

Fabio Benzi

## **Puccini e le arti**

Un percorso dal realismo scapigliato, al simbolismo e all'“impressionismo psicologico”

I rapporti tra musica e arte sono a un tempo affascinanti e aleatori. Soprattutto tra Ottocento e Novecento, ove trionfava la diffusissima teoria sinestetica, che tra Romanticismo e Decadentismo divenne un credo condiviso e pervasivo, si è portati a interpretare con grande larghezza questi chiasmi quasi mistici. Da Baudelaire a Rimbaud, le indicazioni che abbiamo in questo senso sono addirittura perentorie. E non v'è dubbio che certi esempi documentabili siano eclatanti e suggestivi. Eppure ci sono casi che, a una più accurata revisione filologica, mancano di evidenze pur presentando suggestioni che sembrano esplicite, addirittura scontate.

Aggiungo che a uno storico serio le suggestioni non debbano mai bastare, e dunque la verifica di ciò che pur sembrerebbe evidente è sempre doverosa: infatti spesso può rivelare aspetti (e conseguenti letture) meno prevedibili di quanto si possa ritenere a prima vista. Questa breve premessa ha una ragione specifica nel caso di Giacomo Puccini, il cui rapporto con le arti visive è il tema di questa mostra, di questo saggio introduttivo e dei saggi specifici che seguono.

Credo che non ci sia persona che non abbia pensato a Puccini e alla sua musica come a un'espressione tipica della sua epoca, e dunque strettamente legata alle arti visive. E che non abbia considerato perciò un suo parallelismo con le contemporanee espressioni artistiche. Ma quali sarebbero dunque le espressioni con cui si intrecciò la sua musica? Non credo di sbagliarmi se diffusamente si crede che il liberty (o Art Nouveau) sia lo stile che più s'intreccia, con le sue volute e le linee ondulate, alle melodie sinuose di Puccini. O addirittura, in senso ancor più provinciale e parziale, il contesto dei cosiddetti ‘pittori del lago’, che effettivamente Puccini frequentò e di cui fu amico, ma che sono solo una parte (e non la più significativa) dell'ampio raggio di interessi del musicista.<sup>1</sup> Una lettura estremamente limitativa e parziale, in effetti, se rapportata a un'analisi più minuziosa e circostanziata.

Non è infatti un caso se questa mostra è la prima vera analisi del mondo figurativo che accompagna Puccini nel corso della sua vita. E credo che i risultati della presente indagine siano estremamente innovativi, ove letti in continuità ed evoluzione e non solo episodicamente. Erano difatti noti i rapporti di Puccini con alcuni artisti, se non altro per le frequentazioni e il folto gruppo di ritratti che gli vennero fatti, ma altri erano quasi sconosciuti, e comunque mai visti in prospettiva. Credo anche che questo esame porti nuove chiarificazioni e possibilità di interpretazione della stessa musica pucciniana, evidenziando un tessuto di scambi e una dialettica assai peculiare del musicista con i fatti artistici del proprio tempo.

Dunque, dialettica assai peculiare abbiamo detto. Talmente peculiare che in effetti Puccini non sembra portato nella sua giovinezza per i rapporti artistici. Il suo carattere inquieto e incostante non lo induce inizialmente ad approfondire i rapporti tra le arti: negli studi classici è pigro, non ama leggere libri, e tantomeno s'interessa d'arte. La famiglia di musicisti da generazioni lo indirizza subito allo studio ‘tecnico’ della musica, ma non sembra che oltre alla pratica musicale vi fosse alcun allargamento umanistico ad altri campi.

<sup>1</sup> Questa è la chiave pressoché esclusiva in cui si leggeva tale rapporto in Puccini 1982.

1. Nino Besta, illustrazione per *Le Villi*, 1883, pubblicato nella «Gazzetta Musicale di Milano»
2. Giovanni Zuccarelli, illustrazione per il libretto dell'opera *Edgar*, 1889

Le cose non cambiano anche quando, dopo i primi studi musicali a Lucca, riesce con un aiuto pubblico a recarsi al conservatorio di Milano. La musica lo assorbe si direbbe completamente, anche se l'attrazione per l'opera, sviluppata a contatto col nuovo amico Mascagni, dovette aprirgli i primi stimoli visivi; soprattutto in considerazione di un interesse approfondito non solo per Verdi, ma soprattutto per Wagner, nella cui ottica scene, musica e poesia costituivano un insieme inscindibile, inestricabile.

Una vera maturazione 'visiva' dovette però avvenire per il compositore solo quando il suo professore (Amilcare Ponchielli) gli presentò Ferdinando Fontana nel 1883 (aveva allora ventiquattro anni). Fontana era uno scrittore della cosiddetta 'scapigliatura' milanese, di qualche anno maggiore di Puccini; la scapigliatura non era forse più l'arte di punta che era stata negli anni Sessanta e Settanta, ma era tuttavia un'espressione ormai di moda, i cui eccessi erano stati metabolizzati dalla borghesia e i cui risvolti si esprimevano in un'indulgenza per situazioni di moderata ribellione all'Accademia. In letteratura ciò corrispondeva a un superamento del Romanticismo della generazione manzoniana, aprendolo a orizzonti più tenebrosi e inquieti, tra Baudelaire, Heine e Poe, i cui esponenti primari erano il caustico Carlo Dossi come il più sentimentale Emilio Praga, o Arrigo Boito (scrittore e musicista).

Il termine scapigliatura nasce come una trasposizione del termine francese *bohème* (che ci suggerisce una lunga discendenza e permanenza, assai specifica, nello stesso Puccini), e fu coniato da Cletto Arrighi (Carlo Righetti) nel suo romanzo *La Scapigliatura e il 6 febbraio*, del 1862. Così la definisce lo stesso scrittore:

In tutte le grandi e ricche città del mondo incivilito esiste una certa quantità di individui d'ambo i sessi v'è chi direbbe una certa razza di gente – fra i venti e i trentacinque anni non più; pieni d'ingegno quasi sempre, più avanzati del loro secolo; indipendenti come l'aquila delle Alpi, pronti al bene quanto al male, inquieti, travagliati, turbolenti – i quali – e per certe contraddizioni terribili fra la loro condizione e il loro stato, vale a dire fra ciò che hanno in testa, e ciò che hanno in tasca, e per una loro maniera eccentrica e disordinata di vivere, e per... mille e mille altre cause e mille altri effetti il cui studio formerà appunto lo scopo e la morale del mio romanzo – meritano di essere classificati in una nuova e particolare suddivisione della grande famiglia civile, come coloro che vi formano una casta sui generis distinta da tutte quante le altre. Questa casta o classe – che sarà meglio detto – vero pandemonio del secolo, personificazione della storditaggine e della follia, serbatoio del disordine, dello spirito d'indipendenza e di opposizione agli ordini stabiliti, questa classe, ripeto, che a Milano ha più che altrove una ragione e una scusa di esistere, io, con una bella e pretta parola italiana, l'ho battezzata appunto: la 'Scapigliatura Milanese'.

