



Lucca Basilica di San Frediano
domenica 16 ottobre 2005, ore 21.00

P GIACOMO PUCCINI I atto

LA CONQUISTA DI UNO STILE
Dai Preludi sinfonici a «Manon Lescaut»



BRITISH AMERICAN
TOBACCO
ITALIA



Dove si coltiva il miglior tabacco italiano?
Dove lo compriamo noi.



In Italia ci sono regioni in cui la terra produce solo il tabacco della migliore qualità. Noi lo compriamo lì. È un impegno che abbiamo preso con noi stessi e con tutta l'economia italiana. In fondo le componenti per fare bene il nostro lavoro sono semplici. Proprio come la terra.

 www.batitalia.com


**BRITISH AMERICAN
TOBACCO**
ITALIA



Lucca Basilica di San Frediano
domenica 16 ottobre 2005, ore 21.00

P GIACOMO PUCCINI I atto

LA CONQUISTA DI UNO STILE
Dai Preludi sinfonici a «Manon Lescaut»





Comitato Nazionale Celebrazioni Pucciniane 2004-2008

Sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica

Presidente Onorario – Presidente del Senato Senatore Marcello Pera

Cavaliere del Lavoro Bruno Ermolli

Presidente

Comitato Nazionale Celebrazioni Pucciniane

British American Tobacco Italia

Giacomo Puccini, I atto. La conquista di uno stile.

Dai preludi sinfonici a «Manon Lescaut»

Lucca, Basilica di San Frediano, 16 ottobre 2005

A cura di

Comitato Nazionale Celebrazioni Pucciniane - Commissione storico-scientifica

Luigi Della Santa, Virgilio Bernardoni, Gabriella Biagi Ravenni,

Michele Girardi, Dieter Schickling

Ricerca iconografica Simonetta Bigongiari

Progetto grafico Marco Riccucci



domenica 16 ottobre 2005, ore 21.00
Lucca, Basilica di San Frediano

GIACOMO PUCCINI, I ATTO

LA CONQUISTA DI UNO STILE

Dai Preludi sinfonici a «Manon Lescaut»

ORCHESTRA FILARMONICA DELLA SCALA

CORO FILARMONICO DELLA SCALA

Voci bianche della Polifonica Lucchese

soprano **Cristina Gallardo-Domâs**

direttore **RICCARDO CHAILLY**

maestro del Coro **Bruno Casoni**

maestro delle Voci bianche **Egisto Matteucci**

PARTE PRIMA

Preludio a orchestra in mi (1876)

(prima esecuzione dell'edizione Carus, a cura di Michele Girardi,
con il completamento di Wolfgang Ludwig)

Preludio sinfonico in la maggiore (1882)

Fuga in do minore (1883)

(prima esecuzione della rielaborazione orchestrale, a cura di Michele Girardi)

Capriccio sinfonico (1883)

(prima esecuzione dell'edizione Carus, a cura di Dieter Schickling)

«Le Villi» (1884)

Se come voi piccina io fossi

Intermezzo: *L'abbandono - La tregenda*

PARTE SECONDA

Crisantemi (1890)

«Manon Lescaut» (1893)

In quelle trine morbide

Intermezzo: *La prigionia - Il viaggio all'Havre*

Sola, perduta, abbandonata...

«Edgar» (1889)

Preludio Atto III

Requiem æternam

Addio mio dolce amor



Indice

Bruno Ermolli

- 7 La musica di Giacomo Puccini, la Filarmonica della Scala e il Coro Filarmonico della Scala a Lucca in San Frediano per un magico incanto

Francesco Valli

- 9 British American Tobacco Italia: l'onore e l'emozione di celebrare Giacomo Puccini

Dieter Schickling

- 13 Giacomo Puccini – I atto

Riccardo Pecci

- 23 La Sinfonia è l'Opera: riflessioni su Puccini 'l'attuale'

- 49 Biografie

- 57 Comitato Nazionale per le Celebrazioni Pucciniane, 2004-2008

- 65 British American Tobacco Italia



La musica di Giacomo Puccini, la Filarmonica della Scala e il Coro Filarmonico della Scala a Lucca in San Frediano per un magico incanto

L'obiettivo del Comitato Nazionale per le Celebrazioni Pucciniane 2004-2008 è la valorizzazione, nell'interesse complessivo dell'umanità, dell'immagine e della figura di Giacomo Puccini che rappresenta per la Toscana, per l'Italia, per l'Europa e per il Mondo intero un grande patrimonio di arte e cultura. In particolare il Comitato Nazionale per le Celebrazioni Pucciniane intende coordinare ed esponenzializzare il risultato di ogni iniziativa che i singoli Teatri Lirici (Teatro del Giglio, Grande Teatro all'Aperto di Torre del Lago Puccini, ecc.), Musei (Villa Museo Giacomo Puccini di Torre del Lago Puccini, Museo Casa Natale di Lucca ecc.), Luoghi Pucciniani e Istituti di Ricerca (Centro Studi Giacomo Puccini, ecc.) esprimono con alta qualità e che, pertanto, sono riconosciuti con il marchio del Comitato stesso.

Annualmente il Comitato Nazionale per le Celebrazioni Pucciniane organizza un evento straordinario.

L'evento per il 2005, che ha luogo questa sera, è un concerto straordinario dal titolo *Giacomo Puccini, I atto. La conquista di uno stile. Dai Preludi sinfonici a «Manon Lescaut»*, ed ha come cornice la prestigiosa nonché storica Basilica di San Frediano in Lucca, patrimonio d'arte e architettura di inestimabile valore, che accoglie tra le sue storiche navate non solo il pubblico lucchese, profondamente legato a Puccini ed alla sua terra, ma anche un pubblico selezionato proveniente da tutta Italia e dal mondo. La presenza del Presidente Onorario del Comitato, Senatore Marcello Pera, sottolinea l'importanza ed il prestigio di questa iniziativa a livello nazionale, alla quale prendono parte anche autorità Centrali e Locali. La magia del luogo è accompagnata dalla magia della Filarmonica della Scala e del Coro Filarmonico della Scala, diretti dal Maestro Riccardo Chailly. L'eccellenza artistica espressa è sviluppata anche per effetto della partecipazione di una delle maggiori interpreti pucciniane, il soprano Cristina Gallardo Domàs ed allietata dalla freschezza del Coro delle Voci bianche della Polifonica Lucchese. Il programma di questo Concerto è un evento unico e prezioso che ripercorre gli esordi del Maestro Puccini dal 1876 al 1893 e ci regala alcune prime esecuzioni come il *Capriccio Sinfonico* dell'edizione Carus.

Questo concerto rappresenta il primo atto di un ricco programma concertistico che il Comitato Nazionale per le Celebrazioni Pucciniane ha definito fino al 2008. Un primo atto che non poteva che essere contrassegnato da un elevato prestigio artistico sia nella definizione del programma musicale, che esalta il Giacomo Puccini dagli esordi fino ai primi grandi successi di *Le Villi* e di *Manon Lescaut*, sia nei grandi interpreti che saranno chiamati a dare voce al Compositore lucchese come la soprano Cristina Gallardo Domàs ed il grande Maestro Riccardo Chailly. Un primo atto che rappresenta lo sponsale tra le due grandi realtà territoriali di Giacomo Puccini: Lucca, la città natale ed il simbolo della formazione musicale, e Milano, la città dei grandi successi pucciniani, la città del Teatro alla Scala vero e proprio compagno di avventura e di sventura della carriera operistica di Giacomo Puccini. La Lucca degli amici Alfredo Caselli, Carlo Angeloni, Alfredo Catalani e la Milano del fedele compagno di viaggio Giulio Ricordi. Un grande evento che non poteva che essere celebrato in stretta sinergia con due grandi realtà territoriali quali Lucca e Milano, con due grandi realtà musicali che si fondono quali la Filarmonica, il Coro Filarmonico della Scala ed il Coro delle Voci bianche della Polifonica Lucchese.

Un Grande Puccini in questo primo atto, ma è soltanto l'inizio!

Il Comitato ha potuto realizzare questa importante iniziativa, grazie alla collaborazione offerta dal Comune di Lucca e per effetto del sostegno finanziario di British American Tobacco Italia al quale il Comitato rivolge il suo più sentito ringraziamento per l'attenzione dimostrata dal suo amministratore delegato, Ingegner Francesco Valli, alla realtà culturale e musicale non solo del territorio lucchese ma di tutti i luoghi legati alla vita del Grande Giacomo Puccini.

Questa collaborazione proseguirà anche in prossime occasioni di altissimo livello artistico, prima fra tutte il Concerto «evento 2006» che il Comitato organizzerà con il concorso della Fondazione Festival Pucciniano di Torre del Lago a Torre del Lago Puccini, dove il maestro visse e compose molti dei suoi immortali lavori.

Due atti, i primi atti di questa importante programmazione concertistica in quattro 'tempi', che vedono protagonisti due importanti membri del Comitato: il Teatro del Giglio, che non solo ha fornito il proprio prezioso supporto artistico ed organizzativo nella realizzazione di questo primo straordinario concerto, ma che è uno dei principali protagonisti degli esordi pucciniani. Il Teatro Festival Puccini di Torre del Lago, che ogni anno richiama decine di migliaia di spettatori da tutto il mondo nel più grande palcoscenico all'aperto interamente dedicato al Grande Giacomo Puccini.

Infine un ringraziamento alla Commissione Storico-scientifica del Comitato che ha curato la realizzazione della presente pubblicazione.

Il Presidente
Bruno Ermolli



British American Tobacco Italia: l'onore e l'emozione di celebrare Giacomo Puccini

Contribuire, come British American Tobacco Italia, alla realizzazione di un evento così prestigioso, quale è il concerto dell'Orchestra Filarmonica della Scala presso la Basilica di San Frediano a Lucca, è per me un onore e una grande emozione.

Vorrei cogliere l'occasione per spiegare le ragioni che ci hanno spinto a dare il nostro sostegno al Concerto e, più in generale, affrontare un tema che mi sta molto a cuore: il legame tra BAT Italia e la cultura.

Il sostegno al concerto è, infatti, solo l'ultimo passo di un percorso intrapreso già da qualche anno per contribuire, come impresa italiana, alla diffusione ed alla valorizzazione della nostra storia, che è soprattutto storia d'arte e di cultura, e per un più stretto legame tra cultura e impresa.

Le sempre più numerose sponsorizzazioni di eventi artistici e culturali da parte delle aziende confermano una accresciuta consapevolezza da parte del mondo delle imprese della propria responsabilità, non solo nei confronti degli stakeholders classici, ma anche di soggetti quali le istituzioni culturali e della società in genere.

Se da un lato sono i consumatori stessi che, manifestando la propensione ad acquistare beni ad alto contenuto immateriale (come rivela un'indagine condotta dall'Osservatorio Operandi/ALTIS), spingendo indirettamente le imprese in direzione di nuovi modelli di gestione della propria attività, dall'altro sono le stesse aziende che, interrogatesi su ciò che rappresentano per il territorio in cui operano, sembrano aver colto la loro essenza di soggetto prima di tutto culturale, oltre che economico.

Le imprese si propongono, quindi, sempre più, non solo come soggetti economici, ma anche e soprattutto attori sociali e culturali, capaci di creare valore nelle comunità di cui si sentono «cittadine».

L'impresa, quindi, riveste un ruolo sempre più concreto e costante in campo culturale, come supporto alle iniziative. Investimenti e sponsorizzazioni possono trasformare il settore culturale in una concreta opportunità di business per le imprese e di crescita per l'intero Paese.

Le potenzialità offerte dal nostro Paese, del resto, grazie al patrimonio artistico-culturale di cui i cittadini italiani, persone fisiche e giuridiche, vanno fieri, costituisce un vero e proprio serbatoio, da cui attingere per sperimentare il piacere dei suoi capovalori ma, soprattutto, a cui aggiungere valore.

È in questo contesto socio-economico che il gruppo BAT ha deciso di acquistare l'Ente Tabacchi Italiani nel 2003, ed è in questo contesto che BAT Italia intende continuare ad essere presente in qualità di azienda appassionata di cultura e attiva sostenitrice.

La sussidiarietà per la cultura. Contribuire alla diffusione ed alla conoscenza della nostra cultura, come impresa italiana, per arrivare dove il sostegno dello Stato non può arrivare dovrà essere il vero volano per garantire alla cultura la giusta conservazione e valorizzazione.

Proprio in quest'ottica BAT Italia ha sostenuto diverse iniziative di livello nazionale. Solo nell'ultimo anno: «Porte Aperte alla Scala», straordinaria possibilità offerta al pubblico di visitare gli spazi restaurati della prestigiosa sede storica del Teatro di Milano; il progetto di restauro, curato dalla Soprintendenza archeologica di Roma, di tre mosaici e un prezioso pavimento presso il Museo Nazionale Romano delle Terme di Diocleziano; la Mostra di Renato Guttuso presso il Chiostro del Bramante a Roma; la Mostra «Metafisica» allestita presso le Scuderie del Quirinale a Roma; importanti concerti organizzati dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia a Roma; il concerto in memoria di Giovanni Paolo II «Messa degli umili» a Roma.

È imminente, inoltre, il restauro del pianoforte su cui Puccini compose molta della sua musica e in modo particolare l'ultima opera, *Turandot*.

La cultura, peraltro, pur nella sua globalità, è sempre inevitabilmente portatrice di valori artistici locali e quindi in grado di coniugarsi perfettamente con il sistema imprenditoriale legato al territorio, di cui BAT Italia – in quanto erede della produzione storica nazionale di sigari e sigarette, simbolo del «made in Italy» – è espressione.

Essere l'unica azienda a produrre tabacco lavorato, direttamente in Italia, significa infatti avere una grande responsabilità di natura economica, sociale, istituzionale e culturale, in primis nei confronti del territorio che ci ospita e che ci fornisce materie prime e risorse umane per poter svolgere al meglio la nostra attività.

Peraltro, l'impegno di BAT Italia per la cultura è solo una delle espressioni con cui l'azienda concretizza la propria adesione al principio della Responsabilità Sociale d'Impresa. Quello della CSR è un tema, per noi, di estrema attualità. Negli ultimi anni in Europa e in Italia il tema del «business ethics» di matrice anglosassone è diventato oggetto di discussione e di provvedimenti legislativi. Clamorosi episodi di corruzione, che hanno coinvolto grandi aziende, ripropongono con urgenza la necessità di definire criteri condivisi di valutazione dei comportamenti delle imprese.

Alla domanda sul motivo per cui un'azienda produttrice di tabacco debba confrontarsi con il tema della Responsabilità Sociale d'Impresa, rispondiamo in maniera decisa, che la responsabilità sociale è, per tutte le imprese, un indicatore fondamentale del loro stato di 'salute'.

È nostro compito far capire che responsabilità sociale e produzione di tabacco non sono termini antitetici, ma devono essere il primo lo strumento di 'controllo etico' del secondo.

La dimostrazione pratica dell'applicazione del nostro concetto di responsabilità sociale è stata la nascita di Operandi Fondazione British American Tobacco Italia ONLUS, la prima fondazione europea di questa tipologia, nata dal mondo del tabacco. Una scelta che rafforza il nostro impegno nei confronti del territorio ma che chiarisce anche il modello culturale che governa il Gruppo BAT e quindi le Società, tra cui BAT Italia, che operano nel mondo.

Operandi è stata istituita con l'obiettivo di realizzare progetti concreti – di solidarietà sociale, salvaguardia ambientale, tutela del patrimonio artistico e culturale, istruzione e formazione – principalmente nell'ambito delle comunità in cui BAT Italia è presente con le proprie sedi e stabilimenti

In conclusione, vorrei ribadire l'impegno di British American Tobacco Italia per la cultura e la volontà dell'Azienda di proporsi come esempio di condotta responsabile in tutte le attività cercando, attraverso il dialogo con gli *stakeholder*, di conoscere e valutare le aspettative, per meglio definire le nostre azioni.

Francesco Valli

*Amministratore Delegato di
British American Tobacco
Italia*

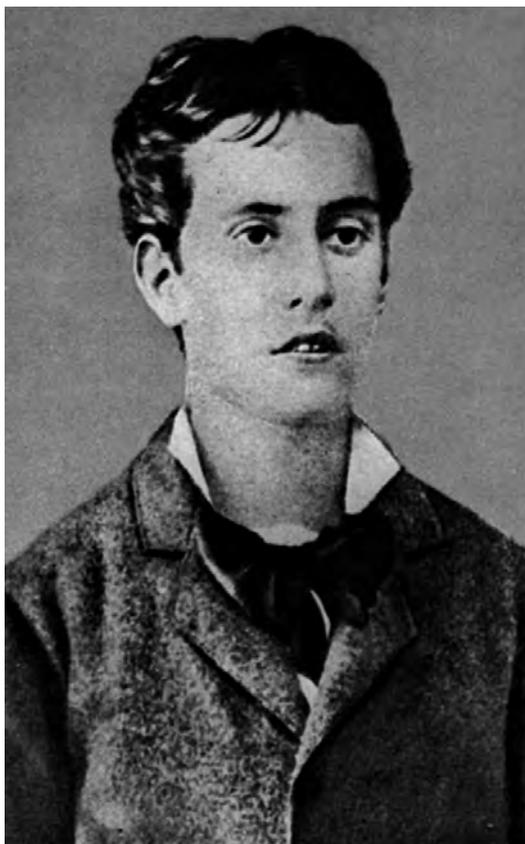


Dieter Schickling

Giacomo Puccini – I atto

Il percorso di Giacomo Puccini, dagli esordi come compositore mentre frequentava l'Istituto musicale a Lucca agli studi al Conservatorio di Milano, fino al suo primo grande successo internazionale con *Manon Lescaut*, fu lungo e per niente facile. La sua formazione rispecchiava la migliore tradizione della scuola musicale italiana, che forniva un'eccellente padronanza dell'arte musicale, ma derivava anche, in modo non trascurabile, dalla lunga teoria dei suoi antenati che da molte generazioni monopolizzavano la vita musicale a Lucca. Tuttavia egli si oppose prestissimo alle prevedibili aspettative che gli erano rivolte. La sua meta non era quella di ottenere una carica musicale in città, bensì di raccogliere in campo teatrale l'eredità di Verdi e Wagner, collocandosi così in un contesto internazionale.

