

Giacomo Puccini, *Il trittico*, 1919-2019

Fonti, drammaturgia, messinscena

a cura di David Rosen e Riccardo Pecci

Sessione 1

giovedì 4 luglio 2019 ore 15.30

Prima della musica: libretti, fonti e intertestualità

presiede Alessandro Roccatagliati

Università degli Studi di Ferrara, Istituto Nazionale di Studi Verdiani

FRANCESCO FONTANELLI

«Ho sognato una casetta». Variazioni di un *tòpos* nella drammaturgia del *Tabarro*

Giacomo Puccini fa il suo debutto nel teatro musicale mettendo in scena l'avventura esistenziale di uomini che fuggono dal contesto rassicurante del proprio villaggio, sedotti dalle fascinazioni dell'eros e della ricchezza: il «povero» Roberto va a Magonza a riscuotere una lauta eredità, si perde come Tannhäuser tra le braccia di una venere-sirena e perde per sempre l'amore della fidanzata; Edgar, infiammato di passione per una zingara, incendia il «paterno tetto», vicino (forse troppo) alla chiesuola del paese, e «spicca il volo» per vincere la «noia», rintanandosi in un lussuoso castello. Non esiste redenzione per questi personaggi; l'uscita da casa è un rischio temerario, un peccato da spiare. Tale schema narrativo subisce, in *Manon Lescaut*, un significativo riassetto: il dissidio interiore e la responsabilità della scelta ricadono non più sull'uomo, ma sulla protagonista femminile, eroina borghese divisa tra i piaceri effimeri dei salotti parigini e la nostalgia di una «dimora umile, [...] isolata, bianca come un sogno gentile di pace e d'amore». È qui che appare per la prima volta, nell'opera di Puccini, l'icona archetipica della «casetta», luogo 'angusto' in cui si vive di soli baci, nido d'amore degli amanti e, al tempo stesso, proiezione del desiderio inconscio (e inattingibile) della «queta casetta» dell'infanzia. Il tema, com'è noto, torna a più riprese, con sfumature variabili, nel catalogo del compositore lucchese, da *Tosca* a *Butterfly*, fino al *Tabarro*. Il mio intervento si propone di analizzare l'impianto drammaturgico del primo atto unico del *Trittico* alla luce dei nuclei concettuali poc'anzi accennati, mettendo in rilievo le peculiarità del libretto di Adami-Puccini rispetto alla fonte di Didier Gold. L'idea di una contrapposizione tra il sogno di Giorgetta e quello della Frugola si trova già nella *Houppelande* (anche se non compare il termine 'sogno'). Georgette si esalta al pensiero della città, una Parigi operosa, brulicante di vita, dove si incontrano gli amici e la gente lavora con il sorriso; la Furette desidera invece una bicocca di campagna, tra fiori 'verdi e dorati', lontana dal clacson delle auto, dagli ammassi di ferraglie e dal petrolio. Nel *Tabarro* pucciniano, l'ideale della Frugola si arricchisce di nuovi contorni, all'interno di una canzonetta di ottonari («Ho sognato una casetta»): la dimora agognata non è più solo il simbolo dell'idillio campestre, come nella *pièce* di Gold, ma diventa il luogo dove «aspettar la morte, che è rimedio d'ogni male!». L'evocazione della morte, affidata alla grottesca nenia della moglie del Talpa, consente al librettista di instaurare un parallelo con i precedenti ottonari del venditore di canzonette («Chi aspettando sa che muore»). È la storia di *Mimi*, cantavano le ragazze sulla battigia... o, se vogliamo, anche di *Butterfly*, la storia di chi si consuma d'amore, contando le giornate «con i battiti del cuore». La Frugola preferisce farlo mangiare al suo gatto, il cuore, senza logorarsi nelle illusioni. Nella casetta del suo sogno, ben diversa da quella di Iris (e di Illica), non c'è spazio per le romanticherie del *Liebestod* e per l'estasi panica: restano solo due pini e un orticello, come in un quadro di Carrà. Tutto si prosciuga, svanisce l'aura del decadentismo e la morte si presenta così com'è, con assoluto disincanto. La stesura del libretto diventa quindi reinterpretazione del testo di Gold, tesa ad arricchirne il potenziale semantico. Non bisogna dimenticare che nelle didascalie della *Houppelande* si fa più volte riferimento a titoli di *chansons* (*Petite Tokinoise*, *Le Binieu* di Albert Alvarez, *Fascination* di Fermo Dante Marchetti ecc.): Adami e Puccini

scegliranno altre canzonette, si serviranno della ‘musica in scena’ per dar vita a una sottile trama di nessi, secondo quel meccanismo che si suole definire autointertestualità allusiva. Il *Tabarro* diventa così opera ‘tarda’, dal sapore pienamente novecentesco, uno sguardo retrospettivo dell’autore maturo sulla sua intera produzione.

Francesco Fontanelli, diplomato in pianoforte, si è laureato in Musicologia a Cremona, sotto la guida di Fabrizio Della Seta, e nel febbraio 2019 ha conseguito il titolo di Dottore di ricerca in “Scienze del testo letterario e musicale”, con una tesi filologico-analitica su un quaderno di schizzi del tardo Beethoven. I suoi interessi sono rivolti allo studio di forme e tecniche compositive tra Otto e Novecento, con particolare riguardo alle implicazioni sul piano dell’estetica e della storia culturale. Si è occupato di Franz Liszt, indagando una partitura poco nota come il *De profundis* per pianoforte e orchestra del 1834. La sua tesi magistrale sulle opere ‘d’avanguardia’ di Alfredo Casella è stata selezionata per la pubblicazione dalla De Sono (*Casella, Parigi e la guerra. Inquietudini moderniste da “Notte di maggio” a “Elegia eroica”*, Bologna, Albisani, 2015); per questo volume ha ottenuto il premio “Arthur Rubinstein. Una vita per la musica giovani” (2016). Trai suoi lavori, un saggio sulla maschera di Arlecchino nel teatro musicale di primo Novecento.

KUNIO HARA

Memories of *La bohème* and the Shadow of the *débardeur* in Puccini’s *Il tabarro*

Il tabarro, the first work of Puccini’s three contrasting one-act operas, *Il trittico* (1918), is a grim tale of infidelity, jealousy, and murder set in modern Paris. With a libretto featuring characters with little redeeming qualities and a score bristling with harsh dissonances, the work challenges the composer’s reputation as a composer of sentimental and tuneful operas. Predictably, the opera attracted negative reactions from critics and the public on either side of the Atlantic, who made unfavorable comparisons to Puccini’s earlier works and frequently lamented the composer’s seeming inability to reclaim the successes he had enjoyed previously. Rather than appreciating the extent to which Puccini was able to synthesize novel compositional techniques within his established style, these critics chose to dwell on the familiar operas from the past that provided them with pleasure and comfort. Although any evocation of his earlier popular works would seem to be counterproductive for the success of *Il tabarro*, even a cursory hearing of the opera makes apparent that Puccini himself deliberately placed distorted textual and musical references to *La Bohème* (1896) in the work. For example, the canzonetta that the Song Peddler (Un venditore di canzonetta) performs to a group of *midinettes* tells the story of a girl named Mimì and contains an ironic quotation of “Sì, mi chiamano Mimì.” However, just as the canzonetta appears to recapture the sentimental world of *La Bohème*, it quickly undermines the memory of the opera. In so doing, Puccini purposely invites the audience to reassess their favorable memory of his earlier work.