Non c'è dubbio che in queste parole Puccini si dovesse riconoscere profondamente, e forse con entusiasmo: giovane, talentuoso, ribelle, senza soldi. Né va dimenticato che il fratello di Ferdinando Fontana, Roberto (cat. IV.10), era un pittore noto, amico di Tranquillo Cremona e apprezzato da Boito. Sicché possiamo immaginare il giovane Puccini calato d'un tratto in un contesto in cui finalmente la sinestesia delle arti gli si mostrava appieno. In una versione, occorre dire, addomesticata e languida,



1



2

velata da un naturalismo borghese dai risvolti spesso sdolcinati, ma certo con una vitalità che dovette sembrargli appassionante, soprattutto in quanto neofita dell'arte nonché della letteratura.

Il sodalizio con Fontana produsse nello stesso 1883 la prima opera pucciniana, *Le Villi*, con un libretto dello stesso Fontana ispirato alle creature demoniache e vendicatrici evocate in un saggio di Heine del 1834 e ripreso da Gautier in un libretto per l'opera di Adolphe Adam. Come si vede il clima scapigliato è pervasivo.

Perso il concorso Sonzogno cui l'opera *Le Villi* era destinata, immediatamente l'editore Ricordi la recuperò e mise sotto contratto Puccini. L'entrata nel mondo alto borghese dei Ricordi completò sicuramente il veloce inserimento di Puccini in una dimensione artistica più ampia. Una delle illustrazioni che Ricordi fece eseguire per l'opera, da Nino Besta (fig. 1), è una trasposizione quasi letterale del pittore forse più in auge in quegli anni, Francesco Paolo Michetti,<sup>2</sup> che per Ricordi aveva eseguito tra il 1878 e il 1882 ben nove copertine di spartiti dell'amico Francesco Paolo Tosti.<sup>3</sup> D'altra parte Michetti era un logico parallelo abruzzese-napoletano di quella scapigliatura lombarda: poverissimo e ribelle, giunse a un successo internazionale clamoroso e immediato, senza abbandonare quell'atteggiamento un po' ferino e popolare, ombroso e rifuggente le lusinghe mondane, che manterrà sempre: lui stesso influenzato dall'immagine romantica dell'artista forgiata dal movimento milanese. Si amplia così, in un ambito tra Scapigliatura e Verismo, che per certi aspetti ideali si sovrappongono, il raggio della circonferenza pittorica all'interno della quale Puccini inizia a muoversi.

Con quanta consapevolezza, o profondità di condivisione, non è dato saperlo, anche se ho l'impressione che per la sua sensibilità squisitamente musicale i paralleli pittorici fossero, in questo periodo, più indotti da conoscenze incrociate che scelti per vocazione profonda.

Il contesto scapigliato rimane comunque, a lungo, il suo gusto privilegiato, come dimostrano anche le scelte future, che avremo modo di saggiare.

La difficile, anzi francamente impossibile alchimia tentata nelle *Villi*, di unire Verdi e Wagner, usando come reagenti il verismo e la semplice, accattivante linearità lirica di Tosti (uno dei grandi successi di quegli anni presso Ricordi) e l'orchestrazione di Catalani, da una parte fece efficacemente scaturire diverse vene personali che già prefigurano (e si sarebbero man mano consolidate) le grandi opere successive, da *Manon* a *Tosca* a *Butterfly*; d'altra parte confermò la debole triangolazione figurativa che lo caratterizzava: debole perché non pienamente condivisa come stile, ma accettata come 'gusto', intonata in qualche modo alle sue aperture milanesi ma non appassionatamente individuata come necessità estetica. Tra imitazioni di Michetti e tarda scapigliatura, quei termini stessi che accontentavano il potente Ricordi dovettero apparargli, anche se non acriticamente tuttavia pigramente.

I contatti artistici documentati dell'epoca milanese si svolgono soprattutto con scenografi e disegnatori di costumi (come Alfredo Leonardo

<sup>2</sup> Nino Besta eseguì anche la copertina del libretto dell'opera, composizione anch'essa michettiana.

<sup>3</sup> Anche per la seconda opera pucciniana, *Edgar* (1889), la copertina del libretto di Ferdinando Fontana edita da Ricordi era un 'plagio' di Michetti, eseguito da Giovanni Zuccarelli (fig. 2).

3. Edoardo Gelli, *Ritratto di Bruna Pagliano*
4. Edoardo Gelli, *Canzone d'amore*
5. Adolf Hohenstein, figurino per *Manon*, 1893
6. Ugo Gheduzzi, *Manon*, scena del secondo atto, 1893



3



4

Edel),<sup>4</sup> come è peraltro ovvio. Ma indubbiamente, come si è accennato, attraverso soprattutto l'amico librettista Fontana e suo fratello Roberto, pittore, dovette accedere all'ambiente in cui quest'ultimo gravitava: non conobbe Cremona, che era morto nel 1878 appena quarantunenne, ma che rimaneva il maestro ispiratore di Fontana e uno dei numi tutelari della scapigliatura,<sup>5</sup> e forse neanche Ranzoni, altro simbolo scapigliato morto anch'egli giovane (nel 1889) e affetto da disturbi nervosi che lo tenevano spesso lontano da Milano; ma certo conobbe e probabilmente frequentò Luigi Conconi, visionario e *maudit* (eseguì anche un ritratto di Puccini, cat. I.1) e Eugenio Gignous, anch'egli amico di Cremona. Soprattutto conobbe e fu in confidenza con Pompeo Mariani, che come emerge dalle carte del suo archivio, nel 1886 fece un prestito al musicista e l'anno seguente gli donò un quadro rappresentante una marina. Ma confidenza vera ci dovette essere con Roberto Fontana, fratello del suo collaboratore e intimo amico Ferdinando.