Il programma del concerto odierno consente di seguire, con brani particolarmente adatti, il percorso seguito dal giovane Puccini dalla prima opera pervenuta del compositore allora diciassettenne, fino ai lavori scolastici e infine alle prime due opere e a *Manon Lescaut*. Solo con quest'ultima Puccini riuscì ad imporsi, come aveva da tempo agognato, in Italia e successivamente in tutto il mondo; in questo modo Puccini è divenuto il compositore d'opera più amato e più famoso della sua generazione. Nelle sue composizioni, già a partire dagli esordi, si possono scoprire caratteristiche mirabilmente proiettate nel futuro, anche se spesso nelle sue prime opere sono evidenti, molto chiaramente, residui di quella convenzione musicale alla quale un giovane musicista riesce a sottrarsi a stento. È da notare però con quale costanza Puccini sia andato avanti per la sua strada per arrivare a definire il suo inconfondibile stile, senza farsi fuorviare, in fin dei conti, dai dubbi che continuarono a presentarglisi nei lunghi anni in cui il successo tardava da arrivare. Considerando in prospettiva quel percorso è quindi evidente uno sviluppo continuativo che porta dalla musica strumentale e vocale a *Manon Lescaut*, il suo primo vero capolavoro, al quale ne seguiranno poi numerosi altri che hanno fatto di Puccini uno dei massimi compositori del primo Novecento.



Giacomo Puccini.

Il *Preludio a Orchestra in mi* (SC 1¹) è la prima composizione di Puccini giunta fino a noi e l'unica opera per orchestra conosciuta risalente agli anni di studio a Lucca. Il breve pezzo è stato tramandato attraverso una partitura in bella copia consistente di dieci pagine scritte di suo pugno, nella quale manca però, circa a metà del pezzo, un foglio che presumibilmente conteneva dodici battute. Alla fine è datata da Puccini «Lucca adì 5 Agosto 1876». L'esistenza di una bella copia indica che ne era prevista un'esecuzione; che l'esecuzione abbia avuto effettivamente luogo però è improbabile, in ogni caso non se ne trovano tracce nei giornali lucchesi dell'epoca. Dopo, per decenni, ci sono state solo due notizie riguardanti il pezzo, sconosciuto nel suo insieme: negli anni Trenta del Novecento il musicologo tedesco Karl Gustav Fellerer ne dava notizia e lo descriveva come «irregolare nell'invenzione»,

¹ D'ora in avanti si farà uso della sigla corrispondente alla numerazione delle opere di Puccini data in: DIETER SCHICKLING, *Giacomo Puccini. Catalogue of the Works*, Kassel, Bärenreiter, 2003.

ma metteva in rilievo i notevoli «effetti sonori» concludendo che: «alcune parti deliziose si alternano nell'opera a insulsi scherzi sonori. Come opera di un principiante mostra però una straordinaria abilità [...]». Nel 1959 il collezionista di autografi Natale Gallini forniva una descrizione del manoscritto (già allora d'altronde mancava quel foglio). Nel 1999 la città di Lucca poté infine entrare in possesso dell'autografo, acquistandolo da un privato, e in questo modo lo rese accessibile al pubblico. La prima esecuzione, molto probabilmente la prima assoluta, ebbe luogo nello stesso anno a Lucca, a più di cento anni dalla composizione, nella forma frammentaria. Nel concerto odierno è possibile sentire per la prima volta il pezzo in una versione completa. A questo scopo il compositore Wolfgang Ludewig ha completato le battute mancanti nell'originale. Questa versione completa uscirà tra breve come edizione critica per la casa editrice Carus di Stoccarda.

In letteratura il *Preludio sinfonico in La maggiore* (SC 32) è stato spesso scambiato col precedente *Preludio a Orchestra*. In realtà Puccini scrisse il pezzo come prova d'esame finale dell'anno scolastico 1881/82 per la classe di composizione di Antonio Bazzini del Conservatorio di Milano: è evidente in questo secondo *Preludio* un grosso passo avanti rispetto al primo, scritto ai tempi della scuola a Lucca. Della partitura autografa sono conosciuti solo tre fogli di circa 30 battute, tutto il resto è scomparso. Rimangono comunque una copia (mal fatta) della partitura e soprattutto – nella Biblioteca dell'Istituto musicale «Luigi Boccherini» di Lucca – le parti d'orchestra complete, per lo più scritte da Puccini stesso, utilizzate evidentemente per la prima esecuzione, il 15 luglio 1882 al Conservatorio di Milano. A questa prima, ai tempi di Puccini, non ne seguirono altre. Solo in epoca recente è stata ricostruita la partitura basandosi sulle parti e dal 1977 si sono succedute molte esecuzioni. Puccini ha riutilizzato due passaggi di questo *Preludio* in entrambe le prime opere: un passo, in effetti già espunto prima dell'esecuzione, come postludio orchestrale al coro di apertura de *Le Villi*, e 51 battute (quasi un terzo di tutto il pezzo) nel finale del secondo atto di *Edgar*, nella cui versione corrente, fortemente accorciata, non sono però più incluse.

Faceva parte dei normali compiti a casa degli studenti del Conservatorio di Milano scrivere fughe su temi prestabiliti o inventati da loro stessi per imparare il contrappunto a quattro voci e per fare esercizio – a quei tempi elemento obbligatorio del comporre. Dieci fughe di questo tipo composte da Puccini sono state tramandate da manoscritti (in parte frammentari), otto dei quali conservati presso l'Istituto musicale di Lucca; di altre due fughe è nota l'esistenza, ma al momento è sconosciuto il luogo in cui sono conservati i manoscritti. Per la maggior parte di queste fughe non esistono adattamenti strumentali dato che non erano state pensate per un'esecuzione.

Repertorio Emile Tavan

Le Villi

di
G. Puccini

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

<i>117296</i>	<i>Prima Trascrizione</i>	<i>L. 2.50</i>
<i>117297</i>	<i>Seconda Trascrizione</i>	<i>2.50</i>
<i>117298</i>	<i>Terza Trascrizione</i>	<i>2.50</i>





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

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

Giacomo Puccini, *Le Villi* (trascrizione per pianoforte).

Tuttavia due erano state espressamente concepite per quartetto d'archi; ciò potrebbe significare che siano state eseguite o che dovessero essere seguite, almeno nella cerchia interna del Conservatorio. Una di queste, la *Fuga Reale in do minore* (SC 37), viene suonata nel concerto odierno in una elaborazione per orchestra d'archi realizzata per questa occasione. È l'unica fuga a essere datata precisamente, vale a dire «1883 / 5 aprile», e dunque è stata composta pochi mesi prima dell'esame finale dell'ultimo anno scolastico di Puccini.

Pochissimo tempo dopo fu scritto il *Capriccio Sinfonico* (SC 55) come composizione obbligatoria per la conclusione degli studi al Conservatorio di Milano. È l'ultimo dei tre pezzi autonomi per orchestra e al tempo stesso il più vasto; è la sua prima grande composizione che realizza già quel particolarissimo «stile pucciniano» che cerca di unire la tradizione della melodia italiana con l'elaborazione tematica e l'orchestrazione alla Wagner. Puccini vi lavorò con grande impegno e «accanitamente», come scrisse lui stesso poco prima di portarlo a termine. Come era normale per le prove d'esame di questo tipo, il *Capriccio* fu eseguito, nei concerti pubblici che presentavano i lavori dei diplomati, il 14 e 16 luglio 1883. Il successo fu rilevante: Franco Faccio, direttore dell'orchestra della Scala e uno dei più importanti direttori italiani, dopo aver condotto la prima esecuzione, inserì il pezzo in due concerti da lui diretti a Torino l'anno successivo. Nello stesso 1884 il *Capriccio* fu stampato in una riduzione per pianoforte a quattro mani dalla casa editrice milanese Lucca. Puccini utilizzerà alcuni passaggi del *Capriccio*, che evidentemente aveva trovato particolarmente riusciti, ne *Le Villi*, in *Edgar* e – la citazione più famosa – ne *La bohème*, come attacco strumentale praticamente identico. È da notare che il *Capriccio* è stata l'unica delle sue prime composizioni a essere eseguita ancora una volta molti anni più tardi: nel 1893 a Venezia. A tale scopo Puccini rielaborò notevolmente il pezzo, diversificò soprattutto la dinamica e i segni espressivi, scrisse una nuova transizione nella parte iniziale lenta e completò la strumentazione, soprattutto tramite l'aggiunta di due cornette e una gran cassa. Questo rifacimento finora è rimasto completamente sconosciuto, poiché entrambe le partiture pubblicate (1978 e 1989) si basano su una copia non esatta custodita al Conservatorio di Milano, che fino a poco tempo fa è stata erroneamente ritenuta autografa di Puccini, ma che probabilmente è di mano del fratello minore di Puccini, Michele, e contiene solo sporadiche aggiunte di mano del compositore. La partitura originale era invece rimasta in possesso di Puccini e della sua famiglia, poi è passata alla Fondazione Puccini come donazione della nuora di Puccini e per questo oggi è custodita nel Museo Casa natale Giacomo Puccini di Lucca. La partitura autografa è stata la base per l'edizione critica, eseguita per la prima volta nel concerto stasera, che uscirà a breve per la casa

editrice Carus. Il *Capriccio sinfonico*, come nessun'altra composizione del periodo in cui Puccini era studente, rivela un'insolita sottigliezza musicale e trascende in modo evidente il momento e l'occasione della sua creazione, non solo per le anticipazioni tematiche di opere più tarde.

Puccini iniziò la composizione della sua prima opera *Le Villi* (SC 60, originariamente con il titolo *Le Willis*) subito dopo la conclusione degli studi. Ferdinando Fontana (1850-1919) gli fornì il libretto, tratto da un soggetto di Heinrich Heine e da un racconto del letterato francese Alphonse Karr (1808-1890). Il titolo designa gli spiriti di fidanzate abbandonate che fanno ricadere la loro vendetta sugli amanti infedeli. Con quest'opera Puccini partecipò a un concorso, indetto dalla casa editrice Sonzogno per la prima volta in quell'anno, per opere in un atto di giovani compositori italiani; la consegna alla commissione fu effettuata il 31 dicembre 1883, l'ultimo giorno utile. Le sue grandi speranze tuttavia vennero amaramente deluse perché la sua opera, fra venti concorrenti, non ottenne alcun premio. Con l'aiuto di alcuni amici e protettori tuttavia Puccini poté far rappresentare l'opera il 31 maggio 1884 al Teatro Dal Verme di Milano. L'enorme successo di pubblico e critica, ottenuto da tutte e quattro le recite, spinse Giulio Ricordi ad acquisire i diritti del lavoro, indusse Puccini ad ampliare l'opera in due atti (ancora nel 1884 fu stampato lo spartito per canto e pianoforte) e gli fece ottenere subito l'incarico per una seconda opera. In effetti ne *Le Villi* è possibile rilevare chiaramente che Puccini, con il suo primo lavoro teatrale, voleva avviarsi verso un'opera 'moderna'. Questo per lui significava unire lo stile tradizionale italiano del bel canto con il sinfonismo tedesco, secondo il modello di Richard Wagner, dato che usa una sorta di tecnica leitmotivica (per quanto piuttosto semplice) e a volte un cromatismo estremo: è come se si trattasse di un'ipotetica applicazione scolastica tratta da *Tristan und Isolde*.

Basta un esempio per dimostrare che il giovane Puccini aveva capito profondamente la concezione wagneriana del dramma musicale: la Scena e Romanza di Anna *Se come voi piccina io fossi*, composta nell'agosto 1884 per l'ampliamento dell'opera, un canto apparentemente sobrio al nontiscordardimé. La notazione estremamente precisa di abbellimenti e dettagli ritmici per un'esecuzione rigorosa ci restituisce l'idea di linee melodiche articolate molto liberamente: questo è 'bel canto' e al tempo stesso linguaggio drammatico-naturale umano: l'ideale di Wagner e dei suoi giovani seguaci italiani.

Dalla prima versione deriva la musica per orchestra, là espressamente chiamata *Intermezzo Sinfonico* e più tardi *Parte Sinfonica*, inserita fra entrambi i quadri (ora atti) dell'opera. Nelle opere successive del Verismo italiano saranno molto in voga intermezzi sinfonici di questo tipo, che si modelleranno su quello della *Cavalleria Rusticana* di Mascagni (1890); ma in verità era stato Puccini a inaugurare il genere proprio con questo Intermezzo

de *Le Villi*. Consta di due parti, la prima delle quali – intitolata *L'abbandono* (originariamente *Nebulosa*) – accompagna il corteo funebre di Anna, morta dal dispiacere per l'infedeltà dell'amato. Verso la fine di questo pezzo, al secondo intervento del coro femminile aggiunto nell'estate/autunno 1884, l'orchestra si muove cromaticamente per semitoni verso l'alto e poi verso il basso per tutta la scala – un profondo inchino al cromatismo del *Tristan* di Wagner. La seconda parte, *La tregenda*, con i suoi ampi passaggi sincopati, descrive la danza selvaggia delle Villi che al termine dell'opera uccideranno l'amante infedele e vendicheranno così la morte di Anna.

La seconda opera di Puccini, *Edgar* (SC 62), fu commissionata da Ricordi che finanziò per anni il compositore con un anticipo mensile; il libretto è ancora una volta di Ferdinando Fontana ed è basato su un testo non destinato alla rappresentazione scenica ma scritto ugualmente nella forma di un dramma: *La coupe et les lèvres* (1832) di Alfred de Musset. Fontana ne utilizzò però solo un paio di motivi spettacolari dal punto di vista scenico e si curò poco del significato romantico-simbolistico dell'originale. Diversamente da *Le Villi*, create nel giro di pochi mesi, con *Edgar* Puccini dovette affrontare enormi problemi drammaturgici e musicali, cosicché la composizione durò quattro anni. La prima rappresentazione fu solo il 21 aprile 1889 al Teatro alla Scala di Milano e fu un insuccesso. Dopo ciò Puccini rivide l'opera più volte e in modo così incisivo come non avrebbe fatto con nessun altro dei suoi lavori. Così cancellò pressappoco tutto il quarto atto e nella stesura definitiva del 1905 l'opera era lunga per lo meno la metà della versione originaria. Che però anche di questa non fosse contento lo dimostra la dedica ironica di pochi mesi più tardi all'amica Sybil Seligman su una riduzione per pianoforte: «E Dio ti GuARdi da quest'opera». Basandoci sugli spartiti stampati e sulla partitura autografa, purtroppo incompleta (mancano gli atti II e IV), si può supporre che le continue revisioni abbiano prodotto un peggioramento piuttosto che un miglioramento. Ma in ogni caso, anche nella sua forma originaria, l'opera non è all'altezza della genialità de *Le Villi*, forse perché Puccini a metà lavoro fece un infelice tentativo di adeguarla alla struttura tradizionale italiana, probabilmente per la profonda impressione fattagli dall'*Otello* di Verdi (1886).

Il momento più riuscito in *Edgar* è l'inizio del III atto. Il tema principale del *Preludio*, con le sue caratteristiche quinte discendenti, ha la struttura tipica delle grandi melodie per le quali Puccini sarebbe divenuto famoso. Nell'azione dell'opera il successivo *Requiem æternam* latino del coro completato dalle voci bianche è propriamente una messinscena cinica, poiché Edgar, a cui è dedicato il canto funebre, in realtà non è affatto morto e gioca solamente con la tristezza dei sopravvissuti, anche della sua amata Fidelia. La musica, nella quale vengono utilizzati due temi del *Capriccio Sinfonico* del 1883, non

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
 10, Rue de la Pépinière, 10
Deposito a norma di legge e dei trattati internazionali. Proprietà per tutti i paesi.
 Tutti i diritti di esecuzione, riproduzione e trascrizione sono riservati.
 All rights of execution, reproduction and transcription are strictly reserved.
 (Copyright MCMXXI, by G. Ricordi & Co.)
(Printed in Italy) (Imprimé en Italie)

Giacomo Puccini, *Manon Lescaut* (trascrizione per pianoforte).

risente tuttavia di tale cinismo, è piuttosto un commovente lamento di alto livello musicale. Non stupisce che Arturo Toscanini abbia scelto questa musica da requiem per le esequie di Puccini stesso nel 1924 nel Duomo di Milano. L'estatico arioso di Fidelia *Addio mio dolce amor*, inserito verso la fine, utilizza il tema di un *Adagetto* (SC 51) del periodo degli studi al Conservatorio di cui rimangono frammenti, ed ha un fascino del tutto particolare: si capisce il motivo per cui Puccini, che dopo la stesura definitiva del 1905, non volle più che l'opera venisse rappresentata, abbia invece considerato anche in seguito questo arioso come uno dei pochi pezzi buoni.

Puccini trasse un insegnamento immediato e profondo dai problemi incontrati con *Edgar*. Infatti la sua opera successiva *Manon Lescaut* fu il frutto di un lavoro molto duro soprattutto per il libretto; da allora in poi Puccini si curerà di ogni dettaglio drammaturgico e diverrà consapevole in modo nuovo dei propri mezzi musicali. Nel periodo di genesi di *Manon Lescaut*, intorno al 20 gennaio 1890, nacque il quartetto d'archi *Crisantemi*, composto in un'unica notte secondo quanto ci dice lo stesso Puccini. Scritto in memoria del Duca D'Aosta Amedeo di Savoia (1845-1890), secondo figlio del Re Vittorio Emanuele II, morto il 18 gennaio, fu eseguito per la prima volta il 26 gennaio al Conservatorio di Milano dal rinomato quartetto Campanari. È documentato che il pezzo, che ha sempre avuto grande successo, è stato eseguito già ai tempi di Puccini con un organico più ampio di archi. Il materiale tematico di *Crisantemi* ritorna nel grande duetto del quarto atto di *Manon Lescaut* ed è anticipato già nel terzo atto dell'opera. In questo modo Puccini si discosta in maniera vistosa dalla sua solita consuetudine di riutilizzare solo pezzi molto precedenti e quasi sconosciuti. Forse la morte di Amedeo di Savoia, molto amato dal popolo, lo aveva ispirato e fu naturale poi l'associazione alla morte di Manon.