This paper explores the implications of this compositional gesture by examining the relationship between *Il tabarro* and *La Bohème* through the figure of the *débardeur*, a popular nineteenth-century masquerade costume based on the clothing of longshoremen. Deciphering the cultural significance of such a costume helps us contextualize the characters from *Il tabarro* within the Parisian urban landscape. Notably, the costume also makes an appearance in the concluding chapter from one of the source materials of Puccini’s earlier opera, Henri Murger’s novel *Scènes de la vie de Bohème*. In the novel, Marcel, now an established painter, recounts to Rodolphe about his most recent tryst with Musette, who came to his apartment dressed as a *débardeur*. The reunion, however, turned out to be a disappointment that paled in comparison to the passionate love affair they once enjoyed. Almost a quarter century after the première of *La Bohème*, Puccini evokes this crucial episode from the novel employing the figure of the *débardeur* to speak to the characters’ disillusionment with their attempts to act on nostalgia. In *Il tabarro*, it is the longshoremen and their wives, the *débardeurs* themselves, that fall prey to the seduction of nostalgia. Driven by a nostalgic desire to recuperate her past, Giorgetta seeks out Luigi as a replacement for her now old husband Michele. Her attempt, however, results in a tragic outcome. Unfortunately, such disenchanting revelations about the nature of nostalgia failed to resonate with many of Puccini’s contemporary audience members.

Kunio Hara is an Assistant Professor of Music History at the University of South Carolina School of Music. He is the author of several articles including “The Death of Tamaki Miura: Performing *Madama Butterfly* During the Allied Occupation of Japan” in *Music & Politics* (2017), “1 + 1 = 1: Measuring Time’s Distance in Tōru Takemitsu’s *Nostalgia: In Memory of Andrei Tarkovskij*” in *Music and the Moving Image* (2016), and “Rudolf Dittrich’s *Nippon Gakufu* and Giacomo Puccini’s *Madama Butterfly*” in *Music Research Forum* (2004). He has a forthcoming article on the reception of Puccini’s *La fanciulla del West* in Italian-American newspapers in the *Journal of the Society*

for *American Music*. He is currently working on a monograph on nostalgia in Puccini's operas as well as Joe Hisaishi's music for Hayao Miyazaki's animated film, *My Neighbor Totoro*.

GUIDO PADUANO

La teologia di Suor Angelica

La relazione si propone di indagare il tema della morte (e conseguentemente della vita eterna) quale asso drammaturgico di *Suor Angelica*, nelle diverse declinazioni che determinano lo sviluppo dell'azione: dapprima la morte come soddisfazione infinita ("la morte è vita bella"), poi, dopo la visita della zia, la morte come bisogno ansioso di riunirsi al bambino perduto: si ha così la rivisitazione di un topos melodrammatico consolatorio ma non più in funzione di explicit o elaborazione del lutto, bensì come nucleo rovente di volontà e decisione. Al di là di esse, si apre una crisi ulteriore, che investe l'aporia del suicidio rispetto al dogma cristiano.

Guido Paduano, nato a Venezia nel 1944, è professore emerito di Filologia Classica all'Università di Pisa. Ha studiato soprattutto il teatro antico e l'epica omerica ed ellenistica, ai quali ha dedicato edizioni commentate, monografie e traduzioni. Si è occupato altresì di problemi di teoria della letteratura. Al teatro musicale ha dedicato tre volumi di saggi (*Noi facemmo ambedue un sogno strano*, Sellerio 1982; *Il giro di vite*, Il Discanto 1992; *Se vuol ballare*, Utet 2009), nonché un volume pucciniano (*Come è difficile esser felici*, ETS 2004) e una guida alle opere di Verdi (*Tuttoverdi*, EDT 2013). Ha inoltre collaborato coi maggiori teatri italiani con quasi cinquanta programmi di sala.

EMANUELE D'ANGELO

Suor Angelica. Le fonti letterarie di un soggetto originale

Sofisticato congegno drammatico di ambientazione religiosa coronato da un miracolo, *Suor Angelica* è dichiaratamente un «soggetto originale» di Giovacchino Forzano. Il libretto, per il quale il poeta immagina versi di metro straordinariamente vario, ora asimmetrici ora rigorosamente cantilenanti, quasi dannunziani per il colore ricercato e arcaico con cui si evoca con estrosa libertà la tinta linguistica di una comunità monastica del tardo Seicento, ricorda alla lontana qualche lavoro contemporaneo e s'inserisce linearmente – com'è stato rilevato – in certa corrente di suggestioni poetiche del tempo, e per affinità di atmosfera e per frammenti d'immagine. Tuttavia, il lavoro letterario del librettista va ben oltre l'ambito simbolista e crepuscolare, nutrendosi sofisticatamente di testi di varie epoche, una rete intertestuale che questa relazione indaga, cercando di ricostruire il ricco mosaico di reminiscenze e riusi poetici del libretto pucciniano.

Emanuele d'Angelo, dottore di ricerca in italianistica, insegna Storia dello spettacolo e Storia della musica e del teatro musicale presso l'Accademia di Belle Arti di Bari. Al centro dei suoi interessi di ricerca è la librettistica italiana, alla quale è dedicata la maggior parte delle sue pubblicazioni, tra cui *Leggendo libretti. Da "Lucia di Lammermoor" a "Turandot"* (Roma 2013) e *Invita Minerva. Francesco Maria Piave librettista con Verdi* (Foggia 2016). Specialista del teatro di Boito, è autore, tra l'altro, di *Arrigo Boito drammaturgo per musica. Idee, visioni, forma e battaglie* (Venezia 2010) e delle edizioni critiche della prima redazione dell'*Ero e Leandro* (Bari 2004), del primo *Mefistofele* (Venezia 2013) e del *Pier Luigi Farnese* (Roma 2014). È membro del Comitato nazionale per le celebrazioni del centenario della scomparsa di Boito (1918-2018). Per i suoi lavori librettologici il Teatro La Fenice di Venezia gli ha conferito, nel 2014, il Premio Arthur Rubinstein.

ANDREA PALANDRI

Inferno monacale di e in Suor Angelica

Il libretto di *Suor Angelica* s'inserisce nel fortunato filone letterario che, dal Boccaccio in poi, narra con più o meno fantasia le vicende e talvolta le deviazioni di monache e monaci di clausura. La critica ha da subito rilevato una prossimità con *Le jongleur de Notre-Dame* di Jules Massenet, e *Soeur Béatrice* di Maurice Maeterlinck, entrambi molto apprezzati dallo stesso Puccini. Tale parere perdura nella critica moderna, che affianca altre opere alle possibili fonti, fra cui *Mese mariano* di Salvatore Di Giacomo, musicato da Giordano.

Le analogie che intercorrono fra il libretto e questi testi non ci sembrano tuttavia sufficienti a giustificare un legame diretto d'ispirazione; infatti, queste derivano essenzialmente dall'ambientazione claustrale, dalla monacazione forzata, dal 'miracolo' mariano, dalla morte in grazia della Vergine o dalla morte di un bambino, i quali fanno parte dei frequenti *topoi* dell'ambito religioso. Inoltre, ogni opera ha soltanto una ristretta corrispondenza colla materia narrativa del libretto. Per queste ragioni, crediamo dunque necessario riaprire l'inchiesta sulle fonti del libretto.

Realizzeremo per questo con un'indagine storiografica sulla monacazione del Seicento, evidenziando i punti di contatto fra testimonianze documentarie e la trama del libretto. Osserveremo, ad esempio, che le condizioni della vita claustrale successiva alle riforme del Concilio di Trento e denunciate da Arcangela Tarabotti nel suo *Inferno monacale*, corrispondono pienamente all'ambiente di *Suor Angelica*. Perfino l'apparizione mariana sembra riecheggiare le numerose allucinazioni e talvolta anche suicidi rilevati in molti conventi, a causa di nevrosi da clausura.

