

Tra Lucca e Milano: musiche orchestrali di Puccini e Catalani

Il programma di stasera, che costituisce una sorta di prologo all'intero ciclo operistico *Puccini nel Novecento*, propone un significativo campione di musiche 'sinfoniche' dei lucchesi Catalani e Puccini. L'appuntamento, nella suggestiva cornice della Basilica di San Frediano ricca di capolavori scultorei ma anche dotata di un'ottima acustica, viene reso particolarmente interessante dalla possibilità di ascoltare, in un'esecuzione di riferimento, ben due brani sinora inediti, insieme ad altre musiche di rado eseguite nei concerti. Fra essi spicca il *Preludio a orchestra* in Mi minore-maggiore, seconda composizione del catalogo di Puccini, di cui s'ignorava, sino a pochi mesi fa, persino il luogo ov'era conservato l'autografo.

Al di là delle rarità, l'interesse di questa riproposta è quello di esplorare il rapporto di due fra i maggiori operisti italiani *fin de siècle* con la musica per orchestra, terreno sinora poco battuto dagli interpreti e dagli studiosi. Se al grande pubblico di appassionati d'opera poco importava di altre realtà, gli storici della musica italiani, a cominciare dall'infausto Torre Franca, avevano decretato l'inizio di una tradizione 'sinfonica' nazionale soltanto a partire dalla cosiddetta 'Generazione dell'Ottanta': Respighi, Pizzetti, Malipiero, Casella, attivi a partire dagli anni '10 del secolo anche per recuperare il 'tempo perduto' dai nostri migliori maestri sulle tavole dei palcoscenici del mondo.

In realtà il primo momento d'attenzione autentica alla musica orchestrale e alle forme che aveva assunto in Europa era stato il ventennio tra il 1870 e il 1890, per merito degli artisti che si riconoscevano nell'area 'avanguardistica' della Scapigliatura lombarda, allargata sino a comprendere anche operisti 'popolari' come Ponchielli. Nello stesso ambito culturale milanese, a contatto di personalità come Praga, Giacosa, ma soprattutto Arrigo Boito e Franco Faccio, promotori delle prime esecuzioni di musiche sinfoniche europee nell'ambito della Società orchestrale del Teatro alla Scala (dal 1880), si era inserito Giacomo Puccini. Quale allievo di Ponchielli aveva scritto un *Preludio sinfonico* in La maggiore (1882) e, come saggio di diploma, il più noto *Capriccio sinfonico* – anche perché contiene il tema che appare all'inizio di *Bohème* –, diretto da Franco Faccio nel 1883 e replicato con successo in altre piazze negli anni successivi.

In quello stesso periodo Alfredo Catalani, un altro lucchese già da qualche anno al centro dei salotti scapigliati milanesi, ma ancora alla ricerca di un posto al sole nel firmamento degli operisti, poteva vantare nel suo *curriculum* un corso di perfezionamento al Conservatorio di Parigi dopo il diploma conseguito nel 1872, segno di una certa attenzione rivolta alla musica strumentale. In questo genere, del resto, sia lui sia Puccini erano stati svezati, a pochi anni di distanza l'uno dall'altro, come allievi dell'allora Istituto musicale «Pacini» di Lucca (ora «Boccherini»).

Catalani mostra in alcune composizioni di quel periodo (dalla *Sinfonia a piena orchestra*, lavoro di studio che risale al 1872, al più tardo *Scherzo*, del 1878) di aver ben presenti i modelli tedeschi del primo romanticismo, e specialmente l'opera di Mendelssohn, assimilati grazie agli studi in Francia, e già bene accettati nell'Italia di allora. Ma in *Contemplazione* (1878) egli dispiega una vena melodica davvero notevole, per la qualità dell'ispirazione svincolata da modelli vocali, e rivela gusto e abilità anche nel trattamento della tradizionale forma tripartita, particolarmente nella sezione incastonata tra un'esposizione completa e una ripresa abbreviata, dove pure egli rischia qualche nota d'enfasi al di fuori della sua corda lirica. Ma sono pochi attimi di disagio, ben compensati da un atteggiamento poetico del tutto coerente nel tratteggiare, con preziosi tocchi di sonorità a pastello, lo stato d'animo che il titolo suggerisce. Balza alle orecchie soprattutto la bella melodia che attraversa l'intera composizione, tutta ripiegata all'interno di un mondo di affetti, e che screzza il *continuum* armonico d'accompagnamento (d'impasti scuri come all'inizio, corni e fagotti, cui s'aggiungono i clarinetti) con preziosi tocchi di malinconia, muovendosi nell'area della dominante, Fa, di Si bemolle maggiore, tonalità d'impianto:



Catalani sa ben trarre spunto da queste tre battute per articolare l'intero cantabile, valendosi di slanci isolati, come l'intervallo di sesta, messi in rilievo da figure melismatiche e da un andamento melodico prevalentemente discendente e per gradi congiunti.