Manon Lescaut (SC 64) fu il primo successo nazionale, e assai presto anche internazionale, di Puccini. Nello stesso anno della prima rappresentazione (1893) l'opera fu rappresentata in più di una dozzina di teatri italiani, oltreché in Spagna, Germania e in Sud America; l'anno successivo il numero di rappresentazioni fu quasi il doppio. Il processo creativo era stato estremamente faticoso, come per quasi tutte le opere di Puccini. Niente meno che quattro librettisti lavorarono al testo uno dopo l'altro o contemporaneamente, a prescindere da Puccini stesso e dal suo editore Giulio Ricordi, che entrambi, a quanto pare, contribuirono con alcuni versi, inoltre, per volontà di Puccini, fu cancellato un intero atto già parzialmente composto. Per tutto questo la composizione si prolungò per più di tre anni. Puccini aveva iniziato proprio mentre era impegnato, per conto di Ricordi, nella stesura di una versione scenica accorciata, in lingua italiana, de *I maestri cantori di Norimber-*

ga di Wagner, per la quale studiò approfonditamente, così come non aveva mai fatto prima, un'opera del suo ispiratore tedesco. Questo studio influenzò la musica di *Manon Lescaut* più di qualsiasi altra composizione precedente e contribuì a farne il suo primo capolavoro.

La breve aria di Manon del secondo atto *In quelle trine morbide* è un bel-l'esempio della nuova capacità acquisita da Puccini di unire l'invenzione melodica alla logica drammaturgica e con ciò di superare le barriere dell'opera convenzionale. L'inizio, con il suo accompagnamento di strumenti a fiato sincopati, rispecchia la rigida artificiosità dell'esistenza di Manon nella gabbia d'oro in cui vive quale amante di un vecchio ricco signore – finché nella seconda parte, quando lei ricorda la vita felice con lo studente povero Des Grieux, fiorisce la melodia.

Fra il secondo e il terzo atto vi è un *Intermezzo*, elemento sinfonico divenuto presto brano prediletto dal pubblico, ideato da Puccini già dieci anni prima per *Le Villi*. Con il sottotitolo *La prigionia – Il viaggio all'Havre* sostituisce drammaturgicamente il trasferimento, non mostrato sulla scena, di Manon condannata per infedeltà e furto al porto di Le Havre, per la deportazione nelle colonie nord-americane. Il pezzo, forse la migliore composizione di Puccini per orchestra, deve molto chiaramente il suo ductus al preludio del terzo atto dei *Maestri cantori* che descrive una situazione similmente desolata, vale a dire la disperazione per la 'follia' del mondo. In certo qual modo è un breve 'poema sinfonico' che, nonostante l'evidente modello, possiede un carattere completamente personale.

La parte più problematica dell'opera nella storia della sua rappresentazione è la grande aria di Manon *Sola, perduta, abbandonata...* Nella versione originale occupa più di un quarto del breve atto finale. Fin dall'inizio Puccini ebbe difficoltà con questo pezzo, che era più un monologo alla Wagner che un'aria operistica classica, e lo cambiò in continuazione. Ognuna delle sette diverse riduzioni per canto e pianoforte di *Manon Lescaut* pubblicate quando Puccini era ancora in vita contiene una diversa stesura; in una versione l'aria è stata addirittura cancellata e nel 1923 il librettista che a quel tempo collaborava con Puccini alla *Turandot*, Giuseppe Adami, fornì, su richiesta del compositore, alcune parole nuove per l'inizio dell'aria. Come era già avvenuto con *Edgar*, la prima versione, tramandata solamente dalla partitura autografa, sembra però essere migliore di tutte quelle successive ed è deplorabile che oggi non sia disponibile per l'esecuzione.

Traduzione dal tedesco: Belinda Lenzi

Riccardo Pecci

La Sinfonia è l'Opera: riflessioni su Puccini 'l'attuale'

1870-90: la crisi dell'industria del melodramma

L'étoile du Nord di Meyerbeer; *Fra Diavolo* di Auber; *Carmen* di Bizet; *Der Freischütz* di Weber; *Dejanice* di Catalani; l'oratorio *La rédemption* di Gounod. Questi sono i 'pasti' che compongono la dieta teatrale di Puccini all'inizio degli anni Ottanta dell'Ottocento, sbarcato – poco più che ventenne – a Milano. Pasti consumati tra teatri come il Dal Verme, il Carcano e la Scala: quasi tutti, come si sarà notato, dal sapore 'straniero'. Tra i nomi, fa infatti capolino un solo italiano: il lucchese Catalani. Un dato che è assolutamente indicativo dei tempi difficili in cui il talento di Puccini si affaccia alla ribalta. Il melodramma di casa nostra non vive certo la sua stagione più rigogliosa. È vero, si moltiplicano i segnali vittoriosi di espansione sociale e geografica (alla progressiva conquista delle masse popolari – degli operai e dei *travet* – fa riscontro quella del Mezzogiorno e del continente americano); e continua l'ostentazione di allestimenti dispendiosi, di melodrammi opulenti, ricchi di scene di folla e di danze, che finiscono coll'assomigliare a «mastodonti musicali» (così si esprimerà un ministro della Pubblica Istruzione, Emilio Broglio). Ma in realtà, il glorioso sistema dell'opera italiana – secondo la famosa definizione cavouriana, «una vera grande industria che ha ramificazioni in tutto il mondo» – mostra sempre più preoccupanti indizi di fragilità. In queste circostanze, non è sorprendente che l'industria del melodramma produca con il contagocce il 'nuovo', e tenda piuttosto a giocare sul sicuro, confinandosi quanto possibile nel ruolo di *museo* in cui custodire ed esporre l'opera di repertorio – l'opera, insomma, che piace sempre, il bene rifugio che non si svaluta, che mette al riparo editori ed impresari dalle avversità e dai capricci della fortuna. Un orientamento, questo, già di per sé allarmante per un giovane talento italiano. Ma ancora più allarmante è il fatto che – tanto nel (molto) repertorio, che nel (poco) nuovo – si registra una vistosa perdita di centralità del lavoro dei musicisti italiani, insidiato e scalzato dai palcoscenici della penisola dal successo dei titoli d'oltralpe (essenzialmente francesi, in verità, e ripartiti nelle due categorie del vecchio *grand-opéra* e del più re-

cente *opéra-lyrique*). La dieta milanese di Puccini lo dimostra eloquentemente: il repertorio vi è rappresentato da opere come *Fra Diavolo*, *Franco cacciatore* o la *Stella del Nord* di Meyerbeer (che, con gli immarcescibili *Ugonotti*, *Roberto il diavolo*, *L'africana* e *Il profeta*, svetta ancora incontrastato – Verdi a parte – sulla programmazione scaligera del ventennio 1870-1890); il nuovo (prescindendo dall'isolato Catalani), dalla *Carmen* di quello sfortunato Bizet che per certi versi sarà 'coccolato' più a Milano o Roma che non a Parigi e dintorni – basti ricordare che sarà il pubblico italiano degli anni Ottanta ad invaghirsi della sua *Jolie fille de Perth* (Roma, Teatro Argentina, novembre 1883), e soprattutto dei *Pêcheurs de perles* (Milano, Teatro alla Scala, marzo 1886), rilanciandoli dopo ventitrè lunghi anni d'indifferenza dei compatrioti. Quanto al Gounod della *Rédemption*, il suo *Faust* spopolava ormai dal lontano 1862, sia pure riformulato in «dramma lirico» (ossia con la sostituzione del dialogo parlato col recitativo cantato).

'Narrare con l'orchestra': successi di un'idea di sinfonismo all'ombra della Scala

Con simili premesse, c'era davvero poco di che gioire, per un operista italiano esordiente. Soprattutto se con le tasche vuote. Se tuttavia distogliamo lo sguardo da questa industria culturale ferita, e dai suoi luoghi-simbolo milanesi, ci rendiamo conto che ai suoi piedi brulicano iniziative musicali alimentate da ben altri entusiasmi. E se l'opera piange, la musica strumentale ha motivi per sorridere.¹ Nel breve volgere di tre lustri la città si è data un circuito di diffusione della musica da camera e sinfonica, la cui ossatura è formata dalla Società del Quartetto (1864), dai Concerti popolari (1873) e dalla Società orchestrale del Teatro alla Scala (1878). E che sia il *Sommer-nachtstraum* shakespeariano di Mendelssohn, *Les préludes* di Liszt, o l'*Ouverture du Carnaval Romain* – l'allora eseguitissima *ouverture caractéristique pour grand orchestre* op. 9 di Berlioz –, il grande (e meno grande) repertorio europeo per orchestra non cade nel vuoto. Il pubblico milanese ascolta pagine, certo, spesso legate alle tavole di un palcoscenico (è il caso appunto del *Carnaval Romain*, lavoro nato dal tentativo di sottrarre all'oblio almeno qualche scampolo musicale dell'opera semiseria *Benvenuto Cellini*, ispirata all'autobiografia dello scultore cinquecentesco e naufragata miseramente all'Opéra nel settembre 1838). Ma è proprio la loro autonoma

¹ Un aggiornato resoconto e bilancio di questa fase della musica italiana – al quale facciamo riferimento – si trova in ANTONIO ROSTAGNO, *Ouverture e dramma negli anni Settanta: il caso della sinfonia di «Aida»*, «Studi verdiani», 14, 1999, pp. 11-50 e ID., *La musica italiana per orchestra nell'Ottocento*, Firenze, Olschki, 2003.

vitalità, la capacità affabulatoria di cui si dimostrano padroni nella sala da concerto ad incantare, sollevando interrogativi. Generazioni di professionisti italiani della musica, cresciuti nel mito semi-esclusivo del canto, tornano a baloccarsi con l'idea di descrivere squarci emotivi con mezzi puramente strumentali – se non addirittura di ‘narrare storie’ coi suoni dell’orchestra, senza doversi preoccupare della cocciutaggine e delle bizzesze di librettisti, impresari e primedonne capricciose. È l’idea, insomma, del ‘sinfonico narrativo’, della musica-romanzo, destinata a fruttificare anche nel nostro paese e a cambiare radicalmente il senso stesso della forma musicale. Nel 1862 Abramo Basevi articola già con grande chiarezza questo cambiamento: in questo nuovo ideale sinfonico, la «forma del pezzo» – non più vincolata a binari rigidamente prefissati – consiste nelle «tracce lasciate» da un «individuo musicale», ovvero un tema-personaggio (o una costellazione di temi), di cui seguiamo la vicenda come in un romanzo. È appena l’inizio. Negli anni Settanta-Ottanta, la foga descrittivo-narrativa s’impadronisce dell’immaginazione dei musicisti italiani, e dilaga dallo svelto bozzetto orchestrale di poche pretese (con titoli eloquenti come *Melanconia campestre* o *All’ombra dei palmizi*) fino alle ambiziose proporzioni del poema sinfonico; ma si incarna, soprattutto, in dozzine di sinfonie e di *ouvertures* destinate ora alla musica di scena, ora al concerto, ora all’opera. Su tutti, s’impone il magistero di Bazzini, che sforna pagine memorabili come la sua *Francesca da Rimini* (1878-1885); ma anche di operisti di punta come Ponchielli e Catalani (del primo, si pensi ai preludi di *Gioconda* e soprattutto a quello sconcerante monumento sinfonico che è *Triste rimembranza*, elegia per grande orchestra, forse del 1879; del secondo, ricordiamo almeno quella *Contemplazione* del 1878 che è stata eseguita anche nella Basilica di San Frediano). E l’idea del ‘sinfonico’ come *Lebensbild*, come ‘biografia’ di una manciata di temi musicali, fa adepti insospettabili. Nell’inverno 1871, ad esempio, Verdi appronta una sinfonia per la prima scaligera di *Aida*. Sarà ritirata dopo un’audizione privata, e non unirà mai il suo destino a quello dell’opera (oggi la si può ascoltare nell’incisione che ne ha diretto proprio il Maestro Chailly). Ma il lavoro ha un enorme interesse: un gruppo di motivi abilmente estratti dall’opera (descritti in una missiva da Verdi stesso come il «Canto dei Sacerdoti», «la gelosia d’Amneris», «il canto d’Aida») acquista la statura di costellazione di temi-personaggio, che viene condotta e trasformata attraverso un filo narrativo-sinfonico che esibisce perfino (come nota Rostagno) una *réunion des thèmes* degna di Berlioz. Un filo tessuto da Verdi con grande maestria.

È inevitabile che – lentamente – questo repertorio di tecniche strumentali si travasi nel cuore stesso dell’opera lirica, e contribuisca a rinnovarla. Tuttavia, il processo non è così automatico come si potrebbe credere – ed è qui che Puccini gioca il suo ruolo decisivo. Nel giugno 1884, ad esempio, Verdi

scrive al conte Opprandino Arrivabene:

ho sentito a dir molto bene del musicista Puccini. Ho visto una lettera che ne dice tutto il bene. Segue le tendenze moderne, ed è naturale, ma si mantiene attaccato alla melodia che non è moderna né antica. Pare però che predomini in lui l'elemento sinfonico! niente di male. Soltanto bisogna andar cauti in questo. L'opera è l'opera: la sinfonia è la sinfonia, e non credo che in un'opera sia bello fare uno squarcio sinfonico, pel sol piacere di far ballare l'orchestra.²

Già: «l'opera è l'opera: la sinfonia è la sinfonia». Ultimamente si tende a ridimensionare – probabilmente troppo – il peso di simili parole, e l'implicito avvertimento a Puccini. Eppure, poco più di dieci anni prima Verdi aveva dimostrato letteralmente cosa intendesse, componendo la sinfonia di *Aida*. Chi conosca entrambe, non può che convenire che «l'opera [*Aida*] è l'opera: la sinfonia [di *Aida*] è la sinfonia»: nel senso che solo con estrema cautela (quella stessa cautela evocata nella lettera ad Arrivabene) Verdi consente a tecniche narrative come quelle della sinfonia – che mostra di padroneggiare benissimo – di filtrare nel corpo dell'opera, ossia nella musica che *segue* l'alzata del sipario. Insomma, l'Opera *non* è la Sinfonia, la Sinfonia *non* è l'Opera: in un'Europa musicale sempre più incalzata dalla lezione wagneriana, questa netta distinzione categoriale è solo uno degli aspetti dell'orgogliosa, provocatoria 'inattualità' di Verdi, per dirla con le parole di una famosa relazione del 1979 di Wolfgang Osthoff.³ Una inattualità 'scandalosa' e sfaccettata, che – ovviamente – è un dato in sé neutro, non implica giudizi di valore, e anzi contribuisce non poco a definire la statura e la solitaria grandezza del bussetano nella cultura della seconda metà dell'Ottocento. Del Verdi 'inattuale' non mancano le testimonianze verbali, lungo tutti gli anni Settanta. Nel 1878, ad esempio, Franco Faccio era stato invitato a dirigere in cinque concerti l'orchestra della Scala nella prestigiosa cornice del Trocadero, in occasione dell'Esposizione di Parigi. Aveva cercato di coinvolgere Verdi nella definizione del programma, ma quest'ultimo si era sottratto rispondendo evasivamente. All'indomani del caloroso successo che aveva salutato la *tournee* parigina dei musicisti scaligeri, infine, il Maestro aveva rovesciato tutta la sua diffidenza in una minuta di lettera (forse destinata a Giulio Ricordi, forse mai spedita):

Tutti concorriamo senza volerlo alla rovina di questo nostro teatro. [...] vi direi che causa prima in Italia furono le Società di Quartetto; causa recente il successo di esecuzione (non di composizioni) dell'orchestra della Scala a Parigi. L'ho detta: non lapidatemi... Troppo lungo sarebbe dirne le ragioni. Ma in nome del diavolo, se siamo

² *Carteggi pucciniani*, a cura di Eugenio Gara, Milano, Ricordi, 1958, 11, p. 12.

³ Pubblicata molto in ritardo come WOLFGANG OSTHOFF, *Verdi l'inattuale. Esempi e paragoni*, «Studi verdiani», 11, 1996, pp. 13-39.

in Italia perché facciamo dell'arte tedesca? 12 o 15 anni fa, non ricordo se a Milano o altrove, mi nominavano Presidente d'una Società del Quartetto. Rifiutai e dissi: Ma perché non istituite una Società di Quartetto vocale? Questa è vita italiana. L'altra è arte tedesca.⁴

Per inciso, questa era stata la temibilissima «arte tedesca» portata in *tournée* da Faccio: oltre a Beethoven, Berlioz, Boccherini, Cimarosa, Rossini, Donizetti, lo stesso Verdi, Foroni, Bazzini, Bottesini, Ponchielli, Mazzucato, Catalani, Coronaro, Smareglia!

L'idea verdiana che l'opera sia l'opera, e la sinfonia sia la sinfonia, rappresenterà un'eredità difficile da scardinare. E se abbiamo lodato poco fa la vena sinfonica – descrittiva e/o narrativa – di operisti del calibro di Ponchielli e dello stesso Catalani, il suo trapianto in opere come *Gioconda*, *Dejanice* ecc. dà esiti controversi e ancora poco organici: alla fine, resta ancora largamente imbrigliata nel ghetto dei preludi (le 'teste di ponte' del sinfonismo nel corpo dell'opera) e delle pagine da concerto. La scissione dei linguaggi (sinfonia *versus* opera), insomma, rimane anche per loro un problema irrisolto. Quanto a Bazzini, significativo è il fatto che ci abbia lasciato solo un'opera (*Turanda*, 1867), immediatamente scomparsa dai palcoscenici nell'indifferenza e nell'incomprensione del pubblico. La comunicazione virtuosa tra i due comparti resta una questione delicata.

