini

Comitato editoriale

VIRGILIO BERNARDONI (segretario), MICHELE GIRARDI, ARTHUR GROOS (curatore),
JÜRGEN MAEHDER, ROGER PARKER, HAROLD S. POWERS, PETER ROSS

SAGGI

JULIAN BUDDEN, *Puccini's Transpositions*

MERCEDES VIALE FERRERO, *Riflessioni sulle scenografie pucciniane*

Appendice: *I nomi delle piccole cose*, a cura di Gabriella Olivero

VIRGILIO BERNARDONI, *La drammaturgia dell'aria nel primo Puccini.*

Da “Se come voi piccina” a “Sola, perduta, abbandonata”

LUCA ZOPPELLI, *Modi narrativi scapigliati nella drammaturgia della Bohème*

ARTHUR GROOS, *TB, Mimi, and the Anxiety of Influence*

DOCUMENTI

DIETER SCHICKLING, *Giacomos kleiner Bruder. Fremde Spuren im Katalog
der Werke Puccinis*

PIER GIUSEPPE GILLIO, *La Barriera d'Enfer. Documenti sulla gestazione letteraria del
Quadro Terzo della Bohème nell'archivio di Casa Giacosa*

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia degli scritti su Giacomo Puccini, a cura di Virgilio Bernardoni,

Gabriella Biagi Ravenni, Michele Girardi, Arthur Groos,

Jürgen Maehder, Peter Ross, Dieter Schickling

Appendice: *Gli altri Puccini*

Prezzo di copertina L. 45.000

per soci ordinari L. 30.000 per soci sostenitori: gratuita

Il Centro studi GIACOMO PUCCINI è una associazione senza scopo di lucro. Per divenirne socio occorre versare la somma prevista per la qualifica prescelta (ordinario o sostenitore) in contanti, assegno, carta di credito (CartaSi) oppure sui seguenti conti correnti intestati a:

Centro studi GIACOMO PUCCINI

cc 22611/16/91: presso Cassa di Risparmio di Lucca, sede di Lucca
(ABI 6200 CAB 13701)

cc 11925559: presso Ufficio Postale Lucca Centro, 55100 Lucca

specificando nome, cognome, indirizzo, telefono, fax ed eventuale e-mail.

Le quote fissate dal Consiglio direttivo per il 1999 sono:

Lit. 30.000 (15,50 Euro) per il socio ordinario

Lit. 300.000 (155,00 Euro) per il socio sostenitore



DAL GRUPPO
BANCARIO
CASSE DEL TIRRENO
NUOVE
SOLUZIONI GUIDA.

Carta Tirreno multiscard.

La tua Banca portatile.



Disponibile nelle versioni Visa e MasterCard

**La prima carta di credito
a servizio veramente completo.**

*Potete richiederla presso le Filiali della Cassa di Risparmio di Lucca
nelle versioni Classica ed Elettronica.*

- PagoBANCOMAT**
- BANCOMAT**
- CartaSi**
- VISA**
- MasterCard**
- FASTpay**
- MASSIMA SPENDIBILITÀ**
13.5 MILIONI DI ESERCIZI
CONVENZIONATI NEL MONDO,
OLTRE 250 MILA IN ITALIA
- MASSIMA COMODITÀ**
ANTICIPO DI CONTANTE
E/O VALUTA
IN ITALIA E ALL'ESTERO
- MASSIMA SICUREZZA**
IL PROGRAMMA ASSICURATIVO
MULTIRISCHI DI CARTASI OFFRE
UNA COPERTURA ASSICURATIVA
ESTESA, ARTICOLATA
E COMPLETAMENTE GRATUITA
- MASSIMA CONVENIENZA**
PIÙ FUNZIONI IN UNA SOLA CARTA
MIGLIOR CONTROLLO DELLE SPESE
POSTICIPO DEL PAGAMENTO



Insieme funziona.



VIA FILLUNGO, 54 - LUCCA - TEL 0583 491332
VIA DELL'ARANCIO, 10 - LUCCA - TEL 0583 493167
VIA BECCHERIA, 17 - LUCCA - TEL 0583 496428

CAMICERIA

FERRARI

LUCCA

VIA FONTANA, 27 - TEL 0583 494917 - LUCCA



CASSA DI RISPARMIO DI LUCCA