Questo panorama degno di una *Bohème* dove il motto «vissi d'arte» (le parole che saranno poi di Tosca) era inciso nelle vicende biografiche degli stessi protagonisti, dovette agire sull'immaginario pucciniano, anche come corrispondenza di sentimenti espressi attraverso un impressionismo romantico, toni sfumati ma di pregnanza veristica mai abbandonata nell'indecisione della *sensibilité*. Come dicevo, non credo che tale analogia fosse coscientemente assunta come parallelo sinestetico, come *correspondence* tra pittura e musica, tuttavia dovette contribuire a creare un gusto preciso, e soprattutto un modo di vivere, una concezione romantica dell'arte al limite del decadentismo. Notiamo che nel periodo milanese, nelle lettere di Puccini non compaiono i nomi di questi artisti, e dunque il grado di coinvolgimento non era probabilmente così profondo, né psicologicamente né culturalmente. Tuttavia questo era anche il mondo in cui

<sup>4</sup> Disegna i figurini delle *Villi*, che Puccini trova «molto Eleganti» (lettera ad Albina Magi da Milano, 8 luglio 1884, in BIAGI RAVENNI, SCHICKLING 2015, I, pp. 53-54).

<sup>5</sup> La morte per avvelenamento da piombo, a causa dei colori che maneggiava e applicava con le dita, ne aveva fatto un simbolo scapigliato.



5



6

si muovevano Tito I e Giulio Ricordi, che dovevano essere i modelli culturali cui il giovane Puccini guardava.

Dopo il sostanziale insuccesso dell'*Edgar* (1889), opera alquanto opaca, Puccini iniziò a gravitare su Lucca, la Versilia, Chiatari, e infine Torre del Lago (1891). Il ritorno nella nativa Toscana, pur tenendo i logici contatti con Milano, fu l'inizio di una nuova stagione, decisamente più felice anche musicalmente, che portò alla composizione di *Manon* (1893). Durante il soggiorno in Toscana troviamo nell'epistolario le prime menzioni (1891) di artisti che frequenta in maniera certo più assidua: Edoardo Gelli e Giovanni Muzzioli (che, come abbiamo notato, mancavano invece nelle lettere milanesi). Sono artisti assai diversi da quelli della scapigliatura milanese, espressione il primo di una ritrattistica alto borghese, levigata e accademica (fig. 3), nonché di scene di genere fortuniane (fig. 4), il secondo autore di scene storiche e all'antica sul genere di Alma-Tadema. Vengono citati anche Cipriano Cei, pittore di realismo borghese decisamente commerciale, e il tardo macchiaiolo Ferruccio Pagni (che Diego Martelli inserì nel gruppo degli «impressionisti livornesi»), col quale si sviluppò un rapporto epistolare diretto e affettuoso, come con l'amico di questi, Francesco Fanelli, paesaggista sensibile anche se non di gran calibro.<sup>6</sup>

Come questi pittori, con i quali traspare, dai pur limitati accenni epistolari, dimestichezza e amicizia più evidente che con gli artisti di Milano, si possano collocare e accordare con l'espressione musicale, col gusto di Puccini dell'epoca, è difficile dirlo. I toni alti e drammatici di *Manon* sembra che mal si accordino con la levigata cura alla Goupil (o, per meglio

<sup>6</sup> Sia con Pagni che con Fanelli ebbe un rapporto protettivo, impegnandosi anche a vendere delle loro opere a Milano per aiutarli economicamente. Tra i vari accenni cfr. lettera a Ferruccio Pagni e Francesco Fanelli da Torre del Lago della terza decade di gennaio 1896, BIAGI RAVENNI, SCHICKLING 2015, pp. 496-497.

7. Ugo Gheduzzi, *Manon*, scena del quarto atto, 1893  
 8. Adolf Hohenstein, manifesto per *Tosca*, 1900  
 9. Adolf Hohenstein, manifesto per *La bohème*, 1896



7

dire, alla Pisani: la galleria fiorentina emula di Goupil),<sup>7</sup> di esotismo mondano e *glamour* della loro pittura. Tuttavia una chiave possiamo trovarla e leggerla in filigrana attraverso una più filologica analisi dell'opera. I figurini dei costumi disegnati da Hohenstein per la prima torinese di *Manon* (1893), che certo rendono appieno le intenzioni estetiche di Puccini in quello scorcio temporale, sono in effetti perfettamente in tono con quella pittura mondana e storicistica (fig. 5), così come le scene auliche e settecentesche di Ugo Gheduzzi del secondo atto si accordano con le ambientazioni sontuose e setose di Gelli e di Muzzioli (fig. 6); e i toni notturni e crepuscolari del terzo e quarto atto ricordano gli accenti corruschi ed evocativi dei paesaggi di Pagni (fig. 7). Sicché pare non solo opportuno, ma corretto vedere la sensibilità pucciniana perfettamente accordarsi a quel gusto di compiacenza borghese da cui a noi, osservatori d'oggi, sembrerebbe in un primo momento divaricato. Il gusto di Puccini sembra proprio orientato, anche nella scelta del tema settecentesco di *Manon* (che in un primo tempo milanese – scapigliato – aveva rifiutato da Fontana),<sup>8</sup> a un nuovo e diverso clima e tono, non più meramente 'scapigliato', ma di eleganza allusiva, di un Settecento bensì romanticamente inteso ma con accenti che ricordano la pittura 'neo-settecentesca', che in Francia aveva il suo paladino nel mercante Goupil, cui anche il giovane Boldini si dedicava, su influenza del grande Mariano Fortuny, e a Firenze si svolgeva attorno alla galleria Pisani (che esponeva e commerciava gli amici di Puccini, Gelli e Muzzioli). Questa lettura ci è anche confermata da una lettera a Luigi Rossi, in un primo tempo interpellato per i costumi: «si tratterebbe di fare i figurini per la mia Manon Lescaut



8

<sup>7</sup> Sulla galleria Pisani di Firenze e sul gusto 'alla Goupil', cfr. LAMBERTI 1982, pp. 5-27. La galleria Pisani esponeva diversi tra i nuovi amici pittori di Puccini.

<sup>8</sup> PUCCINI 1992, lett. 6, p. 10 (1895) e lett. 135, p. 213 (1889).



9

<sup>9</sup> Lettera a Luigi Rossi, Milano fra 10 e 14 luglio 1892, BIAGI RAVENNI, SCHICKLING 2015, p. 199.