In questo clima, e in questa Milano, Giacomo Puccini gioca dal principio degli anni Ottanta la sua partita. Come avevano già provato i tentativi lucchesi, l'«elemento sinfonico» gli riesce naturale, spontaneo. Il Regio Conservatorio di Musica milanese lo fortifica in questa inclinazione: dal principio del decennio precedente la nobile istituzione è infatti in mano alla cosiddetta *côterie* 'avvenierista' – scapigliata e antiverdiana –, con Alberto Mazzucato direttore dal 1872, Franco Faccio come professore di armonia e contrappunto, Emilio Praga sulla cattedra di letteratura poetica e drammatica, e – su tutto – l'ombra di intellettuali di fama e 'scomodi' come Arrigo Boito. Qui, la musica strumentale è una delle priorità dell'agenda didattica. Il Conservatorio programma frequenti accademie strumentali, e dialoga fruttuosamente con le realtà cittadine della musica da camera e sinfonica. Tra le mura del convento di Santa Maria della Passione, Puccini incontra prima Bazzini (che nei mesi successivi a *Le Villi* rivendicherà piccato il suo ruolo),⁵ poi Ponchielli. Due nomi di spicco, come abbiamo visto, del sinfonismo italiano. E non perde occasione per far sfoggio della sua abilità di far 'ballare' l'orchestra,

⁴ Citiamo da GIUSEPPE VERDI, *Autobiografia dalle lettere*, a cura di Aldo Oberdorfer, nuova edizione a cura di Marcello Conati, Milano, Rizzoli, 1981, pp. 426-27.

⁵ «Ho visto nella Gazzetta Musicale la di lei biografia e il ritratto piuttosto calunioso a mio parere! Ho trovato nella biografia qualche inesattezza che sarebbe forse bene il far rettificare, specie trattandosi di cose per così dire di jeri – Ella sa meglio di

per dirla con Verdi: non a caso il suo saggio di diploma è un *Capriccio sinfonico*, non una pagina vocale – scelta tutt’altro che scontata per un diplomando. Terminati gli studi, Puccini è la punta di diamante di quella schiera di «egregi *sinfonisti*» che – secondo il polemico D’Arcais – il Conservatorio ‘scapigliato’ si è intestardito da anni a sfornare, con grave rischio per le sorti del melodramma. Intendiamoci: da qui ad attribuire al giovane Giacomo ambizioni esclusivamente strumentali, e un franco disinteresse per l’opera, ce ne corre (la Milano musicale che si muove all’ombra della Scala non va confusa, come sembra fare qualcuno, con la Vienna di Gustav Mahler ed Anton Bruckner...). Ma certamente questo retaggio ha un peso, quando Puccini scende con *Le Villi* nell’agone operistico. Ed è allora che l’autore di *Capriccio* si rivela – parafrasando Osthoff – il ‘grande attuale’ dell’Italia musicale *fin de siècle*. Quel grande attuale che non c’era: il primo compositore italiano di successo a sfondare il muro tra Sinfonia ed Opera – una tenace barriera psicologica, che solo il suo teatro rende per la prima volta davvero permeabile. Senza peraltro rinunciare all’‘attaccamento’ alla melodia, come scriveva Verdi. Incominciando dalle *Villi* (che il critico Filippo Filippi – a corto di definizioni – chiamerà «una specie di *cantata sinfonica*»), Puccini stana l’orchestra dalle riserve recitate dei preludi, degli intermezzi e delle pagine da concerto, libera e scatena ovunque le energie dell’«elemento sinfonico». Un intero patrimonio di tecniche narrative, che negli anni Ottanta era ormai lingua corrente dei preludi, sinfonie, *ouvertures* e poemi sinfonici firmati da Bazzini, Ponchielli, Catalani, Antonio Smareglia ecc., entra finalmente in pianta stabile nella drammaturgia dell’opera postunitaria. In questo modo, l’allievo del Regio Conservatorio di Musica realizza i disegni originari dei suoi maestri scapigliati, in una misura che li avrebbe probabilmente scossi. Nel luglio 1864, Mazzucato aveva infatti scritto sul «Giornale della Società del Quartetto»: «il quartetto per noi è *fine*, ma anche *mezzo* [corsivi nostri]». Parole chiarite l’anno dopo da un monito di Boito: «esercitarsi alla sinfonia e al quartetto per poter affrontare il melodramma». Un suggerimento che il giovane compositore toscano seguirà alla lettera.

La lezione di Puccini è anche un segnale di riscossa per l’opera italiana: rilanciata su queste basi, conoscerà ancora una stagione di successi planetari.

me che in Conservatorio ci stette *tre anni* completi e non due – Di questi tre anni Ella ne fece due con me e l’ultimo con Ponchielli – Ora il bravo sig.r Fontana non parla che dell’ultimo – La firma della sua lettera mi prova però che Ella non rinnega il primo Maestro, come io non ho voglia affatto di rinnegare il mio allievo» (CLAUDIO SARTORI, *L’avventura del violino. L’Italia musicale dell’Ottocento nella biografia e nei carteggi di Antonio Bazzini*, Torino, ERI, 1978, 461, pp. 436-37).

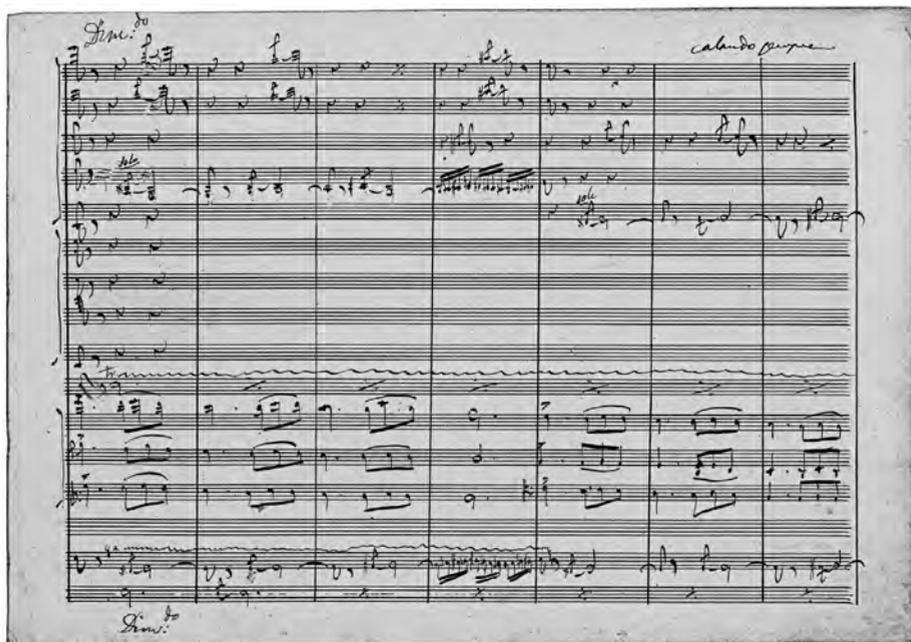
Preludi e capricci tra sinfonia ed opera: uno sguardo agli esordi di Puccini

Che Puccini fosse predestinato a far ‘ballare’ l’orchestra, era in qualche modo evidente già negli anni degli studi lucchesi con lo zio Fortunato Magi e Carlo Angeloni, grazie a pagine come il *Preludio a orchestra* (sc 1): tre minuti di *Allegro moderato* in 3/4 che corrono spediti e senza intoppi verso la conclusione. Del resto, la forma del piccolo preludio monotematico (ovvero basato su un unico tema vero e proprio) s’adattava perfettamente agli esperimenti di un musicista in erba. Il tema in Mi maggiore su cui è imperniata la composizione – presentato dai violini I sulla quarta corda dopo un’introduzione – ha un carattere lieve e danzante, e preannuncia il lato mondano e brillante dell’ispirazione di Puccini, destinato a dare frutti ben altrimenti personali negli anni che verranno. Il fatto più curioso è però che la prima frase suona come una riscrittura scanzonata – se non parodistica – del tema in Mi maggiore del Preludio all’atto I dei *Maestri cantori di Norimberga* di Richard Wagner, quasi alla maniera di Gabriel Fauré e André Messager (autori di una dissacrante e divertentissima *Fantaisie en forme de quadrille sur les thèmes favoris de l’Anneau de Nibelung*, lavoro in forma di danza che si prende gioco con garbo dei temi del Ring wagneriano):

ESEMPIO 1:

The image shows a musical score comparison between two violin parts. The top staff is labeled 'PUCCHINI, Preludio a orchestra' and is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It starts with a dynamic marking of 'p' and includes the instruction 'IV Corda'. The bottom staff is labeled 'WAGNER, Vorspiel ai Meistersinger' and is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It also starts with a dynamic marking of 'p' and the instruction 'Sehr zart und ausdrucksvoll'. Vertical dashed lines connect corresponding notes between the two staves, highlighting the similarity in the melodic lines.

Si tratta, quasi certamente, di una innocua coincidenza (possiamo escludere che nel 1876 un diciassettenne lucchese potesse già aver orecchiato o letto questa pagina dei *Maestri cantori*): coincidenza che vale, tuttavia, come una profetica strizzata d’occhio del destino, visto il ruolo che giocheranno per Puccini nel decennio successivo Wagner e la partitura de *Die Meistersinger von Nürnberg* in particolare (nell’estate e nell’autunno del 1889, toccherà proprio a Puccini cimentarsi con i tagli ai *Maestri cantori* richiesti dall’imminente allestimento scaligero, con il quale il *Musikdrama* debutterà nella nostra penisola). Ma è ai margini di questo tributo inconsapevole che il compositore diciassettenne ci offre il primo, convincente saggio di sviluppo e di trasformazione tematica. Puccini utilizza per le 23 battute d’introduzione al *Preludio* un materiale inquieto in modo minore, che – esposto in tremolo dagli archi – tende a far slittare il discorso musicale verso le tonalità bemollizzate per effetto di progressioni modulanti. Lo stesso materiale funge poi da breve intermezzo (bb. 37-42), e infine fornisce gli elementi di costru-



Giacomo Puccini, *Preludio a orchestra* in mi minore-maggiore.

zione dell'ampia coda del pezzo (un iniziale *calando sempre*, controbilanciato da uno *stringendo cresc.* che sfocia in due efficaci battute conclusive di *Adagio* in *fortissimo*: cfr. bb. 53 e seguenti). Lungo questi tre passaggi, il materiale sembra via via neutralizzato nelle sue tendenze cupe ed 'eversive' e progressivamente attratto nell'orbita serena del Mi maggiore del tema, presentandosi infine in una versione del tutto 'rischiarata' nella sezione di coda. Nel frattempo, la tonalità maggiore del tema va incontro a riaffermazioni sempre più esultanti (l'apice viene toccato dal *tutti* delle bb. 50 e seguenti). Puccini riesce insomma a dotare già la sua prima paginetta di un esile filo narrativo: filo derivato dal familiare modello della *redenzione/trasfigurazione finale* di un tema-personaggio doloroso ed introverso, che avrebbe avuto lungo corso nella musica sinfonica e teatrale. Ne ripareremo tra breve.

Quando, cinque anni più tardi, Puccini torna ad affrontare la forma-preludio, la sua padronanza dei mezzi strumentali si è notevolmente affinata. La sfida racchiusa nel progetto del suo nuovo *Preludio sinfonico* (sc 32) è chiara ed ambiziosa: spingere alle estreme conseguenze il monotematismo e la tecnica dello sviluppo continuo del materiale di partenza, ovvero gli ingredienti tipici del preludio orchestrale, sia operistico che da concerto, che dalla fine degli anni Settanta conosceva un'ininterrotta fortuna (si pensi rispettivamen-

te, come casi esemplari ed insieme abbastanza noti, al preludio all'atto I di *Gioconda* di Ponchielli e a quella *Contemplazione* di Catalani cui abbiamo già accennato). Il risultato ottenuto da Puccini è una costruzione quasi-strofica, ossia fondata esclusivamente sulla presentazione di un tema e su una serie di sue variazioni, raccordate da segmenti di transizione. Le prime 16 battute (corrispondenti alla prima 'strofa') ci presentano il tema, dal carattere di corale e molto compatto dal punto di vista dei materiali impiegati – per la prima metà affidato al timbro dei soli strumentini, nella seconda guidato dagli archi:

ESEMPIO 2: inizio e fine del tema del *Preludio sinfonico* (strofa 1)

Andante mosso

Fl. 1 e 2, Ob. 1 e 2 *p*

Cl. 1 e 2 *pp*

inizio della prima strofa (bb. 1-4)

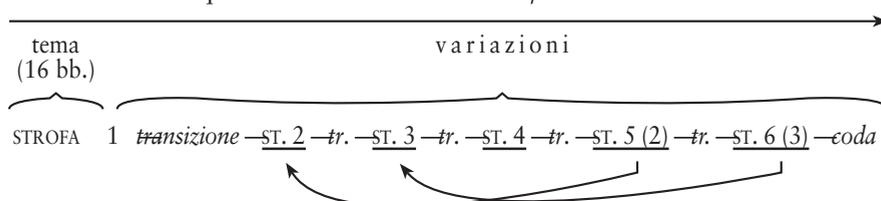
Vni I e II

Vle, Vc. e Cb.

fine della prima strofa (bb. 13-16, parte degli archi)

Da qui ha inizio il gioco delle variazioni, che si allontanano progressivamente dalla fisionomia originaria del tema fino alla 'strofa' 4, per poi compiere nelle ultime due un movimento di ritorno. Delle sei 'strofe' allineate complessivamente nelle 167 battute del pezzo, la 5 e la 6 riprendono infatti rispettivamente la 2 e la 3, e sfociano infine in una coda:

FIGURA 1: forma quasi-strofica del *Preludio sinfonico*



L'idea di un decorso formale di tipo strofico potrebbe essere derivata a Puccini anche da una precisa suggestione wagneriana: la struttura del preludio (*Vorspiel*) all'atto I del *Lohengrin*, articolata a sua volta in quattro episodi quasi-strofici (il tema e tre sue variazioni, collegate da transizioni). Pagina, del resto, che è chiamata in causa da innumerevoli peculiarità della scrittura del

Preludio sinfonico, a cominciare dalla tonalità (un saldissimo La maggiore), dal linguaggio ‘misticcheggiante’ dell’armonia da corale e dell’orchestrazione del tema, fino ai tocchi di contrappunto o alla curva dinamica complessiva (con dissolvenza finale). Tali e tanti sono i rapporti con il mondo sonoro del *Lohengrin* – la *romantische Oper* di Wagner installatasi con successo nei teatri italiani dal lontano novembre 1871 – che possiamo considerare (e non siamo certo i primi) il *Preludio sinfonico* come punta di massima adesione da parte di Puccini ad uno specifico modello wagneriano. In tutto questo, il tratto più interessante è proprio l’emulazione del meccanismo formale: Puccini tenta qui di catturare e di riprodurre l’effetto ipnotico-estatico, quasi di *trance*, del *Vorspiel* di *Lohengrin*, generato da una musica dagli accenti mistici che ritorna ciclicamente sui propri passi (ricordiamo che, secondo il famoso commento redatto dall’autore in occasione di un concerto del marzo 1852 a Zurigo, tale preludio vorrebbe dipingere la «discesa miracolosa del Gral nel corteo delle schiere angeliche, la sua consegna a uomini eletti [*hochbeglückte Menschen*]»).⁶ E tuttavia sarebbe ingeneroso appiattare completamente il *Preludio* sul suo modello teutonico, negandone l’inconfondibile ‘puccinianità’ – che qui parla già con voce forte e individuale. Il *lohengrinismo* è insomma filtrato e ammorbidito – e reso personale – dalla mano mediterranea di Puccini, che in materia di «armonie celestiali» non dimentica affatto la lezione italiana del *Prologo in cielo* del *Mefistofele* di Boito (un lavoro che aveva raggiunto l’assetto definitivo con l’edizione veneziana del 1876, e che il giovane studente passava al pianoforte già nel dicembre 1880, nelle prime settimane degli studi in Conservatorio).⁷

Cominciamo allora col notare che il flusso delle variazioni non è affatto così omogeneo come quello del *Vorspiel* al *Lohengrin*, né tantomeno così ‘a tentoni’ come vorrebbero ancora alcuni commentatori odierni: sembra piuttosto muoversi nella direzione di quelle decine di sinfonie-*ouvertures* ottocentesche nelle quali la forma ciclica (basata cioè su ricorrenze/trasformazioni tematiche) si coniuga con una rodada, archetipica organizzazione tripartita da sinfonia: introduzione → esposizione (I tema → ponte → II tema cantabile) → sezione centrale → ripresa (variata) → coda. Sia pure realizzata qui con la minima differenziazione possibile, e quindi piuttosto sfuggente.

Innegabile è soprattutto l’esistenza di una sezione centrale, nettamente profilata, che corrisponde alla strofa/variazione 4. E che ci riserba una sorpresa: ad un certo punto ci scopriamo dentro un elegante movimento di val-

⁶ RICHARD WAGNER, *Vorspiel zu »Lohengrin«*, in ID., *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. 5, p. 179.

⁷ Cfr. la nota testimonianza sulla «lettura di musica classica» in *Carteggi cit.*, 2, p. 2.

The image shows a page of handwritten musical notation for Giacomo Puccini's *Capriccio sinfonico*. The score is written on several staves, featuring complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *ff* and *rit.*. The notation includes various note values, rests, and articulation marks. At the bottom of the page, the word *Largamento* is written in a large, elegant cursive script.

