

JULIAN BUDDEN, *Puccini: His Life and Works*, Oxford - New York, Oxford University Press, 2002 («The Master Musicians»), ix-527 pp.; trad. it. *Puccini*, a cura di Gabriella Biagi Ravenni, Roma, Carocci, 2005 («Saggi», 38), 575 pp.

A tre anni dall'edizione inglese è comparso in italiano – nella chiara, garbata e meticolosa traduzione di Gabriella Biagi Ravenni (condotta in stretta collaborazione con l'autore) – l'ultimo importante lavoro di Julian Budden: ultimo purtroppo anche nell'accezione resa definitiva dalla morte dello studioso, occorsa il 28 febbraio 2007. Frutto di interessi, frequentazioni di teatri, esperienze di programmazione radiofonica e indagini testuali durati una vita, il libro si offre così, doppiamente, come un approdo: per un verso, degli studi del suo autore, perlopiù dedicati alla produzione operistica italiana del secolo XIX (in quanto secolo “lungo”); per altro verso, dell'abbastanza tormentata vicenda critica di Puccini nel corso del XX, divisa tra il favore quasi incondizionato del pubblico teatrale e il frequente disfavore degli studi accademici precedenti la “riscoperta” degli anni '60. In entrambe le prospettive (quella dell'autore, quella della fortuna pucciniana), il libro di Budden arriva così non tanto a colmare un vuoto – gli studi pucciniani, ai quali Budden stesso ha contribuito valorosamente anche in passato, sono ormai diventati un filone di ricerca tanto ricco da costituirsi quasi in disciplina separata – quanto a suggellare un percorso. E nell'equilibrio dell'impianto, nella completezza delle informazioni, nella forza quasi indiscutibile delle argomentazioni e dei giudizi, infine e soprattutto nell'amabilità dell'esposizione, si pone da subito decisamente come un classico.

Uno dei cardini di questa sua autorevolezza “classica” – e chiave di lettura dell'intero libro – è l'impianto totalmente e fermamente narrativo, annunciato del resto dall'autore fin dalla premessa all'edizione inglese: «Nel trattare le opere ho optato per la tecnica narrativa, il mezzo più semplice per illustrare il modo in cui Puccini adattava le idee musicali alle necessità del dramma che aveva tra le mani» (p. 9; salvo diversa menzione, i rinvii sono all'ed. it.). Il carattere di racconto non riguarda dunque le sole sezioni biografiche ma anche, programmaticamente, quelle analitiche e più propriamente musicologiche di questa esposizione di *Life and Works*. Secondo un disegno elementare ed efficace, perciò immediato anche sul piano del metodo, ogni capitolo del libro – tredici in tutto – è diviso in una prima parte, dedicata al fatto biografico, e una seconda, alle composizioni: quelle giovanili nei primi due, le opere (dalle *Villi* a *Turandot*) nei capitoli dal III al XII, e uno sguardo complessivo all'artista nell'ultimo. In ogni capitolo la descrizione di un dato arco cronologico (esperienze, maestri, amici, amori, rapporti coi librettisti e gli editori, progetti non portati a termine, circostanze delle composizioni, genesi delle opere) sfocia nel “racconto” delle musiche a esso correlate. Di necessità breve e frammentato nei due capitoli iniziali (corrispondenti agli anni che precedono *Le Villi*), il racconto si amplia decisamente nel momento di estendersi alle produzioni teatrali, realizzando esattamente – lo vedremo – l'intento espresso da Budden nella prefazione.

Non per questo i primi due capitoli si mostrano più poveri o meno compatti rispetto ai successivi, derivando la propria sicurezza di tratto anche da una prece-

dente indagine svolta dall'autore (*The Musical World of the Young Puccini*, in *Puccini Companion*, a cura di W. Weaver e S. Puccini, New York - London, Norton, 1994, pp. 39-60). Data la giovane età del soggetto, la sezione biografica è qui rappresentata da un quadro di riferimento storico complessivo: l'ambiente musicale familiare e lucchese negli anni dell'Istituto Pacini (cap. I: "I primi anni a Lucca", pp. 15-31), la vita musicale milanese negli anni del Conservatorio (cap. II: "Studente a Milano", pp. 33-51). Quest'ultima trattazione è da considerarsi anzi esemplare, nella chiarezza e vivacità del suo ritrarre il Puccini studente, i maestri Antonio Bazzini e Amilcare Ponchielli, il compagno di studi Pietro Mascagni nel mondo musicale e teatrale milanese degli anni '80. Entrambi i capitoli sono poi ovviamente utilizzati dall'autore per impiantare un discorso critico globale su alcune linee guida, destinate a condurci lungo tutto il volume.