<sup>10</sup> Lettera ad Alfredo Caselli, Milano 16 dicembre 1893, *ibidem*, p. 277. Cfr. anche lettera ad Alfredo Caselli del 22 dicembre 1894, *ibidem*, pp. 363-364: «rimpiango solo la quiete del verde paese – Odio queste agglomerazioni di creta che chiamansi città e per di più si ha il coraggio di chiamarle belle! Per me le città non sono altro che turpi appropriazioni indebite fatte alla germogliante natura». Lettera a Leopoldo Mugnone da Milano del 20 maggio 1896 (*ibidem*, pp. 526-529): «Io mi trovo un po' a disagio a Milano e non desidero altro che tornarmene in campagna al più presto».

<sup>11</sup> Hohenstein aveva già lavorato ai bozzetti per *Le Villi* e per *l'Edgar* (di cui eseguì anche il manifesto, in stile aggraziato e neomedievale).

che dovrà darsi a Torino nel prossimo inverno. Io credo che nessuno meglio di te può raggiungere lo scopo... tu hai la finezza, l'eleganza voluta per colorire quell'epoca così caratteristica (Luigi xv)».<sup>9</sup> Finezza ed eleganza erano i termini ricercati da Puccini, e nemmeno casuale doveva esser stata la scelta di quel soggetto d'ambientazione settecentesca che poco tempo prima aveva rifiutato.

In questo contesto di eleganza raffinata può rientrare l'inserimento in mostra della *Giapponesina* (o *Il kimono*) di Giovanni Battista Amendola, artista napoletano di fama internazionale (amico di Alma Tadema), che in tale scultura (1886-1887) rappresenta probabilmente Eleonora Duse, in quel momento compagna di Arrigo Boito, amica di Giacosa e inserita nell'ambiente della scapigliatura milanese: in più è uno dei più precoci esempi di esotismo italiano e pare preannunciare gli interessi futuri di Puccini (cat. I.5). Un esotismo e un'eleganza che sembrano contagiare anche Roberto Fontana: c'è da domandarsi se il distacco di questi, a partire dagli anni novanta, dalla pittura scapigliata per dedicarsi a un genere più levigato ed elegante non sia frutto proprio dell'influenza di Puccini, dei suoi nuovi orizzonti stilistici toscani.

Non va dunque sottovalutata questa parentesi apparentemente discordante con gli indirizzi degli esordi, poiché al di là della gittata dei singoli artisti, questa nuova visione di eleganza anche formale e tecnica, forse più intimamente condivisa di quella milanese scapigliata, aprì il mondo pucciniano alla sua prima e grande affermazione personale di stile. Probabilmente quella pittura aveva per lui anche il valore di una scelta artistica più spontanea e autonoma, non imposta dallo strutturato ambiente intellettuale milanese ma personalmente e intimamente conquistata presso i suoi conterranei. Questa spontaneità di rapporti avrà anche i suoi esiti nel Club la Bohème, che vedremo tra breve.

I rapporti con Giovanni Verga, di cui progetta di mettere in scena *La lupa*, contribuiscono a sottolineare gli accenti di verismo che ancora a lungo rimarranno nella sua sensibilità, anche se trasfigurati da un lirismo profondo e melanconico che costituisce una sua vena peculiare, crepuscolare. Anche la scelta dei luoghi selvatici, lontano dalla città, che riconfermano comunque un'indole 'scapigliata', contribuiscono a determinare questo sentimento, dove Torre del Lago è «il mio solo paradiso in questa valle di pianto».<sup>10</sup>

Se il *parterre* di pittori è quello che s'è detto, amici intimi coi quali finalmente condivide una vita da vera 'bohème', il rapporto con Adolf Hohenstein, che dopo i figurini di *Manon*<sup>11</sup> realizzerà scene, costumi e manifesti per *La bohème* (1896) e per *Tosca* (1900), è invece un rapporto duttile e felice, professionale. Hohenstein era direttore artistico delle Officine Grafiche Ricordi, già da tempo costumista per la Scala e per lo stesso Puccini. Gli anni tra il 1896 e il 1900 sono per lui di evoluzione da un bozzettismo cartellonistico di marca francese a stilemi più modernamente liberty, iniziati nel 1897 ed evidenti nel manifesto per *Tosca* (fig. 8), ma non ancora sviluppati in quello per *La bohème* (fig. 9). Tuttavia egli esegue fedelmente i desideri di Puccini, che erano molto precisi,

10. Adolf Hohenstein, *La bohème*, quadro secondo, 1896

11. Puccini, sua moglie e alcuni amici eseguono un tableau vivant della *Figlia di Jorio* di Michetti (post 1895)

12. Francesco Paolo Michetti, *La figlia di Jorio*, 1895



10

come emerge in diverse lettere.<sup>12</sup> Per il musicista, i gusti figurativi dell'epoca si confermano per *Tosca* i medesimi della *Bohème*, calati in quel verismo venato di eleganza appena caramellata e sognante di Gelli, che nel 1894 esegue un suo primo ritratto che egli trova «bellissimo e riuscito»,<sup>13</sup> al punto da calmierare i nuovi esiti modernisti, liberty, di Hohenstein (che emergono solo molto debolmente nel quadro secondo della *Bohème*, dagli echi lontanamente Jugendstil, fig. 10).

Anche Michele Girardi riscontra questa 'poetica realtà' pittorica nelle note pucciniane di *Bohème*: «Rispettosi del lavoro di Murger i due librettisti Illica e Giacosa chiamarono le quattro parti in cui l'opera è divisa 'quadri' anziché atti. Il palese riferimento all'arte pittorica contenuto in Murger rivive dunque in questa definizione formale, che mette in essere, del resto, anche il rapporto autentico coi pittori. Nel riprodurre particolari del romanzo con la fedeltà della fantasia Puccini attuò un contatto poetico con la realtà [...] che ci permette di intuire di quale importanza immediata sia stato per lui il contatto coi *bohémiens* di Torre del Lago».<sup>14</sup>

Non vi sono a quest'altezza cronologica elementi per così dire 'moderni' nella sua cultura visiva, al punto che nel 1895 prende in giro l'amico Pagni perché sperimenta occasionalmente (e per brevissimo tempo, forse dissuaso dallo stesso Puccini) una pittura divisionista più sperimentale: «Il tuo quadretto ha avuto successo! All'Illica piace molto così pure al Fontana che è un vero intelligente. A lui dissi che facevi anche della pittura a punti di... mosca, uso Morbelli; disapprovò e disse che in cotesto piccolo bozzetto c'era molto talento e che ti attennessi a quel genere d'impressione. È questo anche il mio debole parere».<sup>15</sup>

Nel 1895 Puccini si reca a Venezia appositamente per visitare la prima Biennale,<sup>16</sup> ~~ma non abbiamo documenti su cosa gli piacque e cosa no.~~

<sup>12</sup> Il 21 luglio 1894 scrive a Giulio Ricordi da Torre del Lago (BIAGI RAVENNI, SCHICKLING 2015, p. 335) con perentorietà rispetto a ciò che desiderava da Illica per le scene della *Bohème*: «Clisteri non mi se ne piantano, sono abbastanza provato per ricaderci – Ora Bohème la vedo ma col quartiere latino come dissi l'ultima volta che conferii con Illica = colla scena di Musette che trovai io; e la morte la voglio come l'ho ideata io e sono sicuro allora di fare un lavoro originale e vitale». La stessa determinazione dovette averla con Hohenstein.