Questo brano è conservato presso l'Istituto musicale «L. Boccherini» di Lucca, assieme ad altre partiture autografe, fra cui spicca *Il mattino*, totalmente sconosciuta perché inedita né mai eseguita in tempi moderni. Se *Contemplazione* è scritta da un autore già in carriera, per quanto all'inizio, *Il mattino* appartiene agli anni di apprendistato di Catalani, poiché il manoscritto porta il visto del maestro Antonio Bazzini nel gennaio del 1874. Ciò rende dunque possibile il confronto con le due esperienze analoghe compiute da Puccini quando studiava anch'egli al Conservatorio di Milano, meno di dieci anni dopo: il *Preludio sinfonico* (1882) e il *Capriccio sinfonico* (1883).

La differenza sta, in gran parte, nella maggiore originalità di cui Puccini dà ampia prova nei suoi due lavori. Catalani, sin dalle battute iniziali della sua «sinfonia romantica», si attiene strettamente a un criterio descrittivo che guarda al primo romanticismo, e sta bene attento a non avventurarsi in eccessive bizzarrie formali e armoniche. Puccini, invece, oltrepassa i limiti della composizione accademica, ispirandosi a modelli assai più recenti, e in particolare a Wagner, le cui idee estetiche sul dramma erano allora di gran moda, mentre poco si conosceva ancora, in Italia, del suo linguaggio musicale. Tuttavia il *Mattino* può dirsi prova riuscita, nonostante riveli in qualche passo degli squilibri. L'introduzione in Si maggiore (*Andante*) è percorsa da una progressione per quinte con l'*incipit* in levare, ben atta a suscitare, mediante il progressivo addensarsi degli strumenti, un senso di attesa che trova due spunti tematici efficaci nella prima parte (*Allegro*), oscillante fra Si minore e il relativo maggiore, Re. Nelle due sezioni successive il materiale tematico viene ripreso in tonalità diverse, con andamento erratico, sino alla coda, dove Catalani torna alla tonalità iniziale, ribadendola con un filo d'enfasi di troppo. Di lunghezza eccessiva risultano, peraltro, la parte iniziale e l'intera coda, farcita di procedimenti che ritardano la conclusione senza aggiungere un senso musicale specifico a quanto precede. Per contro la breve sezione centrale, che oscilla tra vari toni, non porta contrasto alcuno nella forma. Tuttavia la qualità dell'ispirazione di molti scorci risulta di buon livello, e buona è anche la tenuta complessiva, niente affatto scontata in un brano di vaste proporzioni (quasi cinquecento battute).

I due lavori di Puccini ci consentono di valutare il livello raggiunto nel corso degli studi superiori al Conservatorio di Milano e quindi di comprendere meglio affermazioni come quella del celebre critico musicale Filippo Filippi, in prima fila insieme a Boito e Faccio fra i sostenitori in Italia della musica sinfonica e lirica del romanticismo tedesco. Sulla «Perseveranza» del 15 luglio 1883 Filippi lodò il temperamento musicale di Puccini, e gli predisse un luminoso avvenire di sinfonista, rilevando nel suo *Capriccio* unità stilistica mista a carattere e personalità. Ma entrambe le composizioni dimostrano che il compositore toscano era in possesso di ingegnosità formali e inventiva timbrica sconosciute agli operisti che trattarono il genere descrittivo – ed è il caso appena citato del *Mattino* di Catalani, come pure del successivo poema sinfonico *Ero e Leandro* (1885) – e in grado di competere con i musicisti allora impegnati nelle varie Società del Quartetto.