Nella sezione biografica, Budden procede a una graduale determinazione del carattere dell'uomo e della sua vicenda creativa sulla base di esperienze di vita accertate, riferite con una discrezione spesso venata d'ironia: ne scaturisce un racconto sempre immune da argomentazioni pettegole, senza indugi sugli avvenimenti sentimentali pruriginosi (dal matrimonio con Elvira all'amicizia intellettuale con Sybil Seligman, dal caso Doria Manfredi alle relazioni con Josephine von Stengel e Rose Ader).

Per quanto riguarda invece le creazioni artistiche, veri e propri motivi conduttori improntano l'intera narrazione. Innanzitutto, la graduale scoperta del "vero" Puccini - del suo stile teatrale maturo, che Budden colloca tra *Manon Lescaut* e *Madama Butterfly* -, intravisto già in brani giovanili o più che giovanili: il *Preludio a orchestra* del 1876 («Le battute conclusive mostrano due tratti di qualche interesse: una coppia di battute in  $\frac{4}{4}$  entro il prevalente ritmo ternario, che ci fa intravedere quella flessibilità ritmica che sarà caratteristica del compositore nella maturità», p. 22); la *Messa a quattro voci* del 1879 («Il tema principale del "Gloria" ha tutta l'ingenuità di una filastrocca, ma comunque è resa più interessante da un'estensione della frase finale in una di quelle successioni di accordi paralleli non risolti, sottilmente variati ad ogni ripetizione, che diventeranno un marchio distintivo del compositore», p. 26; «C'è un'oasi tranquilla nell'"Et unam sanctam catholicam", dopo di che le sincopi ... ricompaiono minacciosamente, per dissolversi questa volta in una graziosa melodia pastorale su una progressione discendente tipicamente pucciniana sopra un basso di semicrome gorgoglianti», p. 27); la «melodia per canto» *Storiella d'amore* di Antonio Ghislanzoni (nella quale «un ulteriore tratto degno di interesse è da rintracciare nella distribuzione della melodia all'interno dell'accompagnamento, via via nella linea superiore, mediana, inferiore. Qui, sicuramente, c'è una premonizione di un tratto, spesso considerato maniera, del futuro stile di Puccini: il raddoppio delle parti estreme di una progressione di accordi, a dispetto delle regole accademiche», p. 47 sg.); un passaggio del *Capriccio sinfonico* («Così quello che era stato un interludio gaio assume una serena nobiltà. Questo è sicuramente un tratto profetico, perché uno dei grandi punti di forza di Puccini come drammaturgo musicale è la sua abilità di cavare diverse caratteristiche emozionali dal medesimo motivo a seconda dell'agogica, della dinamica, dell'orchestrazione e, soprattutto, del contesto», p. 51).

L'autore non evita perciò espressioni di giudizio (bello/brutto, efficace / non riuscito): le utilizza anzi fin d'ora, e lo farà sempre in seguito, quali mezzi di puntualizzazione critica del materiale trattato. Il giudizio si profila immediatamente come un'individuazione, appunto, della "puccinità", della natura più sostanziale di quel futuro teatro che privilegerà sempre l'impatto scenico: un contatto diretto con un pubblico di spettatori-ascoltatori attuato per vie musicali e visive, in quanto strettamente connesse. Nelle primissime pagine, nell'elencare i primi spettacoli ai quali assiste Puccini (allora scolaro lucchese), Budden tiene del resto ad anticipare: «Tutto ciò sicuramente deve aver contribuito alla formazione del fiuto teatrale di Puccini, di quella sua straordinaria capacità nel concepire la musica nei termini di azione e movimento scenico» (p. 18 sg.).