<sup>13</sup> Lettera a Ferruccio Pagni da Milano del 29 ottobre 1894, *ibidem*, p. 362. Un secondo ritratto lo esegue nel 1901 (cfr. lettera a Luigi Illica da Firenze del 4 maggio 1901, in GARA 1958, p. 253).

<sup>14</sup> GIRARDI 1995, p. 125.

<sup>15</sup> Lettera a Ferruccio Pagni da Milano fra il 17 e 20 febbraio 1895, BIAGI RAVENNI, SCHICKLING 2015, p. 362.

<sup>16</sup> Cfr. lettera a Ferruccio Pagni da Vienna del 10 maggio 1895, *ibidem*, p. 403.





11



12

Certo ammirò la veristica e allo stesso tempo lirica *Figlia di Jorio* di Michetti, che ebbe anche il gran premio: come è testimoniato da una foto con *tableau vivant* di Puccini con la moglie e altri amici in cui mima il capolavoro michettiano (figg. 11, 12 e cat. I.3);<sup>17</sup> così come dovette avere interesse per uno dei quadri-scandalo di quell'edizione, il *Supremo convegno* di Giacomo Grosso, condannato dal Patriarca, dove un gruppo di donne nude e lascive si affolla in una chiesa davanti alla bara aperta di Don Giovanni. Non abbiamo però motivo di pensare che quella grande esposizione, oltre a documentare un interesse sempre più specifico per le arti visive, ne cambiasse l'orientamento. Infatti nel febbraio 1896 si reca a Roma per fare un sopralluogo sui luoghi di *Tosca*, Sant'Andrea della

<sup>17</sup> Il *tableau vivant* è ispirato liberamente alla versione della *Figlia di Jorio* esposta alla Biennale nel 1895, dove Mila ha il velo sulla testa: nella versione precedente, esposta a Milano nel 1881, l'iconografia è leggermente differente.

13. Adolf Hohenstein, *Tosca*, atto primo, 1900  
14. Interno dello studio di Edoardo Gelli a Firenze  
15. Adolf Hohenstein, *La bohème*, quadro primo, 1896



13



14

Valle e Palazzo Farnese, a testimonianza di un interesse per il 'vero' che compare difatti senza esitazioni anche nelle scenografie e nei costumi di Hohenstein, del 1899-1900, nonostante a quella data quest'ultimo avesse già maturato da tempo, come s'è detto, la sua svolta Art Nouveau (che



15

emerge infatti solo nel manifesto: ed è evidentemente frenata da Puccini per ciò che concerne la resa teatrale, fig. 13).

Dopo il successo di *Bohème*, la baracca di Giovanni Gragnani nell'estate 1896 si trasforma nell'allegro Club la Bohème, ad opera del gruppo degli amici pittori e dello stesso Puccini. L'arredamento, lungi dall'essere quello di un luogo povero e scarno, come nelle scenografie dell'opera, diviene più simile al sontuoso studio di Fortuny (famosissimo in Europa), o più toscaneamente a quello di Gelli (fig. 14), che si inserisce nella scia di una moda irrefrenabile. Il repertorio di tende turche, oggetti orientali, arazzi, non si attaglia alla realistica povertà scapigliata, bensì al lusso estetizzante dei 'veristi mondani': «...la baracca di Giovannino è divenuta il Club la Bohème! Ora addobbasi, c'è il pittore Tommasi di Livorno e molti altri a giorni sarà inaugurata con pranzo – vuoi far parte? porta bibite e salumi in scatole roba fine inglese – spedisci arazzi armi tende, oggetti per l'addobbo urge tu li mandi subito ciao quando vieni?». <sup>18</sup>

Sicché il gruppo degli amici artisti toscani costituisce davvero una condivisa sponda di gusto e di espressione per Puccini, pur nell'evocazione della *Bohème* che indubbiamente doveva averlo riportato, nel momento di composizione dell'opera, alla romantica e forse più semplice, meno edonistica espressività del gruppo milanese scapigliato (e ciò si riscontra anche nelle scene di Hohenstein, a voler vedere: in cui la soffitta dei quadri primo (fig. 15) e quarto non è sopraffatta da tendaggi orientali ancorché tarlati, da *bric-à-brac* esotico, come nel capanno e negli studi degli amici artisti, ma appare squallidamente povera).

Un balzo di qualità, una ricerca più complessa d'intellettualità nell'espressione artistica, avviene al torno del secolo. Pur coincidendo con

<sup>18</sup> Lettera ad Alfredo Caselli da Torre del Lago del 18 giugno 1896, BIAGI RAVENNI, SCHICKLING 2015, pp. 538-539.

*Tosca*, la cui prima rappresentazione è del 1900, tuttavia la composizione e gestazione dell'opera ancora rientra nel gusto precedente: con carattere musicalmente anche più deciso e perentorio, ancora legato figurativamente al suo periodo precedente, oscillante tra una scapigliatura già sostanzialmente superata ma ancora operante nella potenza lirica sintetica, e una rappresentazione più 'alla moda', di un realismo tra Fortuny e il gusto 'Goupil', tra Michetti e Gelli. Che in musica significa una compattezza straordinaria, squarciata da afflati lirici e orchestrali, densi di pathos, che in verità depassano gli esiti più modesti e circoscritti dei suoi amici pittori, ma ne mimano in qualche modo gli esiti stilistici.