Oltre agli elementi di cornice del libretto, la stessa vicenda personale di Suor Angelica presenta precise analogie con uno dei casi più famosi di monacazione femminile: quello della «Signora di Monza». Conosciute soprattutto tramite la versione romanzata de *I promessi sposi* – che Manzoni trasse a sua volta da una fonte secondaria –, le *reali* vicende di Suor Virginia de Leyva sono progressivamente riemerse grazie alla scoperta, nel 1855, degli atti del processo contro la monaca e i suoi complici. Una bambina affidata alla zia e spinta alla monacazione, un figlio morto, un tentato suicidio e un'apparizione della Vergine sono, sì, gli elementi costitutivi della trama del libretto, ma anche eventi vissuti dalla stessa «monaca di Monza».

Non ispirazione letteraria, quindi, ma ricerca storiografica è quanto sembra essere stato realizzato da Giovacchino Forzano e Giacomo Puccini per la concezione del soggetto tragico del *Trittico*. La mania del maestro di trarre soggetti da vicende reali, così come la sua scrupolosa esattezza storica, già manifestati in precedenza, si palesano anche nei numerosi scambi avuti con sua sorella monaca Iginia e don Pietro Panichelli.

Questa indagine ci permetterà infine di rivalutare l'originalità del soggetto confrontandolo non colle suddette opere letterarie, ma con i documenti storici evocati.

Andrea Palandri, nel 2017 ha conseguito la laurea magistrale in lingua e letteratura italiana con una tesi dal titolo: «*La fanciulla del West*. Studio contestuale e saggio di commento».

Dal 2017 dottorando in Lingua e letteratura italiana. Tesi intitolata: «*La fanciulla del West* di Giacomo Puccini. Storia e edizione critica di un libretto di Guelfo Civinini e Carlo Zangarini». Direttore prof. Roberto LEPORATTI, co-direttore prof. Michele GIRARDI; progetto finanziato dal Fondo Nazionale Svizzero per la Ricerca Scientifica.

Sessione 2

venerdì 5 luglio 2019 ore 9.30

Tra note e parole: uno sguardo d'insieme al *Trittico*

presiede David Rosen

Cornell University, Ithaca, NY

DEBORAH BURTON

«Com'è bello l'amore fra i parenti!»: coerenza drammatica e musicale nel *Trittico*

I propose that the three operas of the *Trittico* are like members of a family: they share genetic material—both musical and dramatic, but they are different beings. The triple meter opening of *Tabarro* suggests the river Seine. But it also evokes another *topos*: the lullaby. A quick look at all three scores shows evidence of triple meters linked to imagery of cradling. In *Tabarro*, Michele pleads with Giorgetta, recalling the days when they and their child would rest in his cloak. In *Angelica* the only extended triple meter occurs in two places: where there is mention of her child's death, and during “Senza mamma”. *Schicchi* also has a quasi-lullaby moment, when the female trio dress him for bed. It is the idea of parental love that ties these operas together dramatically: *Trittico*'s main female protagonists, Giorgetta and Angelica are both mothers who have lost sons. In *Schicchi*, this tragic image is overturned: a father saves, or at least helps, a daughter. Further, in all three operas, the dissonant “contemporary sound” (bitonality, tone clusters, parallel extended chords) is much more explicit than in Puccini's earlier operas. And finally, the tonal itinerary of *Il trittico* musically recalls the dramatic inversion.

Deborah Burton is Associate Professor of Music at Boston University, and has also taught at the University of Rome, Harvard University, and University of Massachusetts at Amherst. In November 2018, in collaboration with the Metropolitan Opera, she organized and presented at “Puccini's *Trittico* at 100,” at the Casa Italiana Zerilli-Marimò of New York University. Her research concerns the history of music theory (emphasizing Italian sources), opera analysis, and counterpoint. Her monograph, entitled *Recondite Harmony: Essays on Puccini's Operas*, was published by Pendragon Press in 2012. Professor Burton was president of the New England Conference for Music Theory from 2006-2008. She has published articles and reviews in *Music Theory and Analysis*, *Music Theory Spectrum*, *Rivista di Analisi e Teoria Musicale*, *Studi Musicali*, *Nuova Rivista Musicale Italiana*, *Opera Quarterly*, and she was a Visiting Scholar at the American Academy in Rome in 2004, 2009, 2014, 2017 and 2018.

JAMES MASSOL

Stylistic Modulation in *Il tabarro*

Puccini's approach to dramatic action extended the trends of late nineteenth-century opera to blend sections instead of separating individual numbers. Even though Puccini is popularly known for his isolated moments of “musica zuccherata,” which are reminiscent of traditional arias, these short showstoppers do not represent the overall treatment of the score. Instead, his technique relies on the moment by moment connective tissue to keep the audience engaged in continuous stretches of music and drama, making sectional divisions for semantic reasons. Using semiotic theory, this talk explores how Puccini's topics elide sections through a process of stylistic modulation.

James Massol teaches in the music history department at Manhattan School of Music, offering survey courses in chamber music, orchestral music, and works for voices and orchestra, as well as topics courses in Puccini and Meaning in Music. In addition to MSM, he is also the director of an Italian language and opera scenes program for singers in Lucca. He holds both a bachelor's and master's degree from the University of Cincinnati, College-Conservatory of Music as well as a DMA from the University of Colorado. In 2007-2008 he was a Fulbright student in Germany. He formerly played bassoon with the Savannah Philharmonic and taught at the University of North Florida. His scholarly interests focus on semiotic theory and eighteenth-century instrumental music.

SUZANNE SCHERR

Musical setting in response to versification: *Il trittico* compared to *Francesca da Rimini*, *Lodoletta*, and *La leggenda di Sakùntala*

Comparison of *Il trittico* with operas of Zandonai (1914), Mascagni (1917), and Alfano (1921) reveals similar versification (*quinari*, *settenari*, *endecasillabi*) with dissimilar musical settings, especially of vocal climaxes.

Static poetic structure and strophic settings typify choruses and tertiary characters. Secondary characters (the good friend/sister) frequently sing in *ottonari*, e.g. Puccini's La Frugola/Suora Infermiera, Zandonai's Samaritana, and Alfano's Anusuya. Unusual poetic meters (not 5, 7, 11) complete poetic-musical periods, e.g. Mascagni's baritone Giannotto ends his long 11-7 Act II scene with 8-6-6 *tronco*; Sakùntala's father Kanva follows his Act II 7-11 prophecy with 4-4 *sdrucchiolo*-4-9 *sdrucchiolo*.

Puccini's long-standing musical "normalization" of irregular poetic meter continued: *Gianni Schicchi* 43+11 "Laurettina! Va sul terrazzino" 4-6 fit into 11. Likewise, Alfano stretched Durvāsas' *nonari* curse ("Un demone è dunque su te?" II:7+14/16) to an *endecasillabo* frame. Conversely, Alfano obscured the regularity of the poetic meter of the King's first words to Sakùntala (I:17 "O soave fanciulla" 7-11-11) with extended rhythms and duplet-triplet subdivisions. Zandonai "reorganized" D'Annunzio's endless *endecasillabi* with word repetition in *Francesca's* "[Pace] Anima cara" (I:35+8).