Un diverso filo conduttore di questi primi passi della narrazione di Budden, destinato a ingrossarsi nella successiva trattazione delle opere, è poi il riscontro filologico dei futuri autoimprestati, tutti già qui segnalati brano per brano, a impostare una traccia di quella fittissima trama intertestuale che incontestabilmente caratterizzerà l'intera produzione del Puccini teatrale. Tra i più significativi, figura in queste pagine l'esempio della citata *Messa a quattro voci*, che conglobò il «Credo» e il motetto «Plaudite populi» composti nel 1877: vi albergano svariate idee melodiche (anche corali) che troveranno spazio e soddisfazione nelle varie versioni successive di *Edgar* e di *Manon Lescaut*. Del pari filologico, ma presentato in veste squisitamente narrativa, sarà poi nei capitoli seguenti il tema del confronto tra le diverse, successive versioni di una stessa opera: argomento che si congiungerà ai criteri di giudizio critico considerati sopra, trainati dalla prospettiva di un "vero" Puccini in quanto grande comunicatore scenico-musicale.

Nel capitolo milanese emerge anche il filo dell'influsso su Puccini di altri compositori, particolarmente legati a questi anni di formazione (Verdi Massenet Ponchielli Čajkovskij; Wagner seguirà dopo poco, più tardi ci sarà Debussy). Questo impianto permetterà all'autore, nel seguito del libro, di sottolineare – sempre con grande equilibrio di giudizio – sia l'unicità sia, viceversa, la capacità di aggiornamento di Puccini, e di ritrarlo come un operista immerso sempre attivamente in relazioni, esperienze e scambi di scritture musicali, pur in presenza di un temperamento incline piuttosto alla "pace" familiare e professionale che alle competizioni e alle tensioni speculative. Poiché – Budden lo osserva subito, e propriamente – «Puccini non fu mai un intellettuale» (p. 40).

Proseguendo nel volume, i capitoli si avvicendano con la cadenza di un'opera per volta: una scelta resa quasi automatica da un operista sempre intento, nei fatti, a un solo assorbente lavoro principale (dapprima nelle estenuanti vicende della scelta del soggetto e della redazione del libretto, poi in quelle meno estenuanti della composizione, per schizzi, al pianoforte, e della successiva orchestrazione), un cimento tornato però – da *Edgar* in poi – da continui viaggi effettuati per seguire i diversi allestimenti delle opere precedenti.

Col capitolo III («*Le Villi*», pp. 53-73), che saldamente si fonda su uno studio preventivo (J. Budden, *The Genesis and Literary Source of Giacomo Puccini's First Opera*, «Cambridge Opera Journal», I, 1989, pp. 79-85), il contesto, pur sempre milanese, amplia la rosa degli interlocutori del musicista: gli editori Lucca e Ricor-

di (considerati soprattutto nella loro rivalità e nella polemica wagneriana), con Edoardo Sonzogno sullo sfondo; il librettista Ferdinando Fontana e, in veste di paladino, l'ormai potente Arrigo Boito. Nella sezione analitica la prospettiva di un futuro "vero" Puccini comincia a diventare quella di un intravisto Puccini maturo, quale si rivela per esempio nella cavatina di Anna (aggiunta per la versione in due atti; p. 66 sg.):

Dieci battute di arioso che iniziano su un accordo di settima («Se come voi piccina») portano alla frase melodica principale («Allor dirgli vorrei») che finalmente afferma la tonalità d'impianto e sale con naturalezza ad un climax [ed. ingl.: «rises effortlessly to a climax», p. 51], per poi discendere in una lunga frase cadenzante sulle parole «Non ti scordar di me!» ... Qui è preannunciato il Puccini maturo: la linea puramente diatonica con nessuna inflessione cromatica, la libertà ritmica e il fraseggio flessibile, l'abbondanza di appoggiature e ritardandi [ingl. *suspensions*, 'ritardi'], così prolungati da sembrare note aggiunte – che sono proprio le caratteristiche che si definiranno nelle opere successive.

O ancor più chiaramente nel primo movimento dell'*Intermezzo* (p. 69):

Tre idee concatenate formano una cantilena continua di lunghezza più che belliniana, cui l'indugiare sulle dissonanze più morbide dà una struggente insistenza ... Questo è il vero Puccini, e troverà un'eco, quarant'anni dopo, in «Tanto amor segreto» di Liù: quattro battute di oscurità cromatica suggeriscono l'immagine della bara di Anna calata dentro la terra, dopo di che gli archi e il coro mormorano insieme la loro benedizione finale.