Il *Capriccio sinfonico* è un brano di ampie proporzioni per grande orchestra (legni a coppie, quattro corni, trombe e tromboni a tre con l'oficleide, timpani, arpa e archi) con l'aggiunta di cornetta, triangolo e piatti, che poggia su una fluente invenzione melodica. Sarebbe comunque improprio giudicare questo lavoro al di fuori della tradizione italiana del pezzo caratteristico per orchestra, e dunque attendersi nessi sintattici allineati a quelli dei maestri di area tedesca. Piuttosto Puccini si avvicina, forse inconsciamente, alla forma del poema sinfonico, poiché i temi – dalle qualità cantabili sovente enfatizzate nell'orchestrazione – sono collegati con implicazioni narrative all'interno di una solida struttura tripartita *A-B-A'*.

La prima sezione (*Andante moderato* in Fa maggiore) è siglata da un rullo di timpano che funge da cesura fra tre temi: il primo a carattere eroico affidato agli ottoni, cui seguono un cantabile disperato in Si bemolle minore e un'espansiva melodia lirica (ambidue riutilizzati nella scena del funerale d'Edgar) che evolve da La bemolle a Mi bemolle maggiore, e si mescola al tema d'apertura prima di essere riaffermata nella coda nella tonalità d'impianto. Il motivo che apre il successivo *Allegro Vivace* in Fa maggiore (e

che, qualche anno dopo, si sarebbe ben prestato ad analogo scopo nella *Bohème*) porta un vitale contrasto, e s'intreccia prima a un'estroversa melodia condotta a passo di valzer (ma in 3/8), poi a una nuova spigliata idea contrastante, e infine si ricongiunge al tema di danza.

Sin qui Puccini stabilisce nessi all'interno delle sezioni, ma nella ripresa ampliata del *Tempo I* realizza una forma ciclica vera e propria. Il materiale viene nuovamente esposto a partire dal disperato lamento (ii tema) variato nei colori timbrici, cui segue regolarmente la melodia lirica. Una rapida progressione porta poi a una sezione in cui i due temi vengono contrappuntati: le armonie maggiori ricompongono ogni contrasto, ponendo la premessa per un ulteriore cambiamento emotivo dovuto al ritorno dell'espansiva melodia dell'*Allegro*, trattata non più a passo di valzer ma a corale. La canta l'oboe, poi la riprendono con ampiezza gli archi, sino a che il brano si spegne dolcemente. Anche se manca un programma, il *Capriccio*, grazie alla sua articolazione, trasmette il senso di una peripezia che, da un inizio connotato tragicamente, a mano a mano evolve verso una conclusione serena.

Se nel *Capriccio* Puccini sciala da gran signore, distribuendo splendide melodie a piene mani, nel comporre il *Preludio sinfonico* in La maggiore, al contrario, è assai parco. L'intero brano si basa infatti sul progressivo sviluppo di un materiale estremamente concentrato, un unico tema e un tessuto armonico ad arte modificato nel minimo dettaglio. All'inizio il motivo viene presentato in una versione diatonica che raggiunge una settima di prima specie:

Esso viene immediatamente riproposto con una coda cromatica che risolve su una settima di terza specie:

L'opposizione diatonico-cromatico viene poi rafforzata da due ulteriori varianti nella testa del tema. Nella prima l'intervallo di sesta ascendente (b. 20) viene sfruttato per acquisire slancio, nella seconda (b. 31) l'aggiunta di un intervallo cromatico accresce il carattere tormentato della melodia:

La mancanza di suoni gravi determina una sonorità incorporea, come pure l'opposizione di gruppi timbrici omogenei – strumentini prima, archi poi – che, pur presentandosi in ordine inverso, richiama il preludio del *Lobengrin* (anch'esso in tonalità di La maggiore) così come il movimento delle parti a corale. Puccini alternò con abilità le varianti del tema provvedendole di una coda lirica, muovendo l'agogica (da *Andante mosso* a *Animato*, b. 50 — *Un poco più animato*, b. 75) e le sonorità, per blocchi, fino allo *Höhepunkt*. Il tema esplode a *Tutta forza* (b. 112) nella versione più cromatica, affidata a corni e trombe

sul pedale di tromboni e oficleide, e sormontata da figure ostinate in semicrome degli archi. Indi il brano si spegne progressivamente fino alla coda, distesa su una cadenza di ampio respiro armonico che diverge bruscamente nel circolo delle quinte giungendo sino a Fa prima di tornare al La maggiore d'impianto.