Giacomo Puccini, *Capriccio sinfonico*.

zer, danzato dai violini e dal corno inglese sulle terzine dell'arpa, senza sapere bene come ci siamo finiti; d'un tratto, realizziamo tutta la distanza che la musica ha attraversato dalle prime, ascetiche note della partitura. Ci ritroviamo vittime di un piccolo gioco di prestigio: Puccini utilizza l'effetto di incantamento della variazione continua per trasportarci – a nostra insaputa – da un 'luogo' musicale ad un altro. A guardar bene, nulla – o quasi nulla – è cambiato (tonalità, tipo di strumentazione, materiali ecc.), eppure *tutto* è cambiato. Ed è qui che una chiave di lettura supinamente *lohengriniana* smette di

funzionare: le intenzioni narrative di Puccini sono altre. In barba al programma sotteso al *Vorspiel*, le prime quattro strofe del *Preludio sinfonico* disegnano infatti un itinerario ben diverso, di ‘secolarizzazione’, di *de-sacralizzazione* della musica, percorrendo la direzione *misticismo* (= il tema-corale, con le sue sonorità ‘da Gral’) → *mondanità* (= il tema ‘mondanizzato’ in valzer). Altrettanto innegabilmente, però, questa rotta viene bruscamente invertita con la ripresa, che inizia alla strofa 5 e ci ripiomba nel bel mezzo della strofa 2. Il corale mistico-*lohengriniano* riguadagna la scena, sia pure presentandosi direttamente nella versione più tormentata che avevamo ascoltato nell’esposizione (la strofa 2, con il suo andamento a progressione modulante infarcito di settime diminuite); si rasserena e si distende nella ripresa della strofa 3 (strofa 6), e infine approda all’apoteosi estatica della coda. È come se, dopo la strofa 3, il tema-personaggio avesse compiuto un passo falso, avventato, imprimendo una svolta troppo profana alla variazione, ed ora la musica si incaricasse di rettificare il percorso portandolo alla ‘giusta’ conclusione. La ripresa (che come espediente formale dava tanto noia a Wagner, a ragione del suo ‘insensato’ automatismo) viene così ad essere *motivata* narrativamente. E se siamo lontani dalla linearità del preludio del *Lohengrin*, l’ingresso nella strofa 5 del corale urlato dagli ottoni sulle febbrili semicrome a *tutta forza* degli archi dopo il ‘valzer’ della strofa 4:

ESEMPIO 3:

Ob., Cl., Cr., Trb. e Trbn. *Preludio sinfonico*, bb. 112-113

Vlni I, II, Vle e Vc. *ff tutta forza*

evoca piuttosto il rientro del tema religioso nell’*Overture* del *Tannhäuser* dopo gli accenti profani della parte centrale, con la stessa sovrapposizione del tema agli ottoni in *fortissimo* sulla corsa in sedicesimi dei violini:

ESEMPIO 4:

Trb. e Trbn. *Assai stretto* *Overture al Tannhäuser*

Vlni I e II *ff*

Il parallelo è istruttivo. In fondo, in materia di oscillazione tra impulso mistico e impulso mondano, l'*Ouverture* del *Tannhäuser* era (e rimane) il classico punto di riferimento musicale. Il suo programma è appunto la dicotomia dell'animo umano, diviso tra *le ciel et l'enfer* – queste, almeno, le parole di Charles Baudelaire, che nell'aprile 1861 aveva firmato sulla «Revue européenne» il suo celebre *Richard Wagner*, intervento subito ripubblicato in volumetto come *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*. Nell'influente analisi dell'*Ouverture* abbozzata in questo saggio, il poeta delle *correspondances* sfornava poi un'interminabile serie di metafore in grado di illuminare la scansione tripartita del pezzo:

Coro dei pellegrini / Venere / vittoria del Coro dei pellegrini
 spirito / carne / vittoria dello spirito
 cielo / inferno / vittoria del cielo
 canto religioso / canto voluttuoso / vittoria del canto religioso
 bene / male / vittoria del bene
 religione / contro-religione / vittoria della religione
 essere irresistibile / essere morboso, sconvolto / vittoria dell'essere irresistibile;
 San Michele / Lucifero / vittoria di San Michele
 ecc.

In verità, queste metafore della *dualité psychique* umana, e della lotta interiore che ne scaturisce, sembrerebbero un po' eccessive per le tre parti del nostro *Preludio sinfonico*. E tuttavia, la formula della *negazione dell'impulso mondano* (o, reciprocamente, della *vittoria dell'afflato 'mistico'*) ha davvero a che vedere con questa prova del giovane Puccini. Lo dimostra, retrospettivamente, l'uso che quest'ultimo farà del blocco formato dalle strofe 5-6 (e 2-3) e dalla coda nella scena finale dell'atto II di *Edgar*: primo caso di estesa trasposizione (ovviamente, tutt'altro che letterale) di una preesistente struttura sinfonico-narrativa all'interno delle opere pucciniane. Il fatto non è molto noto al pubblico, sia perché *Edgar* è un'opera che vivacchia ai margini del repertorio lirico (l'unica, a ben vedere, ancora esclusa dal canone pucciniano, a differenza de *Le Villi*); sia – e soprattutto – perché la pagina comparve nella prima edizione italiana dell'opera (del 1890: nel catalogo, SC 62.E.1), e venne poi espunta dal compositore. Ma è un fatto importante, perché con questa trasposizione – la prima di una serie nutrita – Puccini dimostra nel modo più lampante la *permeabilità* di Sinfonia ed Opera all'interno del suo mondo espressivo. E cioè uno dei fondamenti della sua 'attualità' negli anni Ottanta dell'Ottocento.

In linea generale, la dinamica dei personaggi di *Edgar* ricalca appunto quella di *Tannhäuser*: la perversa Tigrana è la Venere della situazione, l'innocente Fidelia è Elisabetta, ed Edgar ha il ruolo dell'eponimo wagneriano. Le due dinamiche combaciano anche nello scioglimento della vicenda: in entrambi i casi, va in scena l'«idea fissa nel Wagner», ovvero quella di un «eter-

no femminile» (Elisabetta, Fidelia) che – annientandosi per amore – redime l'uomo amato (Tannhäuser, Edgar), come avrebbe sintetizzato Luigi Torchi nel 1894, a piè di pagina della sua storica (ed unica) traduzione italiana di *Oper und Drama* per la Biblioteca Artistica dei torinesi Fratelli Bocca.⁸ In particolare, il castello e la sala del banchetto dell'atto II dell'opera di Fontana e Puccini – luoghi «d'orgie e di baci» – sono l'equivalente esatto del licenzioso Venusberg (la montagna di Venere) dell'atto I del *Tannhäuser*: l'uno e l'altro sono gli spazi dell'irretimento, e del collasso morale, dei due tenori. È sintomatico allora che Puccini associ le strofe 'lohengriniane' 5-6 (e 2-3) e la coda del *Preludio sinfonico* all'ultima scena dell'atto, che segna invece il definitivo riscatto di Edgar dalle malie di Tigrana. I dolenti semitoni della strofa/variazione 5 vengono infatti intonati all'unisono dal terzetto Edgar/Frank/Tigrana, ed esprimono il rimorso disperato che prende possesso di Edgar, reso ancora più bruciante dall'accelerazione del tempo (*Allegro deciso*) rispetto al *Preludio*; quanto ai versi di Franck, parlano esplicitamente di colpa, redenzione, pentimento, mentre dal canto suo Tigrana comincia a presentare il fallimento:

EDGAR

(*tra sé, con disperazione*)

Ultima speme – tu sei svanita!

Ultimo raggio – della mia vita

Ecco sei spento!... – Nel cupo abisso

Dov'io discesi – dovrò perir!

FRANK

(*fra sé*)

Serpe divina, – col santo morso

Ogni sua colpa – strugge il rimorso!

Tutto redime – l'ora sublime

In cui pentiti – si vuol morir!

TIGRANA

(*fra sé*)

Tentò sfuggirmi... – speranza vana!

Ma nel mio petto – d'ignota, arcana

Febbre una vampa – salir pareo

Quand'ei dicea: – «voglio partir!»

⁸ Cfr. RICCARDO WAGNER, *Opera e dramma*, traduzione italiana eseguita sulla seconda edizione tedesca da Luigi Torchi, Bocca, Torino, 1929², p. 237 n.

Franz von Lenbach, *Richard Wagner*, 1880.

Ossia, nella musica di Puccini:

ESEMPIO 5: «Ultima speme – tu sei svanita!» (*Edgar* 1890, II.5), cfr. *Preludio sinfonico*, strofe 2/5

ALL.^o DECISO

TIG.	Ten	-	tò	sfug	-	gir	-	mi...
EDG.	Ul	-	ti	ma	spe	-	me,	
FRANK	Ser	-	pe	di	-	vi	-	na,

ALL.^o DECISO

La variazione/strofa successiva (6/3) ha nel *Preludio sinfonico*, come abbiamo accennato, il carattere di un II tema cantabile da sinfonia-ouverture:

ricollocata in *Edgar*, la distesa cantabilità di questa variazione viene enfatizzata dall'unione con la voce umana, giacché Puccini ne fa il tema del pezzo concertato, che coinvolge come di regola tutti gli astanti e segna il ravvedimento di Edgar. Nel passaggio dal contesto sinfonico a quello operistico, la trasformazione del tema-personaggio che proviene dalla fossa orchestrale corre ora in perfetto sincrono con la trasformazione psichica che avviene sulla scena, e le due paiono illuminarsi a vicenda:

ESEMPIO 6: «Io la mano un di macchiai» (*Edgar* 1890, II.5), cfr. *Preludio sinfonico*, strofe 6/3 (variazione ‘cantabile’)

ANDANTE MOD.^{to} $\text{♩} = 50$
 con grande espressione

EDG. I - - o la ma - no un di mac - chia -
 FRANK Del - - - - la pa - tria tu sei de -

CORO So - - vra il suo pal - li - do, cu - - po

ANDANTE MOD.^{to} $\text{♩} = 50$
pp molto espressivo

In tutto questo, non c'è alcuna sudditanza della musica – che è, ricordiamolo, preesistente – alla parola: la variazione musicale del tema, al contrario, racconta al pubblico il compimento di una svolta rispetto alla quale i versi di Fontana sono in qualche modo ‘in ritardo’ (al centro delle parole di Edgar c'è ancora il passato – il dolore, il sentimento di indegnità, la vergogna per il male commesso – e non il ‘nuovo’ Edgar, proteso verso il futuro e votato al riscatto che udiamo nella musica). I due linguaggi, insomma, si rendono un reciproco servizio.

Il concertato si conclude infine su una riscrittura della coda del *Preludio sinfonico*. E, ancora una volta, Puccini lavora su modelli del compositore sassone: la sua è musica wagneriana di ‘redenzione/trasfigurazione’ (*Erlösung, Verklärung*), che – oltre al *Lohengrin* – convoca i fantasmi di Senta, Isotta ecc. per dirci che Edgar si è sottratto al «lezzo immondo» dei piaceri sensuali (si confrontino i finali dell'*Overtüre* dell'*Olandese volante*, del cosiddetto *Isoldens Liebestod* dal *Tristan und Isolde* ecc.). Sembrerebbe addirittura di udire qualche pennellata direttamente dall'ultimo *tableau* di Parsi-

fal, dal suo epilogo *sehr langsam und feierlich* (molto lento e solenne): non fosse che *Parsifal* andò in scena al Festspielhaus di Bayreuth solo nel luglio 1882, e Puccini ne acquistò lo spartito (per l'esorbitante... somma di 120 lire, e in comproprietà con Mascagni) soltanto all'inizio dell'anno successivo.

Ciò che ci interessa, è che alla luce della versione 1890 di *Edgar* la struttura narrativa che tiene insieme le variazioni/strofe del *Preludio sinfonico* risulta chiarificata, e per nulla incoerente: una sorta di percorso 'spiritualità → cedimento mondano → rimorso/spiritualità → redenzione', realizzato tuttavia con una buona dose di pucciniana morbidezza (l'ammaliante 'valzer' centrale). Una sola differenza degna di nota oppone la versione da concerto della 'redenzione' musicale conclusiva alla sua riscrittura operistica: mentre nel *Preludio sinfonico* la coda si estingue – al pari dei suoi modelli – in un etereo sussurro, il concertato termina fragorosamente a *tutta forza*, mentre soldati, convitati e cortigiane sottolineano con un enfatico, roboante «Gloria!...» corale la redenzione di Edgar.

D'altronde, siamo solo alla fine del II atto, ed il protagonista deve ancora scontare il miraggio dell'eroismo militare, prima che l'amore tragico di Fidelity abbia completamente ragione della sua inquietudine.

Ancora più ricco è il capitolo 'sinfonia ed opera' nel caso del successivo *Capriccio sinfonico* (sc 55), indubbiamente il lascito orchestrale più ambizioso tra quelli firmati da Puccini – a partire dalle rispettabili dimensioni (non meno di 12-13 minuti di musica). È indubbiamente corretto riconoscervi un'architettura tripartita ABA', nella quale un *Andante moderato* iniziale è seguito da un *Allegro vivace* che sfocia infine nella ripresa del *Tempo I*. A dar troppo credito ai numeri e alle pagine della partitura, si potrebbe credere che i due *Andante* esterni (che contano un numero di battute pressoché identico: 62 contro 65) rappresentino una sorta di 'cornice', mentre le 315 bb. dell'*Allegro* centrale sarebbero il 'quadro', il baricentro del pezzo (sensazione rafforzata dal fatto che l'attacco dell'*Allegro* coincide con uno degli attacchi più celebri di Puccini, quello di *Bohème*). Nella realtà dell'esecuzione, tuttavia, la presunta cornice non è affatto snella come sembra: le tre parti hanno infatti proporzioni analoghe, ed è anzi l'ultima a superare le precedenti per estensione temporale (circa 5 minuti). E questi rapporti di durata (leggermente 'squilibrati' verso la fine) sono funzionali alla struttura del *Capriccio*, cui le lettere dello schema statico, simmetrico ABA' rendono ragione solo in parte, mettendone in ombra l'asimmetria, l'interno dinamismo. Ma, prima di proseguire, gettiamo uno sguardo alla musica. L'*Andante moderato* alza il sipario in *fortissimo*, su sonorità taglienti (settime diminuite, ritardi) che suonano come un irrobustimento del linguaggio delle strofe 2/5 del *Preludio sinfonico*. È appena l'introduzione: placatasi la temperatura drammatica, fagotto solo e violoncelli sussurrano *con espressione* un gesto doloroso in Si bemolle minore – incardinato sulla 7^a di terza specie Do-Mib-Solb-Sib – che



Giacomo Puccini, *Edgar*, la copertina del libretto.

si agita sotto le sincopi degli archi acuti. La mestizia viene infine dissolta da un motivo quieto ma dall'inedere solenne, che sale esultante di tonalità maggiore in tonalità maggiore – dal Mi bemolle al Si bemolle fino ad estinguersi sereno in *rallentando* – dopo appena un'ombra delle sonorità d'apertura – sulla 7^a di dominante di Fa (tonalità d'impianto del *Capriccio*). Dal canto suo, l'*Allegro vivace* rappresenta una brusca antitesi ad entrambi i sentimenti-chiave che dominano la prima parte (cordoglio-solenità): veniamo gettati in un mobilissimo scherzo condotto su un ritmo danzante in 3/8, che affianca al tema principale altro materiale coerente con lo spirito lieve della forma. Il ritorno del *Tempo I* potrebbe trarre in inganno, anche se indubbia-

mente Puccini si fa guidare dall'idea di ripresa. Il fatto è che il termine stesso di 'ripresa' evoca svogliate pratiche da 'taglia e incolla' nella scrittura su computer – ciò che in effetti costituiva il problema latente delle sinfonie-*ouvertures* della tradizione rossiniana, che nella ripresa (attuata nel senso più letterale della parola) registravano spesso un crollo verticale dell'invenzione musicale. E invece qui di tutto si tratta fuorché del banale, 'statico' ritorno di A dopo B, della tesi dopo l'antitesi, giusto per chiudere una bella simmetria da saggio di diploma. Soppressa l'introduzione, i due motivi – di così diversa indole –, che nel primo *Andante* sono semplicemente sfilati in passerella, ora vengono istigati a sfogare la propria natura, ed entrano in collisione, coinvolgendo lacerti dello scherzo; alla fine c'è un vincitore, che trascina nella sua vittoria il tema dell'*Allegro vivace*. Per il momento non anticipiamo altro. Ma quanto detto basta per capire che qui non c'è calo alcuno dell'energia compositiva, che anzi tende a crescere in vista del momento in cui si dovranno 'tirare le somme'. Se dovessimo trovare una formula per descrivere la processualità di questa successione *Andante-Allegro-Andante*, allora non potrebbe essere che di questo genere: *tesi* → *antitesi* → *intensificazione della tesi, con elementi dell'antitesi*.

Non abbiamo ancora usato la parola 'narrazione', ma si sarà intuito dal nostro sommario resoconto che neppure questa volta l'orchestra di Puccini si astiene dal 'raccontare'. E lo fa con particolare successo. Non a caso, la musica narrativa, affabulatoria, di *Capriccio* sarà il lasciapassare di Puccini per il mondo dell'opera: è infatti questo lavoro a consolidare la sua reputazione di esordiente, e ad ispirare a Fontana la scelta del soggetto de *Le Villi*, che il nostro Giacomo accoglie entusiasticamente, «essendoci parecchio da lavorare nel genere sinfonico descrittivo» – genere che gli «garba assai», perché gli «pare di doverci riuscire».⁹

Dopo essergli servite da innesco della sua carriera operistica, comunque, le note del *Capriccio* non verranno dimenticate da Puccini: come il *Preludio sinfonico*, anche questo 'dramma' per orchestra è infatti destinato ad incontrare le parole, e i gesti scenici, di uno dei suoi drammi veri e propri. L'occasione capiterà – una seconda volta – con *Edgar*, ma anche con *Bohème*. E sarà interessante provare a leggere in parallelo la veste sinfonica originaria e il nuovo abito teatrale confezionato dal compositore.

Per una curiosa coincidenza, la musica del *Capriccio* entra in gioco nella versione 1890 di *Edgar* più o meno là dove il *Preludio sinfonico* ci aveva lasciato (ossia la fine dell'atto II): le due parti esterne verranno infatti riassorbite quasi interamente nella musica del funerale del protagonista che apre l'atto III della seconda opera di Puccini (anche nella versione corrente, cui

⁹ Carteggi cit., 6, p. 6.

solennità del rito, ecco il sollievo dettato dalla fede («Entra nel cielo il buon che cade»), che viene fatto combaciare con l'esposizione del secondo, solenne motivo del *Capriccio*:

ESEMPIO 8:

En - tra nel cie - lo il buon che ca - de...