In seguito, nel capitolo IV ("Edgar", pp. 75-103) matura anche la vicenda biografica, con l'entrata in scena della formidabile Elvira, che sollecita senz'altro le doti di narratore di Budden («Era anche abbastanza istruita, ma simpatica no», p. 79), doti che emergono altrettanto bene nel racconto tra filologia e analisi dell'intera partitura. Il testo la illustra, pagina per pagina, tenendo conto di tutte le varianti delle diverse versioni: un *tour de force* ammirevole per completezza di dati e soprattutto per capacità di visione e restituzione globali della tormentata produzione, in quanto seguita nel suo modificarsi e divenire. Proprio questo procedimento permette a Budden di formulare un giudizio sull'opera che è sia una giustificazione storica del suo "fallimento", sia un modo di enucleare e ribadire la "puccinità" (tradita in *Edgar*; p. 89 sg.):

L'assetto originale di tutta questa *scène-à-faire* [scil. il Finale dell'atto I], così come si può trovare nel primo spartito pubblicato da Ricordi, mostra un Puccini che punta al sensazionale del *grand-opéra*, il genere ancora prevalente in Italia. In seguito, abbreviando i grandi pezzi d'insieme, alleggerendo l'orchestrazione e aggiustando alcuni dettagli melodici, eliminò molta enfasi, velocizzò l'azione e facilitò l'esecuzione della musica, ma provocò incoerenze nello svolgimento dell'azione e, di conseguenza, una mancanza di tensione, come almeno una registrazione recente ha mostrato. Ma, soprattutto, il comportamento di Edgar diventa ancora più capriccioso e immotivato di prima.

Con *Manon Lescaut* (cap. V, pp. 105-147), espressione ormai diffusa dell'operista "maturo", si tocca in una il tema wagneriano e il dispiegarsi di quel gioco pucciniano di motivi ricorrenti che diventerà, d'ora in poi, il fondamento più pre-

zioso dei "racconti" musicologici dello studioso. Nell'individuare l'integrazione di parola/musica/scena quale nucleo del teatro musicale di Puccini, e nel riconoscere nella realizzazione di strutture musicali quali sbocchi naturali del "senso drammatico" le basi più profonde della sua drammaturgia musicale, l'autore chiarisce anche la differenza tra i due sistemi di scrittura. L'argomento (già oggetto d'indagine nel saggio *Wagnerian Tendencies in Italian Opera*, in *Music and Theatre: Essays in Honour of Winton Dean*, a cura di N. Fortune, Cambridge University Press, 1987, pp. 299-332) sarà ripreso e concluso nell'ultimo capitolo, a ribadire il posto assegnato da Budden a Puccini in un quadro storico e critico complessivo (p. 493):

Toccò a Wagner di fare del Leitmotiv un principio di organizzazione che domina tutta la partitura, arricchiandola di una dimensione psicologica che a quel tempo era completamente nuova. Puccini, l'unico tra i contemporanei italiani, seguì l'esempio di Wagner e fece del motivo un elemento portante della sua narrazione, talvolta esplicitando i pensieri inespressi del personaggio, talvolta segnalando al pubblico qualcosa di cui il personaggio non è consapevole. Eppure il motivo, perfino quando forma il nucleo di un blocco di materiale affine, come nelle opere tarde, non viene mai variato né sviluppato alla maniera di Wagner – un modo di procedere che effettivamente mette in pericolo la supremazia della voce, così essenziale per l'opera italiana. In effetti pochi motivi si presterebbero a un trattamento di quel tipo: per lo più brevi, incisivi, caratterizzati da una nota, un accordo, un'increspatura ritmica inaspettati, fermano l'attenzione come gesti teatrali, il cui impatto verrebbe attutito se fossero sottoposti a variazione. In ogni caso, anche se l'uso che Puccini fa dei motivi ricorrenti può essere considerato schematico rispetto a quello che ne fa Wagner, la sua capacità di dare a ciascuno di essi un significato diverso a seconda del contesto gli consente di mantenere, senza sacrificare l'unità formale, l'andamento naturalistico richiesto dal gusto del tempo.