Come si accennava, un nuovo e più 'moderno' interesse artistico emerge in quello stretto torno di anni, e in qualche modo contribuisce all'apertura anche compositiva di Puccini in direzioni che lo avrebbero consacrato come uno dei maggiori musicisti della sua epoca. La scelta di un soggetto esotico come *Butterfly* in questo senso è esplicita, e la sua determinazione a rendere sonorità innovative, parallele alle ricerche francesi (Debussy, ad esempio) è consapevole e meditata: «Ormai sono imbarcato in Giappone e farò del mio meglio per renderlo», scrive a Illica nel 1902.<sup>19</sup> Poco prima del 1900 Puccini aveva conosciuto Plinio Nomellini, uno dei primi pittori in Italia ad applicare, con grande precocità, il metodo divisionista alle sue opere. Scegliere di dipingere adottando una tecnica pittorica come il divisionismo, sottoposta in ogni suo dettaglio alla riflessione razionale, significava per quel tempo rifiutare non solo la convenzionalità della pittura realista e ufficiale, ma anche la corsività bozzettistica di un impressionismo ormai identificato con la gradevolezza borghese. Concepire un quadro seguendo un principio analitico basato sull'osservazione scientifica, quale è il divisionismo (che si fonda sulle teorie della scomposizione dei colori e sulla meccanica percettiva dell'occhio umano, scoperta recente della scienza), creava un definitivo e consapevole scollamento estetico tra rappresentazione della realtà e riflessione sui modi della sua rappresentazione: il vero soggetto dell'arte diveniva, in maniera determinante, il 'come' rappresentare, la struttura dell'immagine, non la realtà naturale. È certamente un atteggiamento che al torno del secolo si può considerare avanguardista *ante-litteram*, la posizione artistica più radicalmente 'moderna' prima dell'avvento delle avanguardie storiche del principio del nuovo secolo (cubismo, fauvismo, espressionismo e ovviamente futurismo).

Questa amicizia con Nomellini (cat. I.12) determina certamente anche uno scarto estetico da parte di Puccini, di cui si ricorderà come (cfr. *supra*), fino a poco tempo prima (1895) considerasse negativamente il divisionismo: una tecnica a 'cacca di mosca'. Questa evoluzione porterà con sé un rinnovamento del *parterre* artistico frequentato, con aperture decise sul modernismo italiano e, probabilmente, internazionale (pur non disconoscendo i suoi vecchi amici artisti). Da Nomellini le frequentazioni si aprono a Antonio Discovolo, Galileo Chini, Libero Andreotti, Edoardo De Albertis, Duilio Cambellotti, Carlo Bugatti, determinando un evidente mutamento di gusto e di ispirazione estetica: più ampia, più

<sup>19</sup> Lettera a Luigi Illica da Torre del Lago del 10 gennaio 1902, in GARA 1958, p. 216.

possibilista, in una parola più ‘moderna’.<sup>20</sup> La stretta confidenza di Puccini con Nomellini è inoltre testimoniata da un brano di una lettera inedita di questi, scritta dalla sua casa a Torre del Lago, a Matteo Olivero, scultore e pittore divisionista torinese: «E davvero lo spettacolo naturale che mi attornia è veramente degno dei miei grandi sogni: ho a me davanti il profilo michelangiolesco delle Alpi Apuane, il mare etrusco traverso la pineta sacra a Shelley, perennemente canta, e qui non lontani, due poeti il gran canto odono, Pascoli e D’Annunzio né io potrei maggior ideale compagnia dimandare e nel mentre ch’io queste righe vi scrivo in fretta Giacomo Puccini (ora l’odo) improvvisa sul piano delle note evocanti un antico sogno».<sup>21</sup>

Come si diceva, Puccini non disconobbe per questo le sue vecchie frequentazioni, né ciò gli impedì d’altra parte di ampliarle ad artisti anche più giovani e inseriti in quel medesimo alveo non solo stilistico, ma anche – e soprattutto – mondano. Si legge così, a quest’altezza cronologica, un riavvicinamento agli epigoni della scapigliatura milanese attraverso le figure, ad esempio di Arturo Rietti e Paolo Troubetzkoy: Rietti aveva fatto un ritratto a Tito Ricordi, esposto nel 1906 all’Esposizione Universale del Sempione a Milano, e in quello stesso anno ritrasse ben due volte Puccini (una terza nel 1910).<sup>22</sup> Amico di Rietti e dei Ricordi, nonché dell’alta borghesia milanese ed internazionale, era anche il Troubetzkoy, che non solo ritrasse Puccini nel 1912 (cat. I.10), ma le cui opere si incrociano più volte e precocemente con temi e personaggi legati al musicista. Stesso incrocio avviene con il raffinato e mondano Lino Selvatico, che esegue un ritratto di Puccini grazie al suggerimento di Giulio Ricordi.<sup>23</sup> In questo senso si deve leggere anche il ritratto che Boldini eseguì, già nel 1898, quando il musicista era a Parigi per l’esecuzione della *Bohème*: uno dei primi accenni di questa svolta visiva verso timbri di raffinatezza ricercata e ‘modernista’.

Se dunque Puccini non ignora l’ultimo risvolto mondano della scapigliatura milanese, volto ormai non ad un torvo e languido esistenzialismo come ai suoi esordi ma a un’immagine di *glamour* da alta società, tuttavia il suo interesse reale sembra ormai indirizzarsi a quei pittori e scultori d’avanguardia, tra divisionismo e liberty, che costituiscono il suo interesse apparentemente, ormai, più vivo. È d’altra parte il momento in cui sembra dover collaborare con d’Annunzio: non solo perché considerato il maggior poeta italiano del tempo, ma evidentemente anche portato a condividerne la flessione decadentistica (anche se la collaborazione, protratta nell’arco di molti anni, non vedrà mai una conclusione).

Dall’amicizia con Nomellini, di cui lo incantano le ecloghe pastorali e simboliste, derivano i rapporti con l’ambiente genovese (Antonio Discovolo, col quale intratterrà rapporti amichevoli, Edoardo De Albertis, a cui commissionerà un meraviglioso bassorilievo liberty, *L’autunno*, per la sua casa di Torre del Lago, Luigi De Servi), e ovviamente la commissione per le decorazioni della casa di Torre del Lago, eseguite nel 1900. Il ciclo di decorazioni del salone è annunciato da una lettera di Nomellini del febbraio, che nella familiarità dei toni ci attesta una conoscenza già pro-

<sup>20</sup> Non solo più moderna, ma anche polemica contro i sostenitori della tradizione: «Per dio non si debba mai poter abbattere questi retrogradi dell’arte, tu così sincero artista e antesignano d’un’arte così idealmente moderna dover restare posposto alle cariatidi ufficiali che da 50 anni ci affliggono colle loro accademiche idee banalmente espresse», scrive Puccini a Nomellini il 14 febbraio 1900 (G. Biagi Ravenni,..... 2002, pp. 139-140).  
Non s...va

<sup>21</sup> Lettera di Plinio Nomellini a Matteo Olivero da Torre del lago del 23 novembre 1904 (timbro postale del 25 novembre), collezione privata. Ringrazio Andrea Iezzi per avermi messo a disposizione la lettera. Il tono tra dannunziano («mare etrusco», da *Alcyone, Meriggio*) e pascoliano («sogno antico», da *Myrica, Il nido*) evocato esplicitamente, rappresenta sinteticamente e plasticamente anche il clima nel quale lo stesso Puccini si muoveva.