In all operas, single measures in another musical meter unsettle the poetic accent patterns, supportive of the lack of ending cadences. With Puccini's peers, such scarcity of vocal poetic-melodic drive with unprepared high notes frustrates the listener's expectation of arrival. After a circling love duet, Alfano's magical ending to Act I of *Sakùntala* provides a satisfying orchestral close. With voices lost in *parlante*, Mascagni's bassline walks through Antonio's death and Lodoletta's grief, parallel to Puccini's more sophisticated musical structure of the Seine River drone in *Il tabarro*.

In *Il trittico* musical settings expand character delineation via unusual accent patterns. Moreover, building upon his earlier style (Mimi: "***Il primo bacio***", Johnson: "***Ch'ella non sappia***"), Puccini delivered a satisfying melodic apex through the gradual rise and broadening of the melody preceding the climactic measure of full orchestral texture. Melodic apexes respected the accents of *quinari* and *settenari*, irrespective of the poetic meter of the libretto. Luigi climaxes his 14 lines of *endecasillabi* at the **beginning** of a *quinario* (*endecasillabo a minore*, 45+23 "***Piegare il capo***"), Puccini's distinctive melodic apex. Giorgetta sings melodic climaxes in *settenari* with Luigi, yet struggles with her husband Michele in irregular accent patterns until their apex (78+8) on the primary (ending) accent of a *settenario*.

Against the backdrop of *Suor Angelica's* almost exclusive *settenari* (with some *endecasillabi*), La Principessa announces the child's death in *quinari* ("Or son due anni..."). Unlike poetic meter, end rhyme in *Suor Angelica* matches other librettos of this decade: conscious song or story-telling (10, 15, 16, 19). Even here rhyme is sporadic and typically located at section ends, e.g. the unusual *nonari* and end rhyme to express rejoicing as Angelica exits the parlatorium (64). In "*Senza Mamma*" *decasillabi* and *ottonari* alternate in downward steps, yet with prepared melodic climax on the *quinari* "*senza sapere quanto t'amava*" (contrasting the happier second half in *endecasillabi* with end rhyme.)

In *Gianni Schicchi*, the relatives' greed and pretension (11, 7, 5) oppose Donati's will (*senari* with end rhyme). At 16, they each sing their end-rhymed *endecasillabi* couplet—147 measures of ***Allegro vivo***. From Rinuccio's ode to Florence (at 30, 18 verses *endecasillabi*) "*Calendimaggio*" returns with "traumatized" mis-accented triplets.

In *Il trittico* Puccini continued his trajectory of dramatically-sensitive musical settings in response to varied poetic meter, while vocal apex worked consistently with (not against) the *quinario* and *settenario*. Respected peers unsettled the regularity of vocal accents of the same poetry, arriving at loud high notes for the voice with erratic poetic-musical preparation.

Suzanne Scherr is known internationally for her research surrounding Puccini editions, especially the problems in the genesis and revisions of his third opera "Manon Lescaut". Steven Huebner (May 2018 *Music and Letters*) names her dissertation (University of Chicago 2013) as the necessary discussion on "process", that is, compositional style and stylistic revision in Puccini studies. With a background in teaching music history and theory and professional singing, Dr Scherr also pursued arts administration as a consultant to opera companies and director of education (Lyric Opera of Chicago). Since 2013 she has served on the music faculty of a private university in China as Director of the Western Music Research Center.

JÜRGEN MAEHDER

Il linguaggio orchestrale delle ultime opere di Puccini nel loro contesto europeo - *Il tritico e oltre*

Mentre la ricerca biografica sulla vita e sull'opera di Puccini ha recentemente conosciuto uno sviluppo impressionante, le ricerche sulla struttura musicale delle sue partiture non hanno potuto approfittare nello stesso modo dalle scoperte recenti. Una lacuna ancora più grave s'incontra nella letteratura secondaria attuale quando prendiamo in considerazione le ultime partiture di Puccini, che non hanno ancora trovato una loro collocazione adeguata nel contesto del linguaggio musicale europeo, benché il compositore abbia seguito con avido interesse gli sviluppi del teatro musicale dei suoi contemporanei internazionali. Mentre al tempo delle prime delle sue partiture da *Manon Lescaut* a *Madama Butterfly*, il linguaggio orchestrale medio in Italia e all'estero non presentarono delle smisurate differenze strutturali, i rapidi sviluppi del linguaggio musicale europeo dopo la I guerra mondiale, che ebbero anche un influsso profondo sulla scrittura orchestrale, causarono un divario rapidamente crescente fra l'immaginazione del suono orchestrale in Italia e in altri paesi dell'Europa.

Partendo dalla convinzione che all'origine dell'immaginazione sonora di un compositore ci sia sempre un'idea sottostante di tessuto orchestrale, che quindi il risultato sonoro sia il diretto risultato dell'organico prescelto e dell'*ars combinatoria* delle parti dell'orchestra, la ricerca tenterà di stabilire alcuni criteri strutturali per l'impiego dell'orchestra nella musica di Puccini e dei suoi contemporanei italiani e europei. Un'attenzione speciale sarà rivolta non verso gli effetti sonori speciali, benché particolarmente ricchi nelle partiture del *Tritico*, ma verso la struttura orchestrale «media» delle ultime partiture di Puccini.

Jürgen Maehder, nato nel 1950 a Duisburg/Germania. Studi di musicologia (Thrasylbulos Georgiades, Stefan Kunze), composizione (Günter Bialas), filosofia (Arnold Metzger), storia del teatro (Klaus Lazarowicz), regia lirica (August Everding) e letteratura tedesca (Walther Killy) a Monaco di Baviera e Berna. Nel 1977 ricevette il dottorato di ricerca in musicologia dall'università di Berna per la sua dissertazione sul ruolo del timbro nella storia dell'orchestrazione. Negli anni '80 insegnò musicologia e storia del teatro all'università di Berna; dal 1979 al 1982 fu ricercatore presso l'Istituto Storico Germanico di Roma. Diventato professore di musicologia nel 1988 alla University of North Texas (Denton/TX), ha insegnato anche come visiting professor alla Cornell University (Ithaca/NY). Dal 1989 fino al 2014 è stato professore ordinario di musicologia alla Freie Universität di Berlino, dove nel 1990 aveva fondato il Puccini Research Center. Divenuto «professore emeritus» a Berlino nel 2014, Jürgen Maehder continua tuttora a insegnare all'Università della Svizzera Italiana a Lugano/Ticino. Nel 2018 è stato nominato membro del P.E.N.-Zentrum degli autori tedeschi residenti all'estero.

Dopo aver organizzato il primo convegno internazionale su Giacomo Puccini a Torre del Lago nel 1983, Jürgen Maehder ha continuato ad organizzare vari convegni internazionali su Giacomo Puccini, Ruggero Leoncavallo, Giacomo Meyerbeer, Gasparo Spontini, Richard Wagner, Giuseppe Verdi, sulla librettologia e sulla metodologia della ricerca sulla lirica europea in Italia, Germania, Svizzera, Austria, Francia, Russia e in Taiwan. Negli ultimi decenni ha partecipato a numerosi convegni in Germania, Austria, Svizzera, Italia, Francia, Spagna, Portogallo, Svezia, nella Repubblica Ceca, in Russia, in Taiwan, in Giappone e negli Stati Uniti. Regolarmente tiene numerose conferenze in Europa, negli Stati Uniti, in Asia e nella regione del Pacifico.