L'intero racconto della partitura di *Manon Lescaut* si avvale perciò dell'intreccio dei motivi ricorrenti e dei "suggerimenti" orchestrali – anticipazioni comprese: sempre segnalate – per rendere quasi dal vivo l'azione musicale nella sua dimensione scenica, arricchita al solito dai riferimenti a composizioni precedenti riadattate e alle varianti nelle varie versioni. Anche la sezione biografica, nel trattare la vicenda dell'elaborazione del libretto, ha offerto all'autore – nella precedente sezione del capitolo – la possibilità d'inserire la drammaturgia di *Manon Lescaut* (segnatamente per l'episodio dell'appello delle prostitute nell'atto III) nella storia del melodramma, con un esplicito richiamo a Verdi (il più importante oggetto di studio, inutile dirlo, di Budden); mentre il confronto con la produzione della Giovane Scuola (che in queste pagine sta sempre, esplicitamente o implicitamente, sullo sfondo) è in questo caso tutto sottinteso (p. 120):

Omai si era quasi giunti alla soluzione definitiva, un finale di rara originalità e carico di conseguenze di grande portata per la drammaturgia operistica. Lungo tutto l'Ottocento il concertato, in cui il tempo cessa di scorrere e l'azione si ferma, era stato un pezzo d'obbligo, evitato solo in pochissimi casi (uno di questi è *Rigoletto*). Era il culmine architettonico della partitura, il momento in cui, all'interno di una tradizione non sinfonica, il compositore poteva dispiegare le sue doti puramente musicali. L'appello come l'aveva ideato Illica, invece, comunica il passare del tempo, inesorabile come il ticchettio di un orologio. Ne risulta tutta la verosimiglianza di un dramma recitato, ma con quell'immediatezza nella definizione della situazione che è possibile soltanto in un'opera in musica.

È però colla *Bobème* (cap. VI, pp. 149-197) che il giudizio del Budden storico dell'opera raggiunge una totale adesione agli esiti drammatici pucciniani. Il racconto della musica procede allora come una scoperta continua di momenti e atteggiamenti, soprattutto armonici e scenici, dello stile di questo "vero" Puccini: «La stasi armonica non solo afferma un'ampia scala, ma cominciando da una progressione sulla dominante avvia un movimento che si estende verso la sottodominante, così insita in tanta parte della scrittura pucciniana» (p. 174; in ingl.: «The harmonic stasis not only establishes an ample scale, but by beginning on a dominant progression sets in motion that thrust towards the subdominant inherent in so much of Puccini's writing», p. 158); «Anche qui Puccini ha applicato una delle sue prassi preferite, quella di anticipare con un accenno uno dei numeri di punta dell'opera, in questo caso "Che gelida manina" di Rodolfo» (p. 175). Alla fine, si evince un'idea specifica della drammaturgia pucciniana (confrontata, in positivo, per esempio con quella di Ruggero Leoncavallo) che si trasforma in un giudizio di modernità, precorritrice dei tempi: «La premonizione di *Petrouchka* di Stravinskij, spesso notata, è evidente non solo nelle triadi parallele, ma anche nello spostamento d'accento nella sesta battuta» (p. 183). E ancora (p. 187):

Ed ecco ora una trovata audace. L'idea di terminare un atto con una banda militare che si sente avvicinare da lontano non è nuova, si trova nell'*Amico Fritz* (1891) di Mascagni, ma è solo nella *Bobème* che si sovrappone alla musica precedente con una tonalità del tutto remota (si bemolle contro il mi maggiore dell'orchestra). Se l'inizio del "Quartiere latino" antica Stravinskij, le sue ultime pagine presagiscono Charles Ives (p. 187).

I numerosi riferimenti verdiani completano il quadro nella prospettiva di una forte linea "italiana", oltreché di una solidità operistica indiscussa. La conclusione dell'analisi porta così ad affermare l'eccellenza di quest'opera, in una giusta dichiarazione di preferenza personale (p. 194 sg.):

Anche se Puccini non avesse scritto nient'altro dopo *La bobème*, si sarebbe assicurato una collocazione permanente nel repertorio operistico. In quest'opera il compositore esibisce una tecnica narrativa tanto più fluente quanto libera dall'apparato quasi sinfonico che si trova in molta parte di *Manon Lescaut*. Alcuni commentatori parlano di un controllo [*restraint*, 'ritegno', 'moderazione', p. 178] dell'opera in contrasto a quella precedente. Ma si tratta sicuramente di un uso più calcolato dei propri mezzi per ottenere un risultato, infatti nessun'opera di Puccini – nemmeno *Madama Butterfly* – tocca le corde del cuore senza scampo come *Bobème*. Niente di simile era stato scritto prima.