<sup>22</sup> I tre ritratti sono conservati a Milano, Museo Teatrale alla Scala; Roma, Teatro dell’Opera; Torre del Lago, Museo Villa Puccini.

<sup>23</sup> In una lettera al fratello Luigi del 12 gennaio [1910], Lino Selvatico scrive che «Oggi col mezzo di Ricordi il Maestro Puccini mi à commesso un suo ritratto» a puntasecca (Ca’ Tron, Roncade, Archivi Contemporanei di Storia Politica della Fondazione Cassamarca, Treviso). Ringrazio Ivano Sartor per aver messo a disposizione il carteggio relativo al ritratto pucciniano.



16

tratta nel tempo: «Caro Giacomo [...]. La sala è ultimata; ritornando fra poco basteranno pochi ritocchi, per farti servito e ritornerò portando con me i rosoni che avrò a buonissimo mercato».<sup>24</sup> Puccini risponde eccitato: «... Godo, aspetto, mi piango! All'idea che Plinio è costi... Io dunque exulto al pensiero di ritrovarlo a Torre del Lago alla mia venuta. Io pre-gusto e antisento il variare suo armonioso e imperante, intravedo la sua soddisfazione per il lavoro compiuto. Prevedo l'effetto che mi farà tale sala dove tanta parte di se stesso profuse il soave dipintore...».<sup>25</sup> Non c'è dubbio che Puccini mai prima si fosse espresso con parole così commosse parlando di un dipinto o di un artista suo amico. Ciò ci fa intravedere un nuovo corso del suo gusto estetico, ben più convinto e maturo rispetto al passato. Le pitture murali, che rappresentavano l'alba, il meriggio, il tramonto e la notte, dipinte con la moderna pittura divisionista (che ora sembra appassionare il musicista), si degradarono velocemente e furono ricoperte già prima del 1908. Ma ciò che conta è che esse attestano una svolta decisa, come si diceva, nel gusto estetico prima vagamente acritico e passivo, anche se definito, di Puccini. L'aspetto curioso è che, nonostante lo stretto rapporto, Nomellini non lavorò mai per illustrare Puccini, mentre lavorò invece per Mascagni (*Parisina* del 1913 e *Nerone* del 1934)<sup>26</sup> e moltissimo per Pascoli: un poeta i cui accenti crepuscolari hanno molte analogie con Puccini.

A Nomellini va riferita anche l'origine della conoscenza tra il compositore e Galileo Chini, che rivestirà un ruolo forse anche maggiore per Puccini. Talvolta l'inizio del loro rapporto viene posticipato alle prime

<sup>24</sup> Lettera di Plinio Nomellini da Genova del 20 febbraio 1900, in CECCHINI 1980-1994, p. 330.

<sup>25</sup> Lettera di Puccini a Ferruccio Pagni e Plinio Nomellini da Milano del marzo 1900, *ibidem*, p. 334.

<sup>26</sup> Ma è probabile che fosse una questione di editori: Mascagni era con Sonzogno, e Ricordi non usò mai Nomellini, avendo il suo staff di illustratori.

tracce epistolari (1916), ma ciò non è assolutamente vero.<sup>27</sup> Amico fraterno di Nomellini, col quale collabora in molte occasioni (la più importante forse è la concezione e l'allestimento della celebre Sala del Sogno alla Biennale veneziana del 1907, un successo internazionale che non mancò di entusiasmare anche Boccioni, fig. 16), Galileo Chini avrebbe acquistato nei primi giorni del 1908 una pineta a Lido di Camaiore assieme all'amico, dove entrambi avrebbero costruito le loro case di vacanza, a pochi chilometri dalla casa di Puccini. E Puccini compra il magnifico pannello in ceramica di Chini, che decora il camino di Torre del Lago, prima del 1907, su suggerimento di Nomellini.<sup>28</sup> È dunque intorno alla metà del primo decennio del secolo che si consolida il rapporto tra i due.

Anche l'ammirazione per il 'grande artista' Previati, nel primo decennio del secolo, aveva il valore di un'apertura avanguardistica verso dimensioni non più eminentemente 'realistiche' dell'espressione, ma in cui il lirismo si tende in un simbolismo dalle linee innervate al limite dell'espressionismo, in colorazioni spirituali notturne e sonorità oniriche. In questo senso possiamo esser certi che il ciclo imponente di quadri per 'una sala musicale', esposti dal pittore alla Biennale di Venezia del 1912, furono ammirati, compresi e interiorizzati da Puccini (cat. I.14). Egli certamente li vide in quella sede durante il suo soggiorno veneziano del giugno 1912 (se non anche prima, presso Alberto Grubicy che ne era proprietario dal 1908, anno della loro esecuzione) e l'acuto interesse per Previati è tempestivamente testimoniato, alla fine dell'estate (metà settembre), da una lettera inedita inviata a Grubicy, nella quale gli riferisce la sua volontà di visitare lo studio di Previati, probabilmente in connessione con l'impressione ricevuta a Venezia.<sup>29</sup> D'altra parte Previati era artista caro a Toscanini, e il suo percorso stilistico, iniziato nell'ambito della scapigliatura milanese, era perfettamente parallelo (anzi, in qualche modo stilisticamente lo anticipava) a quello di Puccini, sicché l'adesione all'arte previatesca ci appare addirittura lampante e scontata, tanto più ove l'interesse pare condensato nell'episodio dei dipinti mistico-musicali della Biennale.

Parimenti la scelta di acquisire per la sua casa mobili di Bugatti, che certamente erano apprezzati dai più ricchi e sofisticati borghesi milanesi, connota la nuova stagione di *Butterfly*, consolidando un esotismo che non è solamente di maniera, ma di struttura, di allargamento delle basi musicali occidentali a possibilità diverse, sperimentali. Così come il progetto richiesto a Duilio Cambellotti prima del 1908 per una torre da costruire accanto alla casa di Torre del Lago (cat. I.17),<sup>30</sup> riconduce a un artista complesso, che nei suoi bronzi animati da animali richiama analoghi esempi giapponesi e cinesi, e nello stile si esprime attraverso un modernismo deciso, sintetico, innervato, che coincide col nuovo indirizzo musicale pucciniano.