E veniamo a Lucca, anch'essa protagonista di questa serata, e non solo per aver dato i natali ai due compositori di cui s'eseguono le musiche, ma anche per la sua importante collezione di autografi pucciniani, che comprende, oltre alla *Messa a quattro voci con orchestra*, anche la partitura originale del *Capriccio*, ambedue conservate presso il Museo-Casa natale, oltre al piccolo fondo di composizioni giovanili, fughe e brani per quartetto, liriche per canto e pianoforte, e le parti d'orchestra del *Preludio sinfonico* in La, ospitate dal «Boccherini».

Ora questo patrimonio si arricchirà, in virtù dell'impegno preso in prima persona dalle autorità cittadine, del manoscritto autografo, in copia calligrafica, del *Preludio a orchestra*. La composizione, portata a termine a «Lucca, adì 5 agosto 1876» (come recita una nota dell'autore nell'ultima pagina), ci è pervenuta mutila di un foglio, tuttavia la lacuna è appena percepibile, e l'esecuzione delle dieci pagine restanti sarà un'occasione preziosa per comprendere le doti del Puccini studente diciottenne, che aveva conosciuto appena quattro mesi prima il mondo del grande melodramma assistendo a una recita di *Aida* a Pisa (nel marzo del 1876).

Il breve brano – sessantasette battute in tutto distribuite sulle dieci pagine restanti – non è un capolavoro, né sarebbe lecito attenderselo da un compositore alle prime armi (Puccini era allora men che diciottenne) e per giunta non dotato di talento precoce. Tuttavia l'impianto formale propone qualche ingegnosità, in termini di riprese e di giochi tematici che intrecciano le sezioni in cui si divide, secondo lo schema:

1. X, introduzione, con un primo motivo in Mi minore; bb. 1-23;
2. A, esposizione del tema principale in Mi maggiore; bb. 24-36;
3. X', ripresa del motivo iniziale, ma al relativo minore, Do diesis; bb. 37-42;
4. A, ripresa del motivo principale nel tono d'impianto, bb. 43-52
5. X'', coda basata su una variante del motivo iniziale, bb. 53-67.

La qualità delle melodie principali è davvero ragguardevole, e se nel mesto peregrinare del motivo iniziale in minore si può già riconoscere il potenziale autore di *Manon Lescaut*, anche l'orchestrazione e l'armonia, sovente intrisa di cromatismi pungenti, riservano più di una lieta sorpresa. Ma soprattutto è rimarchevole la tendenza, che Puccini ampiamente dimostra in queste pagine, a mettere da parte le strutture convenzionali per sperimentare nuove soluzioni. Lo si coglie soprattutto nel modo in cui sfrutta la sequenza melodica principale:



riproponendola pressoché immutata, o in varianti minime ma sempre significative. Nella sezione 2.A la espone e poi la riprende un tono sopra, in 4.A la affida al clangore di trombe e tromboni e poi fa scivolare la ripresa di mezzo tono, portandosi con eleganza per qualche istante nella tonalità lontana di Fa maggiore, per conferire maggior enfasi all'ultima ripresa letterale che precede la coda. Questo procedimento di fissaggio di una formula melodica ricorrente configura un preciso rapporto dialettico col motivo iniziale X e le sue varianti X' (dove la ripresa al relativo minore sposta l'asse dell'intera composizione verso Mi maggiore nonostante il rilievo del minore iniziale) e X'' (una sequenza discendente, basata sul metro della cellula generatrice, semiminima col punto seguita da tre crome):

XVI
pp

XVII

XVIII
pp

Una contrapposizione così efficacemente realizzata fra un tema brillante e un motivo inquieto è già un buon risultato per un principiante com'era Puccini nel 1876. Ma si ascolti attentamente l'introduzione, dove Mi minore e Mi maggiore sono collegate da Do minore in un clima reso più teso dal continuo trascolorare di settime di varie specie, e forse questo giovane lucchese nato per trionfare sui palcoscenici del mondo intero ci potrà apparire in un'altra luce.

Questo *Preludio*, il primo brano databile con certezza di tutto il catalogo, dimostra come Puccini, ancora privo di contatti teorici e pratici con la grande musica italiana ed europea, avesse doti naturali, e del tutto peculiari, per il trattamento formale e coloristico dell'orchestra, ed è una conquista critica di portata notevole. «Potessi essere un sinfonico puro (?). Ingannerei il mio tempo e il mio pubblico», ebbe a scrivere nel 1920 lo stesso musicista, tuttavia io credo che nel suo caso, e per il bene dei pubblici del mondo intero, sia meglio un rimorso che un rimpianto.

Michele Girardi (© CSGP 1999)