Aree di ricerca: storia dell'orchestrazione; storia dell'opera lirica in Italia, Francia e Germania; librettologia comparata; musica del XX secolo, soprattutto storia del teatro musicale d'avanguardia; storia della regia lirica; filosofia della musica.

venerdì 5 luglio 2019 ore 14.45
Tra note e parole: i tre atti unici

presiede Emanuele Senici
Università di Roma «La Sapienza»

FRANCESCO CESARI Intorno alla partitura autografa del *Tabarro*

La partitura autografa del *Tabarro* fornisce innumerevoli informazioni riguardo non solo al testo musicale e drammatico, spesso divergente rispetto a quello della partitura a stampa, ma anche, più in generale, al *modus operandi* e *scribendi* di Puccini. La relazione illustra e esemplifica alcuni percorsi di studio sollecitati dall'analisi dell'autografo.

I campi d'indagine affrontati nel tempo a disposizione riguardano:

- La genetica di un lavoro che, per una volta annotato in partitura servendosi di una matita, Puccini modificò più spesso cancellando e riscrivendo che depennando o sovrascrivendo;
- I problemi generali e specifici legati alla filologia di un testo musicale assai più preciso e ricco di sfumature rispetto a quello prodotto dai copisti e affidato alla stampa;
- I problemi legati alla filologia del testo drammatico, con particolare, se non esclusiva, attenzione alle costanti e significative divergenze tra le didascalie fornite dall'autografo, dal libretto a stampa e dallo spartito a stampa;
- Alcune abitudini e prassi nella redazione della partitura manoscritta le cui ripercussioni nella filologia del testo potrebbero estendersi ad altre opere di Puccini.

Francesco Cesari, laureato in lettere presso l'Università di Venezia Ca' Foscari (*Gli Edgar di Giacomo Puccini*, relatore Giovanni Morelli), si dedica prevalentemente allo studio del melodramma e, in particolare, dell'opera di Giacomo Puccini. Il suo studio sulle fonti delle composizioni vocali da camera di Vincenzo Bellini è confluito nell'edizione pubblicata da Suvini Zerboni (2000). È tra i curatori del volume *«Tuo affezionatissimo Amilcare Ponchielli»*. *Lettere 1856-1885* (Il Poligrafo, Padova 2010). Ha insegnato per un decennio a Ca' Foscari («Elementi di storia della poesia per musica», «Storia della letteratura per musica»), dove è stato poi assegnista per il Progetto di Ricerca di Interesse Nazionale *Articoli di argomento musicale nei quotidiani veneti, toscani e sardi dell'Ottocento*. Sta curando il terzo volume dell'Epistolario di Giacomo Puccini (Edizione Nazionale delle Opere di Giacomo Puccini). È membro del comitato editoriale dell'Edizione critica delle opere di Giacomo Puccini (Ricordi), per il quale sta curando *Il tabarro*.

JANE SYLVESTER Puccini's Hyperrealism: The Violent Revelations of *Il tabarro*

One of the defining characteristics of *verismo* opera is its overindulgent episodes of violence. Common to many of these scenes are moments of revelatory disclosure, suggesting that expressions of pain elicit truth and vice versa. This relationship between violence and truth is evident in other areas of cultural production at the turn of the twentieth century, namely *verismo* and *Scapigliatura* literature, forensic and experimental photography, and the naturalist horrors of the *Grand Guignol*. The operatic *verismo* body became a blank slate for understanding intense physical sensation and shocking truths, revealing knowledge when pushed to its limits. Yet, one of the goals of *verismo*—in contrast to such excesses of bodily sensation—was to present the world naturalistically and objectively. However, if the body is forced to reveal itself in moments of extremity, how realistic or natural are its emergent truths? Moreover, did *verismo* opera actually convey these sensational and brutal tests of the human body in a meaningful way?

For many critics of Puccini's *verismo* works, the composer's efforts fell short. His use of intimate, melodic dialogues contrasted with excessive volume, vocal utterances and cries, colorful orchestral textures, and extreme showcasing of the afflicted body seemed at once overwrought and yet insufficient in authentically expressing shock or pain. Fiction aside, Puccini's evocations of revelation seemed to lack genuine corporeality, a sincere sense of how the body experiences and expresses pain. In this paper, I untangle this contradiction between Puccini's sensational excess and *verismo*'s objectivity. Specifically, I focus on one of the composer's last displays

of *verismo* style— the death scene that concludes *Il Tabarro*. In its early reception, critics found issue with the opera's vulgarity and excessive violence. I situate these early criticisms of *Il Tabarro* within a scientific milieu, analysing photographs, writings, and physical specimens of contemporary forensics from Cesare Lombroso and his later colleagues' works in order to provide a sociocultural basis for understanding the significance of the realist, afflicted body in the Italian imagination. In doing so, I consider how Puccini's sensational dramatization of human suffering reads incompatible with the evidence of forensic science, the still and sinister remains of anonymous subjects of scientific discovery and victims of violent crime. In my reframing of the twilight of *verismo*, I argue that Puccini's techniques of revelatory expression in the denouement of *Il Tabarro* created a hyperreality that was unconvincing as a depiction of real pain and violence by contemporary audiences. I ultimately suggest that Puccini's musical gestures of revelatory, corporeal expression shake the foundation of the "real" body in *verismo* at large.

Jane Sylvester is a PhD candidate in Musicology at the Eastman School of Music in Rochester, New York. Her research broadly questions how scientific practices in the late-nineteenth and early-twentieth centuries inspired new modes of bodily and psychological expression within Italian opera, particularly in the works of Puccini. Specifically, her dissertation considers the aesthetic conditions underlying *verismo* opera's celebrated bodily realism by tracing the genre's indebtedness to contemporary scientific and pseudoscientific disciplines, including criminology, hypnosis, forensics, and spiritualism. Jane's research to Italy has been supported by the Glenn Watkins Traveling Fellowship, the Jerald C. Graue Fellowship, and the Presser Music Award. Her talk today considers how Puccini's techniques of revelatory expression in *Il tabarro* amplify notions of the realist body at the twilight of *verismo* opera.

GIUSEPPE MONTEMAGNO

Amici fiori. L'ultima *mort parfumée*

Correva l'anno 1894 quando Alfons Mucha, pittore di origini morave trapiantato a Parigi sin dalla fine del decennio precedente, illustra *Gismonda*, la prima *pièce* di Victorien Sardou interpretata da Sarah Bernhardt, rappresentando la vedova del Duca d'Atene con ricchi paramenti di stile bizantino, una palma in mano, il capo sormontato da una corona d'orchidee. È l'avvio non solo di una feconda collaborazione, che sfocerà in un contratto di sei anni; ma anche di un'autentica rivoluzione nella grafica pubblicitaria poiché associa le interpretazioni della diva ai sontuosi arabeschi *Art Nouveau*. I fiori, in questa prospettiva, sono chiamati ad assolvere a una funzione fondamentale, inebriante premonizione di una morte prematura e imminente, tratteggiando un itinerario che si snoda dalla *Dame aux camélias* (1896) fino a *Hamlet* (1899), titoli accomunati da una *mort parfumée* che associa Camille a Ophélie, camelie appassite e «ranuncoli, ortiche, margherite e quei lunghi fiori color porpora che [...] chiaman "dita di morto"». John Everett Millais e John William Waterhouse avrebbe dato ulteriore supporto a questa interpretazione nell'immaginario pittorico *fin de siècle*.