Ancora due tracce artistiche mostrano l'adesione, ad inizio Novecento, a nuove e più moderne linee artistiche visive rispetto a quelle seguite nel secolo precedente. Ad esempio l'interesse mostrato dal musicista per Al-

<sup>27</sup> Cfr. BUCCI 2003, pp. 55-73. Bucci pubblica in quell'occasione il carteggio inedito tra Chini e Puccini.

<sup>28</sup> PUCCINI 1982, p. 50. La lettera, citata da Simonetta Puccini, è senza data.

<sup>29</sup> Lettera inedita a Alberto Grubicy da Milano del 17 settembre 1912: «Carissimo Grubicy [sic] mi duole ma io debbo partire domattina – e oggi avrei voluto passare dallo studio di Previati ma non mi è riuscito trovare il tempo essendo stato occupatissimo. Mi saluti il nostro grande artista [...]». Archivio della Fondazione Giacomo Puccini, Lucca.

<sup>30</sup> Il progetto è documentato dall'articolo di DE FONSECA 1908.

berto Martini, documentato dall'invio all'amico Illica di alcune sue tavole illustrative tratte da un articolo sulla rivista «Emporium» del 1904.<sup>31</sup> Anche se il genere delle tavole per *La corte dei miracoli* che interessavano Puccini è ancora dureriano, espressionista, «cerebrale fantasioso» e «analista minuto» (V. Pica), e ancora non attingono al simbolismo fosco che di lì a poco renderà celebre l'ancor giovane Martini, tuttavia il salto di gusto è significativo. Non credo che a quell'epoca egli conoscesse direttamente il trevigiano ventisettenne, protetto dal grande critico milanese Vittorio Pica (uno dei maggiori critici letterari e artistici del tempo, orientato decisamente sul versante simbolista, autore dell'articolo sulla rivista); ma forse ne aveva sentito parlare da Nomellini e Chini (che l'avrebbero esposto nella Sala del Sogno della Biennale del 1907) o dallo stesso Pica, amico dei Ricordi; o forse si era imbattuto nell'articolo su «Emporium» per caso. Ciò che conta è l'interesse specifico, che ci mostra un distacco progressivo da tutto quel mondo di realismo (scapigliato-poetico milanese come naturalista-mondano toscano) che fino a poco prima pareva esclusivo. La seconda traccia riguarda invece Romolo Romani, che da sempre interessato ai rapporti sinestetici tra arte e musica, realizza nel 1910-1911 un grande disegno incompiuto sulla contemporanea *Fanciulla del West* (cat. I.24). Non abbiamo menzione di rapporti diretti tra Puccini e Romani, tuttavia questi gravitava nell'area della rivista «Poesia» diretta da Marinetti, uno dei periodici più significativi del simbolismo italiano, e nella Milano simbolista e prefuturista può benissimo essere entrato in rapporto con Puccini tramite lo stesso poeta.<sup>32</sup> Questo tassello ancora impreciso, che in futuro potrà forse essere colmato grazie a notizie più concrete, insiste comunque coerentemente sul clima antinaturalistico, introverso e simbolista verso cui Puccini sembra sempre più consapevolmente tendere.

Fu comunque con Galileo Chini che si creò un sodalizio fondamentale, che incise anche direttamente e significativamente sull'attività pucciniana. Se ancora all'epoca della *Fanciulla del West* (1910) il loro rapporto doveva essere amichevole ma non intimo, fu al ritorno dal Siam di Galileo (1913) e con la simultanea costruzione della casa di questi a Lido di Camaiore, che i rapporti si intensificarono, al punto che Chini divenne il referente principale per la messa in scena delle opere di Puccini, a partire dal 1918.

Si trattava di un salto di qualità notevole: fino ad allora Puccini si era servito di scenografi fedeli, professionisti legati a Ricordi o ai teatri in cui debuttava. Scegliere di lavorare con un artista a tutto tondo, di fama internazionale (benché con esperienze specifiche nel teatro, sviluppate a contatto con Sem Benelli),<sup>33</sup> rivestiva evidentemente una grande e sostanziale novità nella concezione stessa della messa in scena: tale innovazione era stata poco prima sperimentata e messa in pratica da Diaghilev, e costituiva una rivoluzione profonda all'interno della pratica teatrale.

Ciò che sedusse Puccini fu indubbiamente il materiale eccezionale che Chini aveva riportato dall'oriente: quadri di straordinaria forza evocativa, di un simbolismo moderato dalla forza di un'evocazione di impressioni

<sup>31</sup> Lettera a Luigi Illica da Torre del Lago del 27 luglio 1904, in GARA 1958, p. 279.

<sup>32</sup> Puccini conosceva ed era in rapporti con Filippo Tommaso Marinetti fin dall'inizio del secolo, come emerge da una calorosa dedica di questi apposta a un esemplare de *La conquête des étoiles* del 1902, presente nell'Archivio della Fondazione Simonetta Puccini per Giacomo Puccini di Torre del Lago.

<sup>33</sup> Cfr. BUCCI 1998.





17

interiori piuttosto che di semplice colore esotico. Un oriente interiorizzato, reinventato, non privo di connotazioni acutamente antropologiche, intellettuali; era la medesima direzione intrapresa da Puccini con la sua musica (fig. 17).

Fu così che, al di là dell'effettiva scelta delle sue *maquettes*, che esaminiamo più puntualmente in altra parte del catalogo, che Chini fu coinvolto nel *Trittico* (1918) e infine nella meravigliosa messa in scena di *Turandot* (1924).

Questa scelta 'alta' di collaborazione aveva ovviamente un valore consapevole di trasformazione dell'opera lirica, da spettacolo musicale e scenico a opera d'arte a tutto tondo, in una direzione che partendo dal *Gesamtkunstwerk* wagneriano, apriva il teatro d'opera italiano in una direzione di esperimento artistico 'totale'. Se questo indirizzo era stato, come s'è detto, elaborato all'inizio del decennio dai *Ballets Russes* di Diaghilev e dalla sua collaborazione con Léon Bakst e in seguito con altri artisti, Puccini lo colse tempestivamente e consapevolmente a partire dal *Trittico* (1917-1918), accompagnando ai suoi ultimi capolavori l'immaginario struggente ed esotico di Chini: l'interiorità cromatica di un modo assolutamente novecentesco, bergsoniano, di percepire la realtà.