L'intervento commosso di Fidelia («Non basta il pianto al mio dolor») chiude questo primo blocco rituale, che ha interamente consumato l'*Andante*. A questo punto, però, il gioco delle corrispondenze salta: non c'è ovviamente spazio per l'*Allegro vivace* del *Capriccio*, nei paraggi del catafalco di Edgar. Ma ci sarà altrove. E difatti Puccini non tarderà a trovare il posto giusto per il suo attacco brillante: l'inizio di *Bohème*, della quale le prime battute dello scherzo diventeranno in qualche modo il 'marchio' inconfondibile (al punto che ci sembra inutile citarlo). Ma *Bohème* offre qualche altro spunto interessante per inquadrare questo scherzo sinfonico. Nel *Capriccio*, il ritmo saltellante in 3/8 dell'*Allegro* si coagula finalmente nel tema dello scherzo:

ESEMPIO 9:

[All.^o Vivace]

Sost^o a tempo tr

A differenza delle battute di apertura dello scherzo, cercheremmo invano questo tema nell'opera di Giacosa, Illica e Puccini: eppure, dal punto di vista dello spirito musicale, lo scherzo del *Capriccio* trova in *Bohème* ben più che una piccola ospitalità. Questa e le successive – anche se assenti nella lettera – sono infatti perfette melodie da Quartiere Latino, da Caffè Momus, da go-

liardie e sentimentalismi in soffitta: da *vie de bohème* nei suoi aspetti più ludici, vitali e scanzonati, insomma. E come Rodolfo, Marcello, Schaunard e Colline negli scorci più briosi dell'opera, nell'*Allegro* l'orchestra pare davvero «cavalcare in groppa alle più fantasiose matterie» (secondo la citazione di Giacosa ed Illica dalle *Scènes de la vie de bohème* di Henri Murger). Un'antitesi perfetta all'atmosfera mortuaria dell'*Andante*, e del funerale di Edgar.

Funerale che – accantonato l'inservibile *Allegro* – torna a servirsi del *Capriccio* a partire dalla ripresa del *Tempo I*. Sulle sue note si snoderà infatti il secondo blocco rituale:

TUTTI

Riposa in pace, o pio guerriero...

Salva è la tua patria diletta!...

In noi non vive che un pensiero:

Quel di compir la tua vendetta!

I MONACI

Deus, in virtute tua judica me!

TUTTI

Deus, in virtute tua judica me!

I MONACI

Deus, exaudi orationem meam!

TUTTI

Deus, exaudi orationem meam!

SOLDATI

Noi nel tuo nome, – pel patrio suol,

Il sangue nostro – saprem versar...

Iddio la Fiandra – schiava non vuol.

Per te e la patria – morremo, Edgar!

Il modo in cui Puccini serra in una trama unica e compatta la musica del suo saggio di diploma e la parola di Fontana, individuando e sfruttando possibili raccordi strutturali tra *Capriccio* e libretto, è qui ancora più impressionante. Logica sinfonica e logica drammatica s'intrecciano alla perfezione. Ed ecco la chiave di volta del successo: Puccini intuisce la possibilità di interpretare questo secondo blocco di versi come una 'ripresa' intensificata del primo, scandita più o meno dalle stesse tappe verbali, sceniche od emotive; e in questo modo può musicarla con la ripresa intensificata del *Tempo I* che conclude il *Capriccio*.

Il secondo *Andante* del *Capriccio* inizia dalla ripresa del motivo dolente (cfr. es. 7), ma subito gli conferisce una piega disperata e quasi rabbiosa, che cresce e monta fino ad un'esplosione secca in *fortissimo* di tre semicrome *precipitate*, su settima diminuita, che si sporgono sul silenzio: sfogata l'ag-

gressività, fino alla fine della battuta resta solo l'esile nota tenuta di due corni. Il tutto, punteggiato da qualche strascico – deformato – dello scherzo, ovvero essenzialmente dalla 'sigla' di *Bohème*. A questo punto, inizia dai fiati (clarinetto, fagotti e corni) la riscossa del motivo solenne. Trasferita in *Edgar*, questa dinamica musicale si sposa perfettamente con l'evoluzione dei sentimenti sulla scena. L'afflizione dei fiamminghi presenti («Riposa in pace, o pio guerriero...») comincia infatti a degenerare in collera verso il nemico franco, e in desiderio irrefrenabile di ritorsione violenta, fino al parossismo («In noi non vive che un pensiero: l'Quel di compir la tua vendetta!»). Le spettrali riapparizioni della 'sigla' di *Bohème* – sigla che nel nuovo contesto non rinvia a nulla, mancandole lo scherzo alle spalle – contribuiscono comunque ad alzare la temperatura drammatica. Il silenzio solcato da un sola nota tenuta dei corni che seguiva l'esplosione dell'orchestra viene qui reinterpretato in modo geniale: trasformato in un sommesso rullo di timpani, accoglie la voce dei monaci che sillabano quieti e *a piacere* un altro frammento di liturgia (*Deus, in virtute tua judica me!*).

ESEMPIO 10:

poco ritard.

det - ta, la tua ven - det - ta!

12 FRATI *pp* *a piacere* *lunga*

poco ritard.

[affrettando] *ff* *dim. col canto*

Deus, in virt - tu - te tua ju - di - ca me!

Il seguente reingresso del motivo solenne dell'*Andante* nei fiati e nelle voci suona pertanto logicissimo, e ben motivato come nel primo blocco: l'intervento dei monaci funge infatti da catalizzatore, inibisce la violenza e la rabbia e riporta la folla al significato religioso della cerimonia, instillando di nuovo il senso del sacro. Da qui, l'*Andante* sinfonico prosegue con affermazioni sempre più enfatiche del motivo solenne, culminanti in una ripetuta combinazione contrappuntistica dei due motivi, dal chiaro significato simbolico (l'orchestra mostra il motivo dolente – la seconda volta sulla espressiva quarta corda dei violini I – definitivamente 'inglobato' e trasfigurato dal motivo solenne – ai fiati). Nel funerale di Edgar, questa combinazione dimostra quanto il sentimento di vendetta sia stato ormai sepolto a favore della – ben

più nobile – idea del sacrificio collettivo («Iddio la Fiandra – schiava non vuol. | Per te e la patria – morremo, Edgar!»).

ESEMPIO 11:

Id - dio la Fian - dra schia - va non vuol.

A questo punto, le strade del *Capriccio* e del funerale di Edgar tornano a dividersi. Fidia intona la struggente «Addio mio dolce amor» (incidentalmente, un altro caso di musica strumentale – l'*Adagetto* sc 51 – riletta in chiave teatrale); e con essa completa il gioco di corrispondenze che legano il secondo al primo blocco del rito funebre (dal punto di vista della struttura della scena, il suo intervento richiama infatti il precedente «Non basta il pianto al mio dolor»). Il *Capriccio*, invece, ci riserva un *coup de théâtre*: la conclusione della partitura è egemonizzata dal tema dello scherzo, che tuttavia si presenta in una veste sulle prime quasi irriconoscibile. La canta l'oboe solo, *legatissimo e pianissimo*:

ESEMPIO 12:

[All° Vivace] Sost.º a tempo *Capriccio sinfonico*, bb. 147-54

[1° Tempo] *Legatissimo e pianissimo* Oboe Solo *Capriccio sinfonico*, bb. 418-21

Maggiore *Ad una morta!*, bb. 38-41 (cfr. KAYE 1987)

Il motivo danzante da spensierata vita di *bohème* è stato insomma ‘risucchiato’ nell’orbita del motivo solenne, che è rimasto il solo dominatore dell’*Andante* ed ora può esibire anche questo inaspettato trofeo. L’antitesi del *Capriccio* (l’*Allegro*) si piega al vincitore della tesi (il secondo motivo dell’*Andante*). Già diversi anni prima, si ricorderà, un Puccini molto meno esperto aveva tentato qualcosa di paragonabile, manipolando l’introduzione del suo *Preludio a orchestra*. E su questa nuova trasformazione/trasfigurazione tematica (di nuovo la *Verklärung* wagneriana!) ci fornisce qualche elemento una piccola composizione, stesa probabilmente nella primavera di quello stesso 1883. In questo fitto gioco incrociato tra sinfonia e parola cantata, neppure il tema dell’oboe è destinato a rimanere senza testo: come mostra l’es. 12, la sezione *Maggiore* di *Ad una morta!* (sc 41), lirica inedita per baritono o mezzosoprano su testo di Antonio Ghislanzoni, fa infatti uso della stessa melodia. Colpisce l’identica associazione funebre-mortuaria che ritroviamo per gli altri materiali degli *Andante* del *Capriccio*: la lirica si rivolge appunto ad uno «spirito gentil, dal carcere | terreno assunto ai cieli», nella forma di un amante che rievoca la donna amata defunta. Ed è l’ultima quartina, quella destinata ad accogliere le nostre note musicali:

Oh! Dimmi almen se assorta
Dei cieli ai gaudii immensi,
A me talor ripensi
Com’io ripenso a te!

Parole posate, nelle quali la nostalgia struggente, tutta terrena, per la defunta è equilibrata dal senso (e dal rispetto) della morte e del trascendente. Forse, lo stesso significato conciliante che la melodia ha nella conclusione ‘trasumanata’ della ripresa del *Tempo I* del *Capriccio*.

Siamo insomma ben lontani dal modernissimo rifiuto della fine di Manon Lescaut, dal suo disperato «No... non voglio morire... amore... aita!» che udremo proprio alla fine del concerto, nell’epilogo di «Sola... perduta... abbandonata!». E a proposito di associazioni mortuarie, sappiamo che il funerale (finto) di Edgar risuonerà nel 1924, sotto la bacchetta di Toscanini, in occasione delle esequie (vere, purtroppo) del compositore. Alla luce del discorso che abbiamo cercato di svolgere in queste pagine, la scelta di questo giovanile *Requiem* si colora di un impreveduto valore simbolico: a salutare Puccini, c’erano insieme la Sinfonia e l’Opera, mano nella mano, in uno dei loro sodalizi di gioventù più riusciti. Ovvero l’emblema stesso della chiarezza, e dell’attualità, di Giacomo Puccini.



Riccardo Chailly

Riccardo Chailly, milanese, ha studiato presso i conservatori di Perugia, Roma e Milano, perfezionandosi in seguito nei corsi estivi di Siena con Franco Ferrara. Dal 1982 al 1989 è stato Direttore Musicale della Rundfunk – Sinfonieorchester di Berlino e dal 1983 al 1989 Direttore Principale Ospite della London Philharmonic Orchestra. Dal 1986 al 1993 è stato Direttore Stabile del Teatro Comunale di Bologna. Nel 1998 è stato nominato Direttore Stabile del Koninklijk Concertgebouworkest di Amsterdam, di cui è Direttore Emerito dal 2002. Nel 1999 ha assunto la carica di Direttore Musicale dell'Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi, di cui dal 2005 è Direttore Onorario, succedendo a Luciano Berio. Dal 2 settembre 2005 ha assunto la guida dell'Orchestra del Gewandhaus e dell'Opera di Lipsia. La sua attività copre sia il repertorio sinfonico che quello operistico. Ha diretto i Berliner Philharmoniker, i Wiener Philharmoniker, la London Symphony Orchestra, la New York Philharmonic, la Cleveland Orchestra, la Philadelphia Orchestra, la Chicago Symphony Orchestra, la Filarmonica della Scala e l'Orchestre de Paris. Si è esibito nei più importanti teatri d'opera del mondo: il Teatro alla Scala (dove ha debuttato nel 1978 e dove tornerà a gennaio 2006 con *Rigoletto* e a dicembre 2006 per l'inaugurazione della stagione), la Wiener Staatsoper, il Metropolitan di New York, il Covent Garden di Londra, la Bayerische Staatsoper di Monaco e l'Opernhaus Zürich. Nel 1984 ha inaugurato il Festival di Salisburgo ed è stato invitato al Festival di Pasqua. Sempre a Salisburgo ha diretto il Concertgebouw nel 1988, 1996 e 1998.

Ha guidato il Concertgebouw in numerose tournée nei festival europei (Salisburgo, Lucerna, Wiener Festwochen, London Proms) e con il Millennium Tour ha toccato Stati Uniti, Canada, Giappone ed Europa. Nel 2001 è tornato sul podio dei Berliner Philharmoniker. Nel 2002 ha portato la Verdi nella sua prima tournée europea, nel 2003 in Giappone e a Bruxelles, nel 2004 al Festival delle Canarie e nel 2005 in Croazia, Slovenia, Germania, Austria e Ungheria. Nel settembre 2005 è tornato al Festival di Lucerna con il Gewandhaus.

Nel 1994 è stato insignito del titolo di Grand'Ufficiale della Repubblica Italiana e nel 1996 è stato nominato membro onorario della Royal Academy of Music di Londra. Nel 1998, in occasione del 10° anniversario della sua nomina a direttore del Concertgebouw, è stato insignito dalla Regina d'Olanda dell'alta onorificenza di Cavaliere dell'Ordine del Leone d'Olanda. Nel 1998 è stato nominato Cavaliere di Gran Croce della Repubblica Italiana. Nel 2003 l'Accademia dei Lincei gli ha conferito il premio Antonio Feltrinelli per il suo impegno con l'Orchestra Verdi.

Riccardo Chailly ha un contratto in esclusiva con Decca. Ha registrato un ampio repertorio sinfonico e operistico, vincendo molti premi: Edison Prize, Gramophone Award, Diapason d'or, Academy Charles Cross Award, Japanese Unga Konotomo Award, Toblacher Komponierhäuschen e molte Grammy nominations. Con la Filarmonica della Scala ha inciso tra l'altro le Overtures e l'integrale delle Cantate di Rossini. Nel 1999 è stato nominato artista dell'anno dalla rivista francese Diapason e dall'inglese Gramophone.



Cristina Gallardo-Domàs

Cristina Gallardo-Domàs è nata a Santiago del Cile dove inizia i suoi studi nella Scuola Moderna di Musica e si diploma come Interprete Superiore di Canto. Completa successivamente i suoi studi alla Julliard School di New York. Nel 1990 avviene il suo debutto in *Madama Butterfly* al Teatro Municipale di Santiago. Successivamente vince numerosi concorsi di canto, fra i quali il «Regina Elisabetta» a Bruxelles, il «Concorso Lirico Internazionale Luciano Pavarotti», il Concorso «Licia Albanese».

Dopo il debutto in Europa nel 1993 in *Suor Angelica* al Festival di Spoleto, è al Teatro alla Scala come Magda ne *La rondine* nel 1994. La sua interpretazione di *Suor Angelica* nella produzione di Willy Decker all'Opera di Colonia è unanimamente applaudita; viene invitata nei maggiori teatri internazionali. Al Teatro alla Scala di Milano (*Les Contes d'Hoffmann, Faust, Manon, Turandot, La traviata, La bohème*) al Metropolitan di New York (*La traviata, La bohème, Turandot*), a Vienna (*Pagliacci, Turandot, La traviata, Les Contes d'Hoffmann, La bohème, Simon Boccanegra*), al Covent Garden di Londra (*Turandot, La bohème, Madama Butterfly*), a Parigi (*La traviata, La bohème, Les Contes d'Hoffmann, I Capuleti e i Montecchi, Faust*) a Monaco (*La traviata, La bohème, Otello*), a Berlino (*La traviata, Otello*), al Concertgebouw di Amsterdam (*Pagliacci, Suor Angelica*), al Teatro Colon di Buenos Aires (*Suor Angelica, Mefistofele*) al Festival di Salisburgo (*Turandot*), al Maggio Musicale Fiorentino (*Turandot*), a Tokyo (*La traviata*).

Ha lavorato sotto la direzione dei più famosi direttori d'orchestra: Chailly, Muti, Mehta, Pappano, Harnoncourt, Thielemann, Levine, Prêtre, Gergiev e dei registi Zeffirelli, Poutney, Kupfer, Stein, Decker, Flimm, Carsen.

Nella stagione 2003-2004 è stata impegnata al Teatro alla Scala di Milano con *La bohème*, alla Staatsoper di Vienna sempre con *La bohème* e *Simon Boccanegra*, al Covent Garden di Londra con *Madama Butterfly*, alla Deutsche Oper di Berlino con *Suor Angelica*. Inoltre all'Opéra Bastille di Parigi con *La bohème* (pubblicata in CD dalla Sony), al Met di New York ancora con *La bohème*, oltre a numerosi concerti e recitals in Europa e Sudamerica e al suo debutto nel ruolo di Tatjana in *Eughen Oneghin* a Siviglia. Ancora del 2004 ricordiamo lo *Stabat Mater* con Riccardo Chailly (diverse esecuzioni tra la Spagna e Milano) e *Otello* all'Opéra di Parigi.

Nel 2005 *Madama Butterfly* a Londra e a Las Palmas, una nuova produzione de *La bohème* all'Opera di Zurigo, *Don Giovanni* al Teatro Carlo Felice di Genova e una nuova produzione de *Il trittico* pucciniano alla Deutsche Oper di Berlino (interpretando tutti e tre ruoli da soprano nel *Tabarro*, in *Suor Angelica* e *Gianni Schicchi*). Nuovamente *Madama Butterfly* a Berlino, Vienna e al Liceu di Barcellona, il debutto ne *Il console* di Menotti al Teatro Regio di Torino, il debutto ne *Le Villi* a Bruxelles e *La bohème* al Metropolitan di New York.

Nel 2007 parteciperà ad una nuova produzione di *Manon Lescaut* all'Opera di Leipzig diretta da Riccardo Chailly.

Orchestra Filarmonica della Scala

La Filarmonica della Scala debutta il 25 gennaio 1982 sotto la direzione del suo fondatore Claudio Abbado.

Nelle prime stagioni compaiono accanto ad Abbado alcuni grandi direttori che hanno accompagnato l'orchestra in tutto il suo cammino: Georges Prêtre, Lorin Maazel, Wolfgang Sawallisch e Carlo Maria Giulini, che ha guidato l'orchestra nelle prime tournée all'estero.

Riccardo Muti ha assunto il ruolo di Direttore Principale dal 1987 al 2005 valorizzando le potenzialità dell'orchestra e contribuendo in modo determinante al successo internazionale conseguito negli ultimi anni. Con Muti la Filarmonica della Scala ha suonato alle Festwochen di Vienna nel 1996, nel 1999 e nel 2002, ha tenuto concerti ai Festival di Salisburgo e di Lucerna (l'ultimo nel settembre 2004), a Parigi, Barcellona, Lisbona, Madrid, Mosca, San Pietroburgo, Monaco, Praga, Varsavia, Budapest, Tokyo. Nel 2004 la Filarmonica è stata a Vilnius, Salonicco, Sofia, Zagabria ed Atene ed è tornata in Estremo Oriente con tappe a Tokyo, Seoul, Taipei e Kuala Lumpur. Le sue qualità interpretative e tecniche sono largamente apprezzate dalla critica internazionale.