Quasi a prolungare il piacere dell'analista, *La bobème* ritorna nella prima parte del capitolo su *Tosca* (VII, pp. 199-240), là dove Budden si compiace di ricordare un detrattore dell'opera prediletta, rilasciando perciò, in via eccezionale, un giudizio sferzante (p. 205):

Tutte e due le *Bobème* capitarono sotto la frusta di Eduard Hanslick, ma in modo particolare quella di Puccini, nella quale il critico non fu capace di scovare alcun principio di qualsivoglia organizzazione musicale – appena qualche sprazzo di melodia (soprattutto associato con Mimì) in mezzo a "punti morti" di rumore puro. Che l'alfiere di Brahms scegliesse le quinte e le triadi parallele come esempi di pura e semplice bruttezza era sicuramente pre-

vedibile, e le ascriveva alla deplorable influenza della *Cavalleria rusticana*. Come al solito, Hanslick non aveva capito nulla.

L'incontro col capolavoro non impedisce però che questa storia del Puccini operista avanzi: le soluzioni, soprattutto sul piano della costruzione motivica, sono semplicemente altre. Budden punta tutta la propria attenzione sul diverso ruolo dei motivi in *Tosca*, in rapporto alla diversa natura scenica dell'opera (p. 216):

Con *Tosca* Puccini si confronta per la prima volta con un'opera d'azione. Perciò il passo è più veloce, i motivi ricorrenti più brevi, più taglienti e più numerosi che nelle opere precedenti e non hanno sempre la funzione di etichette fisse dato che la loro associazione con elementi del dramma è talvolta più vaga che nella *Bobème*, presagendo così la qualità camaleontica che caratterizzerà certi motivi nelle opere tarde.

Si comincia ad avvertire un Puccini in movimento, avviato verso una trasformazione del proprio stile compositivo. Per quanto riguarda invece lo stile narrativo di Budden, l'intero esame della partitura procede ora in un confronto serrato col dramma di Sardou: una soluzione nuova, che mostra la capacità dello studioso di variare a propria volta il percorso analitico in presenza di una creazione quasi per nulla sottoposta a cambiamenti e revisioni. La sua attenzione dunque si concentra ora sull'aspetto drammaturgico in quanto specificamente musicale anziché di parola, in un discorso tutto punteggiato da rimandi agli esempi trascritti dallo spartito (opportunosamente numerosi in tutto il corso del volume). Ecco allora l'illustrazione del Finale dell'atto II (p. 237 sg.):

... la *Tosca* di Sardou finisce per risultare insopportabilmente pleonastica quando racconta al suo amante [nell'atto III] le cose che il pubblico ha già visto [ed. ingl.: «For Sardou's *Tosca* to recount to her lover what the audience has seen would be intolerably pleonastic», p. 220]. L'opera post-wagneriana, invece, con il suo armamentario di motivi ricorrenti prende vita con le narrazioni, e per questo *Tosca* può tenere in pugno la nostra attenzione grazie ad allusioni musicali intrecciate insieme in un discorso che va avanti con rapidità: il suo inutile appello alla Madonna e ai santi ...; il rullo dei tamburi militari; il tentativo di Scarpa di abbracciarla ...; l'idea dell'omicidio suggerita dalla vista del coltello ...; il compimento di tutto (un arpeggio da un do a un altro nel registro sovracuto).

La seconda parte di *Madama Butterfly* (cap. VIII, pp. 241-290) porta avanti questa prospettiva nel segno, rovesciato, di un'opera compatta, tutta concentrata su una sola azione e su un solo personaggio (p. 260):

*Madama Butterfly* non è né una successione di quadri indipendenti tenuti insieme da un filo narrativo come *Manon Lescaut* né un dramma rapido fatto di emozioni violente ed effetti sensazionali come *Tosca*. Ci presenta un'azione che si evolve costantemente, con l'attenzione sempre concentrata sulla protagonista ... Questo consente a Puccini di sviluppare le sue idee su un piano più ampio di quanto aveva potuto fare prima, e allo stesso tempo di privilegiare la sua tecnica di istituire libere associazioni per quanto riguarda i motivi.