Un ventennio più tardi, la morte di Suor Angelica sarà indagata come il portato di una lunga elaborazione – nella storia della letteratura, della musica e delle arti figurative a cavaliere tra Otto e Novecento. Le denunce sul tema della monacazione forzata – che avevano infiammato la penna illuminista del Diderot della *Religiense*, quindi l'indagine storica manzoniana sulla Monaca di Monza, e infine lo scrittoio non ancora verista del Verga di *Storia di una capinera* – si sarebbero condensate infatti in una drammaturgia del convento di stampo voyeuristico, che da *Robert le Diable* (1831) in poi mira a illustrare follie e sortilegi che si consumano tra le mura di un chiostro; salvo attenuarle con un'ondata di misticismo, con un rapporto intimo con Dio, che per la prima volta figura nell'ambientazione tardo-medievale di *Sœur Béatrice* (1901) di Maurice Maeterlinck, suggellata dall'intervento salvifico e redentore della Vergine sulla scena. È, peraltro, la prima volta che viene utilizzata l'indicazione di *miracle* come genere destinato a breve ma intensa fortuna sulla scena lirica francese, da *Le Jongleur de Notre-Dame* (1902) di Massenet fino al *Martyre de Saint-Sébastien* (1911) di Debussy e D'Annunzio.

Proprio il nome del Vate sembra essere la chiave di volta per comprendere l'*explicit* dell'atto unico pucciniano, sol che si muova il passo dalla *Pisanella* composta su musiche di Ildebrando Pizzetti (1913). Patria di Venere, Cipro è la scena in cui si svolge la ricerca di una consorte per il principe Ughetto: destinata a posarsi su Alete, «la rosa del bottino», accolta nel convento di Santa Chiara. Qui si scoprirà, tuttavia, la vera identità della donna, che lungi dall'essere «la Santa d'oltremare» è Catalina, «femmina di mondo, una sguadrina di Pisa», tristemente nota per i suoi colpevoli amori. Grande appare l'importanza del secondo atto della *Pisanella* nell'elaborazione della drammaturgia di *Suor Angelica*: analoga la struttura sostanzialmente tripartita, con una prima parte dedicata alla presentazione del mondo claustrale, una seconda all'irruzione del mondo esterno nella cinta del convento,

e una conclusione che risolve il dramma nel segno della *mort parfumée*. E l'una e l'altra, Alete ed Angelica, abbandoneranno il mondo terreno mosse da una forza superiore, circondate da quei fiori che sono segno di santità già in terra: strumento del miracolo, della grazia del perdono che discende su queste Maria Maddalena, peccatrici santificate dal dolore delle spine.

Giuseppe Montemagno insegna discipline storico-musicologiche nelle Accademie di Belle Arti di Catania e di Palermo e nell'Istituto Superiore di Studi Musicali "V. Bellini" di Catania. Dal 2003 collabora anche con il Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università di Catania, per il quale svolge regolarmente seminari e laboratori didattici, e dal 2015 è redattore unico del «Bollettino di studi belliniani». Nelle sue ricerche, che ha presentato nel corso dell'ultimo ventennio in convegni internazionali in Belgio, Canada, Danimarca, Francia, Giappone, Italia, Regno Unito, Stati Uniti, Svizzera e Ungheria, si occupa di drammaturgia musicale e, in particolare, di migrazioni culturali e relazioni interartistiche tra Francia ed Italia tra XIX e XX secolo. Giornalista pubblicista, svolge attività di critico militante per numerose riviste italiane e straniere a carattere specialistico (tra cui *L'Avant-Scène Opéra*, di cui è consigliere di redazione) e cura le attività editoriali del Teatro Massimo Bellini di Catania.

DANIELLE SIMON

«Lanciando la voce»: *Gianni Schicchi*, ventriloquism, and Italian radio, 1925-1940

Ventriloquism, throwing the voice, impersonation—these are the crimes for which Gianni Schicchi was condemned to the eighth circle of hell in Dante's *Inferno*. Puccini's operatic rendering of Schicchi's story makes audible the trickster's mimetic talents, allowing the listener to hear the imitation that fools the doctor and makes Schicchi the beneficiary of Buoso's mule, house, and mills. Schicchi's story rests on his ability, not only to imitate the tone of the dead man's voice, but to transfer his own words into Buoso's body, reanimating the corpse. The sense of amputation and alterity at the heart of the ventriloquist's performance, along with the peculiar animation of the puppet through its envoicing, found its technological mirror in the separation of body and voice compelled by sound technologies like the radio, which doubled the voice even as they obscured its source. This paper shows that opera broadcasts during the 1920s and 1930s were shaped by concerns about the medium's potential for transporting and transplanting the voice between bodies, not all of them human. Drawing on work by Michal Grover-Friedlander, Slavoj Žižek and Steven Connor, I argue that ventriloquism provides a powerful model for early radio's particular brand of acousmatic sound. As early as 1924, ventriloquists such as Josep Torres Vilalta and Edgar Bergen received international acclaim and regular transmission on the airwaves. In Italy, where early radio was devoted primarily to the dissemination of Italian identity through broadcasting Italian opera, the possibility of the radio re-animating voices from the past was seen as a major part of the medium's political and cultural promise. Arman Schwarz has shown that Puccini's later operas, particularly *Il trittico*, embraced the ontology of wireless radio as a metaphor for technological modernity.¹ This paper demonstrates that *Gianni Schicchi* was similarly shaped, if more obliquely, by radiophonic discourse. It examines printed documents and musical recordings to illuminate how public reception of ventriloquism in Italy shaped the way *Gianni Schicchi* was performed and engineered for the purposes of radio broadcast, and how the operatic acts of ventriloquism became moments of power in which the dangerous promise represented by the ventriloquist, who reanimated both the puppet and the dead, could also become overwhelmed by the envoiced object. One of the most-broadcast operas during the first two decades of Italian radio, *Gianni Schicchi* thematized the primary issue at the heart of the medium: its ability (or inability) to transport the human voice from one place to another in the ultimate act of ventriloquism. While the stakes of Schicchi's performance are great—he and his co-conspirators may lose their hands and be exiled—the consequences of radio's failure to create a convincing spectacle were greater still.

Danielle Simon is completing a PhD dissertation at the University of California, Berkeley, titled "*Ecco la radio: Music, Media, and Politics in Fascist Italy*," under the supervision of Mary Ann Smart. She is a 2017 Fellow of the American Academy in Rome and was awarded the Mabelle McLeod Lewis Memorial Fund Fellowship in 2018. Her article, "Tosca and the Nightingale: Broadcasting Opera in Fascist Italy," was published in the December 2018 issue of *The Opera Quarterly*.

¹ See Arman Schwarz, "Puccini, in the distance," *Cambridge Opera Journal* vol. 23 no. 3 (2012): 167–189.

Sessione 4

Sabato 6 luglio 2019 ore 9.30

presiede Alessandra Campana
Tufts University, Medford, MA

Il trittico in scena

DAVID ROSEN

The disposizione scenica for Il tabarro

The *disposizione scenica* for *Il tabarro* «compilata da Gioachino [recte Giovacchino] Forzano» is presumably based on the production of *Il trittico* he staged at La Scala (from 29 January 1922) with Puccini present. The roughly one hundred and eighty scenic indications appear on pages tipped into the second edition of the piano-vocal score, a practice found far more often in French staging manuals than in Italian ones.

What does the *disposizione scenica* tell us? Some topics to be explored:

Sets. The set diagrams allow comparison with various *bozzetti*, including the «scena di [Antonio] Rovescalli magnifica» (Puccini).

Instructions to the actors. These range from eminently practical concerns («L'artista si ricordi d'averne in tasca la pipa ed i fiammiferi») to subtle directions to try to appear in a certain way (calm, natural, affectionate)--but failing, showing his or (more often) her true emotions, at least to the audience (Giorgetta speaks «con indifferenza apparente, ma pieno d'amarezza»).

Characterization through visual means. For example, when Luigi, alone with Giorgetta, thinks he hears Michele approach, «mette la destra nella tasca dei calzoni per esser pronto ad afferrare il coltello se Michele sopraggiungesse», additional evidence for his violent, impulsive nature.