Ha scritto la «Süddeutsche Zeitung» dopo l'ultima tournée a Monaco: «La Filarmonica della Scala si è presentata nella Sala della Philharmonie come ensemble di prim'ordine, agile e flessibile, con una compattezza di espressione stupefacente». Importanti direttori hanno dato un rilevante apporto all'attività della Filarmonica, tra cui Leonard Bernstein, Semyon Bychkov, Riccardo Chailly, Myung-Whun Chung, James Conlon, Giuseppe Sinopoli, Valery Gergiev, Peter Eötvös, Zubin Mehta, Seiji Ozawa, Gennadij Rozdestvenskij, Yuri Temirkanov, Franz Welser-Möst. Tra i solisti che si sono esibiti con la Filarmonica ricordiamo Maurizio Pollini, Anne-Sophie Mutter, Mstislav Rostropovich, Gidon Kremer, Vadim Repin, Yo Yo Ma, Yuri Bashmet, Schlomo Mintz, Gil Shaham, Alexander Toradze, Mario Brunello, Salvatore Accardo. Con la Filarmonica hanno collaborato alcuni dei maggiori cantanti della scena internazionale: Lucia Valentini Terrani, Edita Gruberova, Christa Ludwig, Frederica von Stade, Waltraud Meier, Bryn Terfel, Violeta Urmana, Marjana Lipovsek.

La Filarmonica ha realizzato una consistente produzione discografica per Sony, Decca, Emi. Di particolare rilievo sono l'incisione delle Sinfonie di Beethoven con Carlo Maria




FILARMONICA DELLA SCALA



Giulini, le Cantate di Rossini con Riccardo Chailly e l'integrale sinfonica beethoveniana diretta da Riccardo Muti alla Scala nel 1998. A questo va aggiunta la collana «Musica nei luoghi d'arte» che comprende quattro DVD di concerti della Filarmonica diretta da Muti in importanti luoghi artistici italiani.



L'attività della Filarmonica è sostenuta da UniCredit,
Major Partner istituzionale dell'Orchestra

Orchestra Filarmonica della Scala

Violini primi

Francesco De Angelis •
 Francesco Manara •
 Shelag Burns
 Rodolfo Cibir
 Elena Faccani
 Alessandro Ferrari
 Fulvio Liviabella
 Andrea Pecolo
 Luciano Sala
 Gianluca Scandola
 Ernesto Schiavi
 Gianluca Turconi
 Corinne Van Eikema
 Simion Vasinca

Violini secondi

Giorgio Di Crosta ∅
 Pierangelo Negri ∅
 Emanuela Abriani
 Duccio Beluffi
 Stefano Dallerà
 Silvia Guarino
 Alois Hubner
 Ludmilla Laftchieva
 Anna Longiave
 Goran Marianovic
 Roberto Nigro
 Rosanna Ottonelli
 Anna Salvatori
 Damiano Cottalasso

Viole

Simonide Braconi ∅
 Danilo Rossi ∅
 Giorgio Baiocco
 Maddalena Calderoni
 Marco Giubileo
 Emanuele Rossi
 Luciano Sangalli
 Mihai Sas
 Hiroshi Terakura
 Zoran Vuckovic

Violoncelli

Sandro Laffranchini ∅
 Massimo Polidori ∅
 Giuseppe Laffranchini ∅ ◊
 Jakob Ludwig
 Simone Groppo
 Clare Ibbott
 Tatiana Patella
 Cosma Beatrice Pomarico
 Marcello Sirotti
 Massimiliano Tisserant
 Alice Cappagli

Contrabbassi

Giuseppe Ettore ∅
 Francesco Siragusa ∅
 Claudio Cappella
 Demetrio Costantino
 Attilio Corradini
 Emanuele Pedrani
 Claudio Pinferetti
 Alessandro Saccone
 Alessandro Serra
 Gaetano Siragusa

Flauti

Davide Formisano ∅
 Marco Zoni ∅
 Romano Pucci ∅

Ottavino

Maurizio Simeoli

Oboi

Francesco Di Rosa ∅
 Fabien Thouand ∅
 Gaetano Galli
 Augusto Mianiti

Corno inglese

Renato Duca

Clarineti

Mauro Ferrando ∅
 Fabrizio Meloni ∅
 Cristian Chiodilattini
 Denis Zanchetta

Fagotti

Valentino Zucchiatti ∅
 Gabriele Screpis ∅
 Maurizio Orsini
 Nicola Meneghetti

Corni

Danilo Stagni ∅
 Roberto Miele ∅
 Stefano Alessandri
 Claudio Martini
 Alfredo Coppola
 Stefano Curci

Trombe

Francesco Tamiami ∅
 Giuseppe Bodanza ∅ ◊
 Gianni Dallaturca
 Mauro Edantippe
 Sandro Malatesta

Tromboni

Edvar Torsten ∅
 Vittorio Zannirato ∅
 Riccardo Bernasconi
 Renato Filisetti
 Giuseppe Grandi

Tuba

Brian Earl

Timpani

Jonathan Scully ∅

Percussioni

Gianni Arfacchia
 Gabriele Bianchi
 Giuseppe Cacciola
 Francesco Lenti

Arpe

Luisa Prandina ∅
 Olga Mazzia*

Tastiere

Ada Mauri ∅

• spalla

∅ prima parte

◊ strumentista ospite

Major Partner



Coro Filarmonico della Scala

L'Associazione del Coro Filarmonico della Scala, è nata nell'aprile del 1997 per volontà ed esigenza degli stessi artisti del Coro del Teatro alla Scala, con lo scopo di promuovere e divulgare il repertorio corale al di fuori degli spazi della programmazione del Teatro e di poter rappresentare al di fuori dello stesso la loro vasta produzione musicale. In questo senso il Coro non affronta unicamente il repertorio operistico, ma si dedica anche ad altri repertori vocali, compresi nel periodo che va dal Rinascimento ai giorni nostri. L'imponente organico viene utilizzato con risultati di omogeneità e fusione, all'altezza di quelli ottenuti da una formazione di piccola struttura.

L'Associazione del Coro Filarmonico della Scala, costituita dagli stessi componenti della Scala, ha riscosso sia in Italia che all'estero innumerevoli importanti successi, lavorando con i più grandi direttori. Nel 1998 (ottobre) l'Associazione è stata presente con un piccolo organico al Festival Kurtag, presso il Teatro alla Scala, in una prima esecuzione assoluta (M° Riccardo Muti) e nel dicembre dello stesso anno ha inaugurato la serata per l'illuminazione della Basilica di Sant'Ambrogio in Milano, con un programma di Coro femminile. Sempre nel 1998, l'esecuzione della Messa in sol maggiore di Cherubini e della *Nona Sinfonia* di Beethoven, esecuzioni in discografia e dvd.

Il Coro dell'Associazione è interprete dal 1997 al 2004 della stagione sinfonica del Teatro alla Scala e dell'Orchestra Filarmonica della Scala con produzioni artistiche di grande rilievo, (tra le più recenti si ricordano lo *Stabat Mater* di Dvořák sotto la guida di Sawallisch nel marzo 2004), l'*Edipus Rex* e la *Sinfonia di Salmi, Il martirio di San Sebastiano*, la *Rapsodia* per alto e orchestra, la *Nona Sinfonia* di Beethoven, la Messa in fa minore di Bruckner, la Messa in re minore e la Messa in sol maggiore di Cherubini, la *Faust Symphonie* di Berlioz, l'*Alexander Nevsky*, il *Lobgesange* sotto la direzione dei Maestri Chailly, Prêtre, Sawallisch, Sinopoli, Muti, Sir Marriner, Nagano, Roberto Abbado.

Dal 1997 al 2004 è presente agli appuntamenti del Ravenna Festival per «Le Vie dell'amicizia» nelle città di Ravenna, Sarajevo, Beirut, Mosca, Istanbul, Erevan, New York e Damasco. All'attività sinfonica si è affiancata una produzione di repertorio corale dal Cinquecento sino alla musica contemporanea.

Il Coro dell'Associazione sta realizzando il progetto di incisione discografica delle *Canzoni* di Rossini per la Decca, insieme all'Orchestra Filarmonica della Scala, diretti dal M° Riccardo Chailly.

Associazione del Coro Filarmonico della Scala

Presidente onorario

Stephan Lissner, Sovrintendente della Fondazione Teatro alla Scala di Milano

Vicepresidente

Lucia Bini

Consiglio di Amministrazione

Luciano Andreoli, Emilia Bertoncello, Eros Sirocchi

Direttore principale

M° Bruno Casoni

*Coro Filarmonico della Scala**Soprani primi*

Alessandra Cesareo
Gabriella Barone
Maria Gabriella
Feroni
Lourdes Martinez
Roberta Salvati
Silvia Mapelli
Cristina Sfondrini
Valentina De Vecchi
Alla Utyanova

Soprani secondi

Nina Almark
Emilia Bertoncello
Maria Blasi
Rossana Calabrese
Catia Fanny Magnani
Mila Vilotevic

Mezzosoprani

Carole Lynn Mc
Grath
Agnese Vitali
Gabriella Manzan
Giovanna Caravaggio
Valeria Maticchini
Stefania Gianni

Contralti

Lucia Bini
Perla Cigolini
Annalisa Forlani
Jivka Markova
Giovanna Pinardi

Tenori primi

Giorgio Tiboni
Angelo Scardina
Antonio Murgo
Giovanni Maestroni
Felix Gemio
Lorenzo De Caro
Danilo Caforio

Tenori secondi

Giuseppe Bellanca
Giovanni Carpani
Massimiliano Italiani
Steven Mullan
Claudio Venturelli
Mauro Venturini

Baritoni

Alberto Paccagnini
Massimo Pagano
Lorenzo Tedone
Gianfranco Valentini
Giorgio Valerio

Bassi

Vincenzo Alaimo
Luciano Guglielmo
Andreoli
Venelin Arabov
Davide Baronchelli
Giuseppe Cattaneo
Claudio Valter Pezzi

Voci bianche della Polifonica Lucchese

A dieci anni dalla costituzione della Polifonica Lucchese, nel 1977 nacque il Coro di Voci Bianche, fortemente voluto da Egisto Matteucci che, ancora oggi, ne è il Direttore, con lo scopo di educare giovani voci alla pratica corale e continuare così quella secolare tradizione radicata nella città di Lucca.

Dopo pochi anni dalla sua nascita, il Coro di Voci Bianche ha partecipato a tre edizioni consecutive del «Concorso internazionale Guido Monaco» di Prato ed ha poi continuato con successo un'attività che ha visto succedersi negli anni moltissimi bambini. Nel corso degli anni, il Coro ha preso parte a concerti e stagioni liriche sia a Lucca, che in varie città italiane. Uno degli ultimi impegni è stata una piccola tournée in varie regioni della Toscana con l'opera di Humperdinck, *Hansel und Gretel*, allestimento del Teatro del Giglio di Lucca in collaborazione con l'ORT, Orchestra Regionale della Toscana.



Voci bianche della Polifonica Lucchese

Direttore M° Egisto Matteucci

Margherita Bonanni	Marta Pellinacci
Benedetta Cinquini	Silvia Pelucchi
Valentina Cinquini	Livio Pozzolini
Francesca Gaddi	Eleonora Ragionieri
Marco Gaddi	Elisabetta Ricci
Federico Gheri	Francesca Serra
Rebecca Guerra	Anselmo Simini
Agnese Marcheschi	Camilla Simini
Valeria Marzocchi	Fabia Simini
Rebecca Motroni	Valentina Vitolo



La Basilica di San Frediano in Lucca.



Comitato Nazionale per le Celebrazioni Pucciniane, 2004-2008

PRESENTAZIONE

Il Comitato Nazionale per le Celebrazioni Pucciniane 2004-2008 è nato per decreto del Ministro dei Beni e delle Attività Culturali in data 8 aprile 2004 e con l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica ed ha lo scopo di valorizzare, nell'interesse complessivo dell'umanità, l'immagine e la figura di Giacomo Puccini che rappresenta per la Toscana, per l'Italia, per l'Europa e per il Mondo Intero un grande patrimonio di arte e cultura.

In particolare, il nostro Paese ed il territorio nel quale il grande Maestro ha vissuto e si è espresso, deve compiere uno sforzo unitario per tramandare alle attuali e future generazioni la sua Opera complessiva, conseguendo un ritorno in termini di ricerca, notorietà culturale e vantaggi economico-sociali.

«*Scopo del comitato* – ha spiegato il Presidente BRUNO ERMOLLI nonché Vice Presidente della Fondazione Teatro alla Scala di Milano – *è quello di realizzare un coordinamento tra tutte le iniziative organizzate da privati e da istituzioni, attraverso l'attribuzione di un marchio identificativo del Comitato stesso a quelle più importanti. Il comitato deve svolgere un ruolo che sommi 'sinergicamente' lo sforzo dei singoli, esponenzializzando i risultati delle iniziative individuali, riconoscendo e coadiuvando ufficialmente i diversi autonomi protagonisti, e conferendo loro visibilità e istituzionalità*».

«*Grazie all'attività del Comitato non si celebrerà solo Puccini come artista. Le varie iniziative organizzate in onore del compositore lucchese, infatti, promuovono l'Italia stessa nel mondo.* – ha dichiarato MARCELLO PERA, Presidente del Senato nonché Presidente Onorario del Comitato – *Inoltre, queste manifestazioni valorizzano anche il territorio sul quale vengono organizzate, esaltando la bellezza e il fascino di Lucca e degli altri luoghi pucciniani, e promuovendo così il turismo culturale. La serie di eventi che si susseguiranno permetteranno, infatti, di fare 'cultura popolare', ossia non riservata ad un pubblico formato solo da specialisti della materia, e in grado di produrre uno sviluppo economico del territorio*».

Sono MEMBRI RICONOSCIUTI del Comitato oltre 40 soggetti istituzionali ed associazioni culturali che, con la loro opera nel territorio nazionale ed internazionale, concorrono a «dare voce» non solo all'immortale Giacomo Puccini ma anche alle nostre città, quelle in cui lo stesso Maestro si è formato, quelle che hanno siglato i suoi successi e che sono state «teatro della sua vita privata».

Il Comitato, inoltre, si compone di una GIUNTA ESECUTIVA che vede la presenza, tra gli altri, dei rappresentanti delle istituzioni 'pilastro' nella realtà pucciniana: il Teatro

del Giglio di Lucca, la Fondazione Festival Pucciniano di Torre del Lago, l'Istituto Musicale Luigi Boccherini di Lucca, il Conservatorio Verdi di Milano.

Ambasciatrice all'estero del Comitato è la Signora SIMONETTA PUCCINI, membro prezioso e più che mai attivo nella valorizzazione del patrimonio legato al Maestro. La Villa Museo di Torre del Lago rappresenta per il Comitato uno dei pilastri monumentali del patrimonio pucciniano di inestimabile valore.

I progetti del Comitato vengono vagliati e supportati dal lavoro delle sue cinque commissioni costituite, a composizione variabile: una COMMISSIONE STORICO-SCIENTIFICA con il compito di dare un forte impulso alla ricerca ed allo studio storico-musicologico delle opere e della vita di Giacomo Puccini anche mediante uno stretto legame con l'attività importantissima e di elevato prestigio del Centro Studi GIACOMO PUCCINI di Lucca; una COMMISSIONE EVENTI E COMUNICAZIONE che valuta il livello qualitativo delle varie iniziative pucciniane sul territorio con lo scopo di conferire il meritato riconoscimento di qualità mediante apposizione del marchio proprio del Comitato; una COMMISSIONE FUND RASING che permetta la creazione di una rete di finanziamento non solo pubblica ma anche privata, riscoprendo l'interesse di un'intera comunità nei confronti delle espressioni culturali del nostro territorio; una COMMISSIONE SVILUPPO INTERNAZIONALE che elabora strategie affinché la dimensione mondiale di Puccini sia seguita da un eco internazionale sui luoghi e sulle realtà locali legate al Grande Compositore; una COMMISSIONE CONTROLLO INTERNO con competenze amministrativo-gestionali.

Il Comitato è nato per coordinare durante 5 anni le celebrazioni Pucciniane (dall'anniversario della morte all'anniversario della nascita – centesimo anniversario della *Butterfly* – ricorrenza *Turandot* etc). Tale coordinamento si attua nel rispetto di alcuni fondamentali principi che il Comitato ha approvato sin dal suo insediamento nel giugno 2004:

- sviluppare a livello mondiale, oltre che nazionale locale, (glocal) la conoscenza storica culturale ed artistica di Giacomo Puccini divulgandone, in ogni forma, l'espressione artistica e la meraviglia dei territori dove è nato e vissuto.
- *Nel rispetto delle autonomie di ciascun attore, fare in modo che la riscoperta del grande maestro e dei suoi valori generi grande interesse ed entusiasmo sia nel nostro paese che nel mondo ottimizzando l'utilizzo delle scarse risorse disponibili e qualificando in modo esponenziale le iniziative dei molti numerosi protagonisti (evitare la dispersione delle modeste risorse in mille rigagnoli, talvolta di discutibile qualità).*
- A tale scopo è stato studiato e realizzato un marchio che non ha soltanto una funzione identificativa ma che svolgerà anche quella qualificativa nel senso che il suo utilizzo da parte dei diversi protagonisti che interpretano l'arte e la cultura pucciniana connoti un riconoscimento della qualità dell'iniziativa.



In virtù di questo, il Comitato:

- Opera esponentalizzando l'iniziativa dei diversi protagonisti «*riconosciuti*» con il marchio
- Opera direttamente soltanto col principio della SUSSIDIARIETÀ ATTIVA (cioè attivandosi in quei progetti che integrino fra loro i diversi protagonisti).
- Promuove e definisce autonomamente progetti esclusivi del comitato, condivisi all'interno del comitato stesso, che consentano particolari ritorni culturali, artistici, sociali ed economici sia durante il periodo di vita del Comitato che e soprattutto quale eredità del Comitato negli anni successivi al 2008.

Tutta l'attività del Comitato così come sopradescritta viene realizzata con l'apporto integrato di mezzi finanziari provenienti dal pubblico e dal privato.

IL COMITATO ED I PROGETTI CELEBRATIVI

Nel rispetto dei principi e delle linee guida individuate al fine di conseguire gli obiettivi della missione, il Comitato focalizzerà la propria attività cercando di stimolare, indirizzare, coordinare, regolare e controllare l'efficacia delle iniziative e delle azioni dei singoli membri riconosciuti.