Il "racconto" della musica porta lo studioso al massimo della perspicuità nel chiarire la nuova tecnica motivica di un Puccini più maturo, già quasi nuovo; per

diventare poi, come di consueto, un giudizio allargato a tutta quella generazione operistica (p. 289 sg.):

Di rado [i motivi ricorrenti] sono confinati a una sola immagine, persona o idea: diversamente da quelli di Wagner, spesso avranno bisogno di tempo per svelare tutto il loro potenziale ... In una parola, il motivo del Puccini maturo è come un prisma, che dispensa un colore diverso a seconda del modo in cui si inclina. In uno stile operistico che escludeva la lunga meditazione wagneriana [«the long Wagnerian rumination», p. 272], ciò era di enorme beneficio per l'economia musicale. Il fatto che solo Puccini sia stato capace di sfruttare questa caratteristica ci dà in qualche modo la possibilità di spiegare perché lui sia come musicista che come artista di teatro si innalzi sopra i suoi contemporanei italiani.

Il discorso critico tratta ovviamente *Madama Butterfly* anche nel confronto puntuale tra la prima versione (fischiata a Milano) e quelle successive di Brescia e Parigi, concludendo l'esame con una promozione complessiva dei tagli e delle modifiche, ad esclusione di due momenti specifici: Budden si dichiara a favore del «ripristinato della transizione tra le due parti del secondo atto» e delle «trentasette battute tagliate dal duetto d'amore» (p. 290).

Comincia così, col capitolo IX (pp. 291-347) e fino al XII, il racconto non più del «vero» ma del «nuovo» Puccini: a partire dalla *Fanciulla del West*, la cui gestazione chiude (per il momento) una ricerca di nuovi soggetti condotta nel segno della massima pucciniana «rinnovarsi o morire». Sfilano, tra i progetti accarezzati e prima o poi accantonati, i nomi di Victor Hugo e Maksim Gor'kij, Gabriele d'Annunzio, Pierre Louÿs e Oscar Wilde. Vince alla fine, su tutti, un dramma che conquista il compositore per alcuni splendidi effetti scenici.

Nel tracciare la fisionomia della nuova opera, Budden ne sottolinea la fortuna incerta in quanto determinata appunto da una «puccinità» diversa, ammodernata (p. 319 sg.):

Il vero ostacolo alla circolazione dell'opera era un'asprezza inaspettata del linguaggio armonico e uno stile di scrittura vocale che spesso si avvicina al «recitar cantando» del primo barocco, con una conseguente diminuzione dell'elemento lirico. In altre parole, Puccini aveva oltrepassato il gusto del pubblico contemporaneo.

La consueta narrazione della vicenda musicale s'incarica poi di precisare, in modo sempre più stringente, accanto agli elementi di evoluzione strutturale già comparsi in precedenza (soprattutto «l'uso «prismatico» che Puccini fa dei motivi», p. 327), i modi linguistici di questo nuovo Puccini. La pagina finale del capitolo ne riepone tutti i tratti armonici, in sequenza, in un elenco di grande chiarezza sia sotto il profilo delle conseguenze drammaturgiche sia dell'impatto (p. 346):

Oltre alle dissonanze morbide di terze sovrapposte su larga scala [*widely spaced*, 'allargate': p. 330], *La fanciulla* introduce urti più aspri di seconde, maggiori e minori, un'abbondanza di tritoni e di dissonanze risolte in ritardo o non risolte affatto. Perfino gli accordi esatonali, molto più abbondanti rispetto alle opere precedenti, sono qualche volta sostenuti al basso da una nota estranea che conferisce loro una durezza che supera ogni limite ... Anche la scrittura melodica assume un'insolita spigolosità. Tutto questo consente varietà e profondità nuove nella caratterizzazione.



Anche gli anni della *Rondine* (cap. X, pp. 349-385) paiono caratterizzati da ricerche e incertezze letterarie – strettamente legate a un avvicendamento di librettisti –, che si concludono in questo caso con la sperimentazione di un diverso genere operistico. L'analisi della partitura condotta da Budden si svolge ora sulla prima versione dell'opera, confrontata con le due successive solo in un secondo momento, a segnalarne i limiti. Le accomuna tutte, comunque, un cedimento drammaturgico che lo studioso illustra senza remore: la totale inefficacia scenica dell'atto III (p. 384):

Per i primi due atti *La rondine* sta alla pari delle altre opere della maturità di Puccini. Vi si può notare il fluire della sua creatività melodica ancora più vitale unita alle conquiste armoniche delle sue prime opere [«of his earlier opera», *scil.* della *Fanciulla del West*; p. 368], ma la padronanza del colore orchestrale qui è giunta ad un grado mai visto prima. Tuttavia va detto che il terzo atto, in qualsiasi versione, non funziona. La mancanza di una forte evoluzione del dramma impedisce al metodo compositivo di Puccini basato sulla ciclicità di dare i suoi frutti. Le reminiscenze tematiche non acquistano nulla nel loro nuovo contesto.