Consequences for the music. Some stage directions have consequences for the musical performance, for example, «109 Ora Luigi canta con voce naturale e forte. **Giorgetta** impaurita guarda verso la stiva e gli fa cenno di tacere. 110 Luigi torna a cantare sommesso, ma è nervoso e si contiene a stento.» Should a critical edition of the score include this information?

Michele's sexual jealousy. I conclude by tracing the treatment of Michele's growing suspicions and sexual jealousy--from Didier Gold's play to Forzano's *disposizione scenica*.

David Rosen, Professor emeritus of Music at Cornell University, works primarily with 19th- and early 20th-century Italian music, primarily Verdi and Puccini, although he has written about opera theory, French grand opera, Mozart piano concertos, and Stanislavsky as opera director as well. He edited Verdi's *Requiem* in *The Works of Giuseppe Verdi* and wrote the Cambridge Music Handbook about that work. He has long been interested in the staging manuals (*disposizioni sceniche* or *livrets de mise en scène*) and other sources that help us reconstruct the visual aspects of 19th-century opera, and he co-authored a volume dedicated to the *disposizione scenica* of Verdi's *Un ballo in maschera*. He is currently working on an edition of the contemporary (1910) *mise en scène* for *La fanciulla del West*. He is a member of the editorial board of *The Works of Giuseppe Verdi* and the *comitato scientifico* of the Centro studi Giacomo Puccini (Lucca, Italy)

MICHELE GIRARDI

Chiesetta orto e cimitero: Angelica nel braccio della morte

Indagando sulle fonti documentarie per *Suor Angelica* si possono fare delle scoperte, e precisare dati sinora non del tutto chiari. Ad esempio si apprende che la macchina produttiva di Ricordi si mosse quasi esclusivamente in direzione della prima romana del 1919, e che la «disposizione scenica compilata da Giovacchino Forzano» per le opere del *Trittico* (salvo *Gianni Schicchi*) mosse i suoi passi da lì, passando per varie città, fra le quali Venezia, prima di essere consacrata alla Scala nel 1922. Più complessa e affascinante la pertinenza e l'attribuzione dei bozzetti sui quali si basò il lavoro del *metteur en scène*, sostanzialmente quelli spediti a New York, documentati anche dalle

foto di scena, e firmati da Stroppa. Tuttavia l'artista si limitò forse a mettere al pulito l'intuizione di uno sconosciuto scenografo del San Carlo, milite a Viareggio nel marzo del 1918. Puccini, che mai come nel caso del *Trittico* ebbe a riflettere sull'allestimento, manifestando spesso dubbi sulle soluzioni prospettate dagli scenografi più blasonati, si convinse che l'oscuro Giuseppe Prodromo avesse soddisfatto le sue esigenze, e mandò i disegni a Ricordi, che li pubblicò su «La Lettura» nel 1919. La questione dello spettacolo stava particolarmente a cuore al compositore che compiva sessant'anni, e la disposizione scenica per *Suor Angelica*, raffrontata ai carteggi sull'opera e alla partitura, è un documento molto importante per penetrare nella poetica di Giacomo Puccini, e nel suo stile tardo. Nelle vicende tragiche dei protagonisti del *Trittico*, ma anche nel sarcastico *baillamme* intorno a Gianni nello *Schicchi*, che *sfida l'eternità*, egli sottende la sua stessa esperienza, e la riflessione sulla propria morte.

Michele Girardi, insegna storia della musica dell'Università di Venezia. La sua opera più rappresentativa, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano* (Venezia, 1995, 2000², premio «Massimo Mila» nel 1996) è stata tradotta in inglese (Chicago, 2000, 2002²). Specialista dei secoli XIX e XX, e in particolare di teatro musicale *fin de siècle*, è autore di estesi saggi su Berg, Bernstein, Boito, Massenet, Verdi e altri, apparsi su libri e riviste specialistiche europee e statunitensi. Ha fondato, con altri colleghi, il Centro studi GIACOMO PUCCINI di Lucca (1996), cura gli «Studi pucciniani» ed è membro dell'Edizione nazionale delle opere di Giacomo Puccini (2007-). Ha collaborato e collabora come autore con i maggiori teatri del mondo. Per il Teatro La Fenice ha curato la serie «La Fenice prima dell'opera» (2002-2015). Attualmente è membro del Comitato nazionale per le celebrazioni del centenario della scomparsa di Arrigo Boito, e prepara una monografia dedicata all'intertestualità nel teatro d'opera otto-novecentesco.

DANIELE GALLENI

«Firenze è come un albero fiorito»:

le scene di Galileo Chini tra revivalismo filologico e *florentine style* americano

Nel 1918 la prima del *Gianni Schicchi*, ultimo tassello del *Trittico*, va in scena a New York di fronte a un pubblico cosmopolita. Il mio intervento si propone di ricercare radici e riferimenti visivi dell'allestimento di Galileo Chini per l'opera pucciniana, seguendo due percorsi. In primo luogo la personalità dello scenografo: indubbio protagonista del liberty italiano, l'artista fiorentino è in realtà una personalità più complessa, capace di alternare al linguaggio del modernismo suggestioni revivalistiche che ne fanno interprete ideale dello *Schicchi*. Si intende quindi indagare nella carriera di Chini i precedenti che possono aver influenzato la ricostruzione del duecento fiorentino proposta a New York, a partire dalla sua formazione come copista degli affreschi e delle decorazioni demolite durante i lavori di risanamento del centro storico di Firenze. A questa esperienza di documentazione sul campo si aggiungono le campagne di restauro, dove apprende ad assimilare e imitare la decorazione trecentesca. Verranno, quindi, indagati i precedenti nella produzione chiniana di stampo revivalistico per trovare eventuali assonanze e chiavi di lettura con la futura messinscena newyorchese.

Altro focus, non meno importante, della mia proposta di intervento è la fortuna del cosiddetto *florentine style*, lo stile decorativo e di arredamento di interni ispirato al tardo medioevo fiorentino, che proprio negli anni Dieci ottiene un successo straordinario oltreoceano. La fascinazione anglosassone per la Toscana riempie pagine di letteratura e stimola un movimento di riscoperta e diffusione internazionale, grazie anche al ricco mercato antiquario, non di rado sconfinante nella contraffazione. Nel nuovo secolo, perno di questa diffusione del gusto diviene il Museo della Casa Fiorentina allestito dall'antiquario Elia Volpi in Palazzo Davanzati, meta imprescindibile per i viaggiatori internazionali: i suoi ambienti in stile che propongono l'immagine di una magione trecentesca, vengono diffusi all'estero anche tramite riviste e pubblicazioni, così come alcune botteghe di decoratori si specializzano in decorazioni in stile trovando grande successo negli Stati Uniti. Apice di questo parossismo sono le aste che, a partire dal 1914, Elia Volpi tiene a New York vendendo gran parte degli arredi antichi presenti nelle sale del museo, che vanno a ornare ricche dimore del nuovo mondo. Tale approfondimento si prefigge, quindi, di comprendere quanto della casa di Buoso Donati come prevista da Chini e Puccini sia dovuto alle mode decorative diffuse oltreoceano, anche come mezzo di *captatio benevolentiae* verso un pubblico americano che poteva conoscere i riferimenti di partenza. “Smontando” pezzo per pezzo la scena nei suoi arredi e nelle sue pitture viene proposta quindi un'indagine sulle principali fonti visive di riferimento, cercando di individuare con puntualità i richiami, anche riandando anche ad altri modelli di allestimenti in stile presenti a Firenze, come la “Spezieria” di Matteo Palmieri ricreata nel 1915 a Firenze da Adolfo Coppedè, architetto ben noto a Chini. È mia intenzione, quindi, quella di costruire un percorso visivo ideale, che veda come risultato

finale la costruzione della scena pucciniana, intesa come *summa* di un'immagine di Firenze adatta per l'esportazione oltreoceano.