Tale azione sarà condotta con iniziative di supporto, in rapporto di sussidiarietà con gli attori istituzionali, ma vedrà il Comitato anche impegnato in prima linea per promuovere autonomamente progetti che abbiano consenso unanime dei suoi membri e che determinino un forte impatto sul tessuto culturale, economico, turistico a livello nazionale ed internazionale.

Riscuotono, pertanto, un'importanza particolare tutte le attività che, nell'ottica della valorizzazione del patrimonio storico-musicale-territoriale di Giacomo Puccini, portino a risultati di alto prestigio e di qualità per quanto riguarda:

1. LO STUDIO, LA RICERCA E L'APPROFONDIMENTO storico-culturale ed artistico-musicale del Maestro Giacomo Puccini;
2. LO SVILUPPO DEL MARKETING TERRITORIALE di tutti i luoghi pucciniani, definendo strategie-politiche ed azioni di promozione in Italia ed all'estero di turismo culturale;
3. LA CREAZIONE DI «CIRCUITI TURISTICO-CULTURALI» che integrino in un'unica offerta l'apporto di ogni organismo «RICONOSCIUTO» dal Comitato tramite il MARCHIO DISTINTIVO (es.: Parco Multimediale – Case pucciniane – Musei – Auditorium – Teatri – Luoghi – ecc.);
4. L'INTERNAZIONALIZZAZIONE del «fenomeno» Giacomo Puccini – Italia, mediante il riconoscimento delle Associazioni Pucciniane già esistenti all'Estero e lo stimolo e lo sviluppo di nuove organizzazioni aventi il duplice obiettivo di promuovere Giacomo Puccini e l'Italia ed attuare un Fund Raising coerente con le attese e gli obiettivi;
5. L'ORGANIZZAZIONE DI UNA «RETE STABILE» PER IL FUND RAISING del Comitato che integri le risorse statali anche per tramite di eventuali operazioni di «merchandising»;
6. LA PROGETTAZIONE E LA REALIZZAZIONE DI UN'EDITORIA MULTIMEDIALE che si autoalimenti (es.: Musei Multimediali – Portale e Siti – Films e Fictions – Pubblicazioni di alto profilo – ecc.);

7. LA PROGETTAZIONE E LA REALIZZAZIONE DI INIZIATIVE DI ALTA-FORMAZIONE;
8. LA PROGETTAZIONE E LA REALIZZAZIONE DI OPERE «HARDWARE» che ricordino perennemente il Comitato Nazionale (es.: Auditorium – Musei – Parco Pucciniano – Digitalizzazione dei fondi Pucciniani, ecc.);

ed infine:

9. L'ORGANIZZAZIONE DIRETTA DI EVENTI ED INIZIATIVE solo se ritenute strettamente inerenti e qualitativamente aderenti alle diverse iniziative delle varie componenti Pucciniane «riconosciute».

Tra i progetti propri ed autonomamente definiti dal Comitato spiccano senza dubbio:

- la **PRODUZIONE CONCERTISTICA**: ogni anno il Comitato organizza un grande concerto pucciniano coinvolgendo interpreti, istituzioni e realtà territoriali che sono state il cuore e l'anima della carriera di Giacomo Puccini. Il Comitato intende, in questo modo, ripercorrere la storia musicale del Grande Puccini dagli esordi della produzione giovanile al Conservatorio di Lucca fino alla *Turandot* di «*Qui finisce l'opera perché a questo punto il Maestro è morto*». Il primo atto di questa programmazione concertistica che ci porterà fino al 2008 (150° anno dalla nascita del Maestro) vedrà coinvolti Lucca, città natale e di formazione musicale di Giacomo Puccini, e Milano che, attraverso il Coro e l'Orchestra Filarmonica della Scala, rappresenta il passaggio dal «Puccini esordiente» al «Puccini affermato» della *Manon Lescaut* con un ricco programma di composizioni minori ancora inedite. Anticipiamo fin da adesso che il secondo atto sarà realizzato nell'estate 2006 e avrà come palcoscenico d'eccezione la magnifica cornice del Teatro di Torre del Lago, luogo tanto caro al Maestro, che lo ispirò nella produzione di molte delle sue opere tra cui *Bohème*, nido privilegiato dal Puccini affermato;
- la **COLLANA LIBRARIA**: il progetto della produzione concertistica vede il Comitato contestualmente impegnato su un altro importante fronte celebrativo: lo studio, la ricerca e l'approfondimento musicologico e critico delle composizioni e della vita del Compositore lucchese. In occasione di ogni concerto, pertanto, il Comitato sarà promotore di una pubblicazione di alto profilo che accompagni l'excursus musicale sulla vita e sulla carriera di Giacomo Puccini;
- la **AZIONE TELEVISIVA**: se è vero che Giacomo Puccini fu il precursore dei meccanismi cinematografici è vero anche che la sua vita, la sua carriera, le sue opere offrono importanti spunti all'ambiente televisivo per ridare al grande pubblico l'emozione di un Grande nello scenario musicale e culturale mondiale;
- la **DIGITALIZZAZIONE** dei fondi di Giacomo Puccini (*@ccademia universale Giacomo Puccini*): testi, immagini, documenti autografi saranno resi fruibili attraverso la creazione di una rete digitale e di un accurato portale con la collaborazione di BMG Ricordi S.p.a., il Ministero per i Beni e le Attività Culturali, il Ministero per l'Innovazione tecnologica ed i membri «riconosciuti» del Comitato stesso;
- la realizzazione di un **AUDITORIUM POLIVALENTE** nei luoghi pucciniani;
- il sostegno attivo al **TURISMO CULTURALE** nei luoghi pucciniani mediante organizzazione di convegni, conferenze ed occasioni di forte richiamo turistico nazionale ed internazionale.



Comitato Nazionale per le Celebrazioni Pucciniane, 2004-2008

*Sotto l'Alto Patronato del
Presidente della Repubblica*

MEMBRI DEL COMITATO

*Ministro per i Beni e le Attività Culturali
On. Rocco Buttiglione*

*Ministro degli Affari Esteri
On. Gianfranco Fini*

*Ministro dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca
On. Letizia Brichetto Arnaboldi Moratti*

*Ministro delle Attività Produttive
On. Claudio Scajola*

*Ministro dell'Innovazione tecnologica
On. Lucio Stanca*

*Presidente Regione Toscana
Dr. Claudio Martini*

*Presidente Provincia di Lucca
Dr. Andrea Tagliasacchi*

*Sindaco del Comune di Milano
Dr. Gabriele Albertini*

*Sindaco del Comune di Lucca
Dr. Pietro Fazzi*

*Sindaco del Comune di Viareggio
Dr. Marco Marcucci*

*Sindaco del Comune di Pescaglia
Dr. Fabiano Gianneccchini*

*Sindaco del Comune di Massarosa
Dr. Fabrizio Larini*

*Capo Dipartimento Beni Archivistici e librari del Ministero per i Beni e le Attività Culturali
Prof. Salvatore Italia*

*Capo Dipartimento Beni Culturali e paesaggistici del Ministero per i Beni e le Attività Culturali
Prof. Francesco Sicilia*

*Capo Dipartimento Ricerca e Innovazione e organizzazione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali
Prof. Giuseppe Proietti*

*Capo Dipartimento per lo Spettacolo e lo Sport del Ministero per i Beni e le Attività Culturali
Dr. Paolo Carini*

*Segreteria Generale Presidenza Consiglio dei Ministri
Dr. Mauro Masi*

*Capo Dipartimento per lo Sviluppo dell'Istruzione del Ministero dell'Istruzione,
dell'Università e della Ricerca
Dr. Pasquale Capo*

*Direttore Generale per la promozione della cooperazione culturale del Ministero degli Affari Esteri
Min. Plen. Anna Blefari Melazzi*

*Direttore Generale per i rapporti internazionali del Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca
Dr. Antonio Giunta La Spada*

Direttore Generale per il turismo del Ministero delle Attività Produttive

Ing. Franco Vitale

Direttore Generale dei beni librari e istituti culturali del Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Dr. Luciano Scala

Direttore Generale degli Archivi del Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Dr. Maurizio Fallace

*Direttore Generale patrimonio storico, artistico demoetnoantropologico
del Ministero per i Beni e le Attività Culturali*

Dr. Mario Serio

Direttore Generale per lo Spettacolo dal Vivo del Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Dr. Salvatore Nastasi

Direttore Generale RAI Radio Televisione Italiana

Dr. Alfredo Meocci

Presidente di Casa Ricordi

Dr. Tino Cennamo

Sovrintendente BAPPSAE Regione Toscana

Dr. Antonio Paolucci

Sovrintendente del Teatro alla Scala

Monsieur Stéphane Lissner

Sovrintendente del Teatro dell'Opera di Roma

Dr. Francesco Ernani

Presidente Fondazione Festival Pucciniano

Prof. Manrico Nicolai

Presidente Istituto Musicale Luigi Boccherini

Prof. Vincenzo Placido

Presidente del Teatro del Giglio

Dr.ssa Ilaria Del Bianco

Presidente Conservatorio Giuseppe Verdi

Dr. Francesco Micheli

Direttore dell'Archivio di Stato di Lucca

Dr. Giorgio Tori

Presidente Accademia Nazionale Santa Cecilia

Prof. Bruno Cagli

Direttore della Fondazione Giacomo Puccini

Prof.ssa Gabriella Biagi Ravenni

Presidente del Centro Studi Giacomo Puccini

Prof. Julian Budden

Presidente del Comitato Scientifico Città della Musica Giacomo Puccini

Sen. Giovanni Pieraccini

Presidente della Fondazione Carlo Ludovico Ragghianti

Avv. Giovanni Cattani

Presidente Accademia Lucchese di scienze, lettere e arti

Prof. Riccardo Ambrosini

Presidente Associazione Lucchesi nel Mondo

Dr. Valerio Cecchetti

Presidente Associazione Industriali Provincia di Lucca

Dr. Andrea Guidi

Presidente Camera di Commercio Provincia di Lucca

Dr. Caudio Guerrieri

Presidente Fondazione Bancaria Cassa di Risparmio di Lucca

Ing. Giancarlo Giurlani

Presidente Fondazione Banca del Monte di Lucca

Avv. Alberto Del Carlo

PRESIDENTE

Cavaliere del Lavoro **Bruno Ermolli**

Vicepresidente
Prof. Manrico Nicolai

Vicepresidente
Prof. Vincenzo Placido

Segretario-Tesoriere
Dr. Marco Paoli

Esperto
Prof. Luigi Della Santa

Esperto
Dr. Francesco Micheli

Esperto
Dr. Gianfranco Pontel

PRESIDENTE ONORARIO
Senatore **Marcello Pera**

AMBASCIATRICE NEL MONDO
Sig.ra **Simonetta Puccini**

COMMISSIONI DEL COMITATO

Commissione Fund Raising

Dr. Francesco Micheli *coordinatore*

Cav. Lav. Bruno Ermolli

Dr. Marco Porciani

Commissione Storico Scientifica

Prof. Luigi Della Santa *coordinatore*

Prof. Virgilio Bernardoni

Prof.ssa Gabriella Biagi Ravenni

Prof. Michele Girardi

Dr. Dieter Schickling

Commissione Sviluppo Internazionale

Dr. Gianfranco Pontel *coordinatore*

Dr. Umberto Donati

Cav. Lav. Bruno Ermolli

Commissione Eventi e Comunicazione

Prof. Manrico Nicolai *coordinatore*

Dr. Paolo Del Debbio

Prof. Luigi Della Santa

Prof. Vincenzo Placido

Commissione Controllo Interno

Dr. Gaetano Scognamiglio *coordinatore*

Dr. Marco Paoli



British American Tobacco Italia S.p.A. (BAT Italia) è nata ufficialmente l'1 giugno 2004 dalla fusione con ETI S.p.A. – la realtà italiana che aveva ereditato le attività di produzione e commercializzazione dei tabacchi lavorati dai Monopoli di Stato – per l'acquisizione della quale BAT si era aggiudicata la gara il 16 luglio 2003.

La fusione tra ETI S.p.A. e BAT Italia S.p.A., parte del Gruppo internazionale British American Tobacco, vede la nascita di una solida realtà industriale pronta a competere in maniera più incisiva nel mercato italiano in cui BAT Italia va ad occupare un ruolo di riferimento, quale unico produttore presente nel Paese con propri siti produttivi (7) e quale Azienda con un organico di 1850 persone.

La diretta presenza di BAT in Italia (a partire dal 2002 a seguito dell'acquisizione del business di Italtabacchi) afferma i piani di sviluppo del Gruppo britannico orientati al maggior coinvolgimento nella realtà dei paesi in cui opera. Solo negli ultimi dieci anni, BAT ha completato con successo transazioni complesse in molti paesi del mondo, comprese le principali privatizzazioni europee, dando prova di un'abilità d'integrazione unica, incentrata sulla tutela della gestione locale e sullo sviluppo dei marchi presenti in tali paesi.

In questa ottica British American Tobacco Italia S.p.A., con la sua forte connotazione di Azienda italiana nei fondamenti ma dal respiro internazionale, va ad occupare un ruolo di riferimento e di grande valore strategico per il sistema economico nazionale.

Con una quota di mercato, nel 2004, di oltre il 30%, ed una presenza di oltre 30 marchi sia internazionali, tra cui Lucky Strike, Pall Mall, Rothmans e Dunhill, che nazionali (acquisiti da ETI) tra cui MS, SAX, nonché il famoso sigaro TOSCANO, BAT Italia si colloca al secondo posto tra gli operatori del settore in Italia, il secondo mercato più importante d'Europa, con un alto potenziale di sviluppo legato anche al valore strategico di alcune sue marche quali, appunto, MS e sigaro TOSCANO.

Il Gruppo BAT viene fondato nel 1902 da una joint-venture tra Imperial Tobacco Company (Regno Unito) e The American Tobacco Company (USA) con il nome di British American Tobacco Company. Nel 1911 The American Tobacco Company esce dal Gruppo e nel 1912 British American Tobacco viene quotata alla borsa di Londra.

La sede principale del Gruppo è a Londra, dove è quotato in borsa con un capitale di oltre 25 Miliardi di Sterline e con un utile netto di oltre un Miliardo di Sterline.

British American Tobacco è il Gruppo più internazionale del settore del tabacco: presente in oltre 180 mercati; una quota di mercato mondiale del 15%; 85 stabilimenti in 66 Paesi; 90.000 dipendenti (comprese aziende consociate); oltre 300 marche.



*Prosegue l'impegno di British American Tobacco Italia
per il recupero e la valorizzazione del patrimonio culturale italiano*

BRITISH AMERICAN TOBACCO ITALIA INVESTE IN CULTURA

Il sostegno di British American Tobacco Italia al concerto dell'Orchestra della Scala, presso la Basilica di San Frediano a Lucca, è solo l'ultimo passo di un percorso intrapreso già da qualche anno per contribuire, come impresa italiana, alla diffusione e alla valorizzazione della nostra storia, che è soprattutto storia d'arte e di cultura, e per un più stretto legame tra cultura e impresa.

Contribuire alla diffusione ed alla conoscenza della nostra cultura, come impresa italiana, per arrivare dove il sostegno dello Stato non può arrivare dovrà essere il vero volano per garantire alla cultura la giusta conservazione e valorizzazione.

Oggi BAT Italia, attraverso la partnership con le più prestigiose Istituzioni del settore, è tra i protagonisti delle più importanti attività culturali italiane. Solo nell'ultimo anno, ha sostenuto: «Porte Aperte alla Scala», straordinaria possibilità offerta al pubblico di visitare gli spazi restaurati della prestigiosa sede storica del Teatro di Milano; il progetto di restauro, curato dalla Soprintendenza archeologica di Roma, di tre mosaici e un prezioso pavimento presso il Museo Nazionale Romano delle Terme di Diocleziano; la Mostra di Renato Guttuso presso il Chiostro del Bramante a Roma; la Mostra «Metafisica» allestita presso le Scuderie del Quirinale a Roma; importanti concerti organizzati dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia a Roma; il concerto in memoria di Giovanni Paolo II «Messa degli umili» a Roma.

È imminente, inoltre, il restauro del pianoforte su cui Puccini compose molta della sua musica e in modo particolare l'ultima opera, *Turandot*.

La cultura pur nella sua globalità, è sempre inevitabilmente portatrice di valori artistici locali e quindi in grado di coniugarsi perfettamente con il sistema imprenditoriale legato al territorio, di cui BAT Italia – in quanto erede della produzione storica nazionale di sigari e sigarette, simbolo del «*made in Italy*» – è espressione.



Il Comitato Nazionale per le Celebrazioni Pucciniane, 2004-2008

ringrazia

British American Tobacco Italia

*per il suo prezioso contributo nell'opera di valorizzazione
della cultura musicale italiana e per aver creduto al nostro progetto pucciniano*

Comune di Lucca

*per la calorosa accoglienza e per la collaborazione prestata al Comitato
affinché questo concerto potesse rendere merito del prestigio
della terra natale di Giacomo Puccini*

Teatro del Giglio

per la preziosa collaborazione artistica e produttiva

La Diocesi di Lucca

*per aver accolto la musica di Giacomo Puccini
all'interno della splendida Basilica di San Frediano*

Riccardo Chailly

*che con la sua grandezza ci rende partecipi
della grandezza di Giacomo Puccini*

Cristina Gallardo-Domâs

tra le più grandi interpreti pucciniane del nostro tempo

L'Orchestra Filarmonica ed il Coro Filarmonico della Scala di Milano

un grande coro ed una grande orchestra per celebrare Giacomo Puccini

Il Coro delle Voci Bianche della Polifonica Lucchese

*la nuova generazione che rende omaggio, con la sua grazia
e la sua freschezza, alla musica del Maestro*

Casa Ricordi

oggi come ieri, la prima, preziosa compagna di viaggio dei successi pucciniani

RAI Radio televisione italiana

per il contributo alla diffusione della tradizione culturale e musicale italiana

Tutto il pubblico lucchese, italiano ed internazionale



Il Comitato Nazionale Celebrazioni Pucciniane
2004-2008

vi attende

P GIACOMO
Il atto
PUCCINI

TORRE DEL LAGO PUCCINI
2006

Finito di stampare
da Nuova Grafica Lucchese
ottobre 2005