Questo difetto viene messo in relazione – del tutto eccezionalmente – con un episodio parallelo nella biografia di Puccini: «non si può negare che si sia tentati di vedere nella *Rondine* un riflesso della relazione di Puccini con Josephine von Stengel, relazione che si rivelò fragile come quella di Magda e Ruggero» (p. 385).

Con i successivi capitoli sul *Trittico* (XI, pp. 387-432) e *Turandot* (XII, pp. 433-487) lo studio si avvia alla sua conclusione naturale. Del *Tabarro*, Budden tiene a sottolineare il carattere veristico, tanto più convincente rispetto a quello realizzato in origine (*Cavalleria rusticana*, *Pagliacci*) dai coetanei di Puccini («Qui, dunque, c'è un nuovo “verismo”, nel quale la retorica emozionale tipica dei primi prodotti musicali del movimento si apre un varco solo in qualche momento nell'apparenza degli avvenimenti», p. 396; nell'ed. ingl. «the emotional rhetoric ... is allowed only occasionally to break through the surface of observed phenomena», p. 380); in grado perciò di farne il “precursore” di procedimenti concreti storicamente successivi, quali «l'assimilazione di suoni naturalistici non intonati: la sirena d'un rimorchiatore, la cornetta di un'automobile lontana, che anticipano entrambe di parecchi anni le macchine da scrivere di Hindemith e Satie» (p. 397). Quasi a bilanciare quest'osservazione, l'analisi di *Suor Angelica* sottolinea invece la debolezza del Finale, attribuita a caratteri complessivi dell'arte pucciniana: «Quello che manca è quel tanto di trasfigurazione che l'evento richiederebbe. Le regioni celesti, aperte a Verdi e Wagner, erano inaccessibili a Puccini» (p. 421). Per tutto il *Trittico* si ribadisce comunque il giudizio di un rinnovamento globale della scrittura («il *Trittico*, considerato come manifestazione del rinnovamento creativo a tutto campo del compositore, ha veramente un grande rilievo e rafforza la definizione di Puccini come il “successore di Verdi”», p. 432); e l'esame di *Turandot* lo rafforza al di là di ogni dubbio: nell'organico e nel trattamento dell'orchestra come nella scrittura per «blocchi ricavati dallo stesso materiale» (p. 460), nel grottesco delle maschere come nel taglio coraggiosamente grandoperistico. L'esame comparativo dei due Finali di Alfano (quello “originale”, quello tagliato da Toscanini) chiudono la lettura della partitura con sensibile chiarezza.

Le pagine finali sul Puccini uomo e artista concludono il lavoro con l'ammirevole capacità di sintesi e il notevole equilibrio sul piano della valutazione critica già dimostrati nel *Verdi* del 1985 apparso nella stessa collana. Il giudizio complessivo di Budden – che Puccini sopravanza di gran lunga i suoi contemporanei italiani – può, beninteso, non essere condiviso nella prospettiva, che si annuncia ormai vincente, di una diversa valutazione storica dell'opera italiana del primo '900 (in modo particolare per quanto riguarda il "rivale" Mascagni e il dramma musicale dannunziano). Ma il contributo di ricchezza storica e analitica del lavoro di Budden rende lecite anche le evidenti idiosincrasie dell'autore, che liberano – com'è accaduto nei volumi verdiani – tesori di conoscenze ed esperienze di studioso, di programmatore, di spettatore. In questo senso il libro – in modo particolare le trattazioni analitiche "narrative", decise a imporre a ogni tratto scenico e drammaturgico della musica di Puccini il potere di un'espressività verbalizzante e tutta razionale – si rivolge insieme a studiosi e ad amatori, e si distingue (analogamente ai lavori su Verdi) per la scorrevolezza e la forza attrattiva del discorso tra descrittivo, storico allargato e critico personale. Questo volume conferma dunque il giudizio espresso da Roger Parker, che nel suo ricordo dell'autore, a pochi mesi dalla scomparsa, vedeva in lui «the finest scholar of 19<sup>th</sup>-century Italian opera of his generation» («Opera», LVIII, n. 5, maggio 2007, p. 538).

ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL  
Venezia