Daniele Galleni è borsista presso la Scuola Normale Superiore di Pisa, dove ha effettuato i suoi studi di storia dell'arte in parallelo con l'Università di Pisa. Presso la Scuola Normale ha inoltre conseguito il dottorato di ricerca, in cotutela con Aix/Marseille Université, con una tesi relativa all'atelier della famiglia Coppedè e alla sua diffusione internazionale, grazie anche al supporto di un *travel grant* del Francis Haskell Memorial Fund di Oxford. I suoi interessi vertono sulla ricostruzione dell'immaginario visivo tra Otto e Novecento con un focus particolare sulle arti applicate tra eclettismo e liberty e sul rapporto tra arti visive e teatro musicale operistico. Ha all'attivo diverse pubblicazioni tra cui voci per il Dizionario Biografico degli Italiani, articoli per "Nuovi Studi Livornesi" e "Studi Verdiani", saggi per cataloghi di mostre. Ha partecipato inoltre a convegni e giornate di studi in Italia (Pisa, Bologna) e all'estero (Parigi, Aix-en-Provence, Mulhouse, Berna, Pittsburgh).

Il trittico: reazioni e interpretazioni

MANUEL ROSSI

«GiungaTi eco del trionfo di NY»: telegrammi inviati a Giacomo Puccini per la prima assoluta del *Trittico*

Scopo dell'intervento sarà ricostruire il panorama delle informazioni inviate da New York a Roma – dove Puccini si trovava per le prove del *Trittico* al Costanzi – a partire dalla serie dei telegrammi conservati nell'Archivio Puccini di Torre del Lago. In questo caso l'assenza del compositore dalla metropoli statunitense – per motivi ben noti alla letteratura, *in primis* i pericoli ancora persistenti lasciati dalla Prima Guerra Mondiale conclusasi appena 33 giorni prima – ha sollecitato l'invio di una vasta mole di notizie, informazioni e recensioni via telegrafo che per la prima volta è possibile prendere in analisi nella sua completezza. Tuttavia, dopo aver analizzato queste voci, certamente autorevoli ma pur sempre parziali nel presentare al compositore l'esito della propria opera, sarà opportuno richiamare all'interno della riflessione un'altra fonte – anch'essa centrale nell'archivio torrelaghese – ovvero la rassegna stampa raccolta da Puccini. Attraverso il confronto tra i telegrammi e la rassegna stampa sarà dunque possibile far dialogare le molte voci, anche contrastanti, che accompagnarono la prima assoluta del *Trittico* e che lo stesso Puccini conservò tra le proprie carte.

Manuel Rossi (Pisa, 1986) ha conseguito il dottorato di ricerca in Storia Moderna presso l'Università di Pisa con una tesi sugli archivi di famiglia in età moderna ed il diploma di archivista paleografo presso l'Archivio di Stato di Firenze. Assegnista di ricerca presso la Scuola Normale Superiore di Pisa e collaboratore della Soprintendenza Archivistica e Bibliografica per la Toscana ha collaborazioni attive con l'Università di Pisa, l'Università per Stranieri di Siena ed i principali istituti culturali toscani (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Accademia Chigiana, Maggio Musicale Fiorentino). Si occupa prevalentemente di archivi di famiglia e di persona e in questa veste si è occupato del primo riordino delle carte di Giacomo Puccini conservate a Torre del Lago.

OLGA JESURUM

Gianni Schicchi secondo Tito Gobbi

Fra gli interpreti pucciniani del secolo scorso rientra il baritono italiano Tito Gobbi (1913 – 1984), figura poliedrica nel panorama internazionale, dedito, oltre all'arte del canto, al cinema, alla scenografia e alla regia. I suoi primi studi lo vedono legato a Giulio Crimi, primo interprete nel 1918 al Metropolitan di New York ne *Il Tabarro* e *Gianni Schicchi*. Testimonianza dell'attività dell'artista l'Archivio Tito Gobbi, che raccoglie foto di scena, note di regia, bozzetti, figurini e registrazioni audio video: le sue interviste raccontano il modo di approcciare e interpretare il personaggio, nella mimica, nella gestualità e nel trucco: un "metodo" che avrebbe interessato non soltanto le opere pucciniane, complice la sua esperienza nel cinema. Giunto all'apice della sua carriera negli anni Sessanta, Tito Gobbi inizia progressivamente ad occuparsi di regia, considerata dallo stesso una naturale evoluzione del processo di analisi e di studio di un'opera e di un personaggio.

Gobbi si dedicò a Puccini ed in particolare al *Tabarro* e al *Gianni Schicchi* per la maggior parte della sua vita: il suo

esordio italiano lo vede al Teatro dell'Opera di Roma nel 1955 nel ruolo di Michele ne *Il Tabarro* e nel 1958 nello stesso teatro in *Gianni Schicchi* nel ruolo del protagonista. Seguirono le interpretazioni al Teatro la Scala di Milano nel 1962 e al Teatro Comunale di Firenze nel 1969, per poi passare alle performances internazionali a Edimburgo, Londra, Chicago, Zurigo e Monaco (dal 1970 al 1982). Nel 1969, firmò la regia del *Gianni Schicchi* al Teatro Comunale di Firenze, sotto la direzione di Bruno Rigacci e le scenografie di Ferdinando Ghelli e nel 1982 alla Staatsoper di Monaco sotto la direzione di Wolfgang Sawallisch, occasione nella quale firmò la regia sia per *Gianni Schicchi* (con le scene di Pierluigi Pizzi) che per *Il Tabarro* (con le scene di Ita Maximova), ultimo lavoro prima della morte sopraggiunta del 1984.

La relazione intende soffermarsi sul contributo dall'artista per *Gianni Schicchi*, attraverso la ricostruzione del processo interpretativo tanto del ruolo del protagonista quanto dell'opera nel suo complesso. Saranno mostrate foto di scena, bozzetti, appunti e note di regia tratte dall'Archivio Gobbi, per concludersi con la proiezione di un frammento video sul *Gianni Schicchi* registrato negli anni Sessanta.

Olga Jesurum, musicologa, studiosa di teatro e di iconografia verdiana, ha collaborato a lungo con l'Istituto nazionale di studi verdiani e con il Teatro dell'Opera di Roma. Vincitrice della VII Edizione del Premio Rotary *Giuseppe Verdi* (1995), e della Borsa di Studio Luigi ed Eleonora Ronga (2007), ha insegnato presso l'Università La Sapienza di Roma, l'Università degli Studi di Catania, e il CUNY Center di New York. Autore di numerosi articoli, nel 2014 ha pubblicato *Il personaggio muto. Due secoli di scenografia verdiana* e il Catalogo della mostra *Verdi e Roma* (da lei stessa curata), per conto dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Membro della Commissione di valutazione della Direzione regionale Cultura presso la Regione Lazio dal 2016 - al 2018, e del Comitato Scientifico nell'ambito del Progetto Archivi della Moda del Novecento promosso dalla Sovrintendenza Archivistica della Regione Lazio, nel 2017 in qualità di co-founder dell'Associazione *musicaPERformare* ha curato la mostra *Callas e Roma una voce in mostra*, dedicata alla ricostruzione della carriera artistica del soprano.