

Fabio Benzi

Chini e Puccini



1

Il rapporto tra Giacomo Puccini e Galileo Chini fu forse, tra i tanti e molteplici, intimi o più superficiali rapporti che il musicista intrecciò con il mondo dell'arte, quello decisamente più rilevante e in qualche modo decisivo per lo stesso sviluppo della sua musica. Nel senso che il primo contatto tra i due si pone non solo nel momento più cruciale dell'avventura musicale pucciniana (all'incirca tra la prima versione e quella definitiva di *Madama Butterfly*, 1904-1906), ma in sostanza per il fatto che Chini fu, come vedremo, sostanzialmente 'scelto' da Puccini stesso come il contraltare figurativo maturo e autonomo della sua musica più tarda e, in definitiva, più alta.

È probabile che a Plinio Nomellini vada riferita l'origine della conoscenza tra Puccini e Chini. Talvolta l'inizio del loro rapporto viene posticipato dalla critica teatrale alle prime tracce epistolari tra i due (1916), ma ciò non è assolutamente vero.¹ Galileo Chini era 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 entusiasmò la critica e gli artisti del tempo come uno dei fatti più rilevanti del decennio); i due artisti avrebbero anche acquistato e diviso tra loro, al principio del 1908, una pineta a Lido di Camaiore, dove costruiranno le loro case di vacanza, a pochi chilometri dalla casa di Puccini.

Puccini compra il magnifico pannello in ceramica di Chini (fig. 1), che decora il camino di Torre del Lago, certo non dopo il 1907, epoca in cui, spiega un bell'articolo di De Fonseca del dicembre del 1908, datano gli ultimi «abbellimenti e completamenti» della casa.² Sicché si dovrà ritenere una replica e non quello acquisito da Puccini l'esemplare parziale (solo il pannello centrale) presentato all'esposizione di Faenza nel 1908.³ Da una lettera senza data, ma probabilmente riferibile al primo lustro del secolo, apprendiamo che lo acquisì su suggerimento di Nomellini, che lo riteneva «cosa originale e unica».⁴ È dunque intorno alla metà del primo decennio del secolo che si consolida il rapporto tra i due, e a quel periodo risale anche l'acquisto di diversi importanti vasi della Manifattura Chini.

L'amicizia tra Galileo Chini e Puccini si consolidò certamente nei soggiorni del pittore presso la casa di Nomellini a Torre del Lago,⁵ adiacente a quella del musicista, e in quella successiva, versiliese, costruita nella pineta di Lido di Camaiore nel 1908, accanto alla quale solo qualche anno più tardi Chini avrebbe costruito la sua dimora estiva. Infatti, come gli scriveva Nomellini nella lettera del 31 dicembre 1907 con la quale gli proponeva l'urgentissimo acquisto del terreno che avrebbero diviso,⁶ si sarebbe costituito un vero «serraglio» di amici, tra cui Lorenzo Viani e altri. Nei frequenti periodi in cui Chini fu ospite dell'amico, in attesa di costruire (nel 1914) la sua bella casa tuttora esistente, certamente frequentò Puccini.

Ancora all'epoca della *Fanciulla del West* (1910) il loro rapporto doveva essere amichevole ma non intimo, ed esso subì una ovvia pausa a causa del viaggio in Siam di Chini per decorare il palazzo del trono di Bangkok

¹ Cfr. BUCCI 2003, pp. 55-73. Bucci pubblica in quell'occasione il carteggio inedito tra Chini e Puccini.

² DE FONSECA 1908, p. 265.

³ BELLUOMINI PUCCI 2003, pp. 100, 102. Così come una replica è il pannello a tritico, pressoché identico a quello del camino pucciniano, esposto nella Galleria L'Arte di Firenze tra il 1910 e il 1913 (cfr. la foto 142 b in MONTI 1989).

⁴ PUCCINI 1982, p. 50. Purtroppo le lettere di Nomellini a Puccini, di proprietà della nipote Simonetta, e da lei pubblicate molto parzialmente e sommariamente nel catalogo citato, non sono disponibili a causa della sua recente morte e dell'indisponibilità del suo archivio personale.

⁵ Nell'archivio di Paola Chini a Lido di Camaiore è conservata una bella foto di Chini assieme a Nomellini e alla moglie Griselda e ai figli Victor e Aurora, presa nella casa di Torre del Lago nel 1906 (in BENZI 1998, p. 88).

⁶ Lido di Camaiore, Archivio Chini.

(1911-1913). Fu al ritorno dall'oriente di Galileo e parallelamente alla simultanea costruzione della casa di questi a Lido di Camaiore che i rapporti tra i due si intensificarono, al punto che Chini divenne da quel momento il referente principale per la messa in scena delle future opere di Puccini.

Il rapporto sempre più intimo, familiare, è attestato da una foto di Puccini inedita, dedicata affettuosamente al figlio di Galileo, Eros («che prova il violino»), datata al 19 agosto 1914: quasi un anno dopo il ritorno dal Siam.

In realtà diversi fatti erano occorsi nella vita di Chini negli anni precedenti, che certamente non mancarono di interessare e infine influenzare Puccini.

Tra il 1904, anno in cui Chini organizza a Firenze una scandalosa mostra di 'secessione' giovanile assieme a Papini, risultando il pittore toscano più innovativo e promettente, 'avanguardista', e il 1911, quando partì per l'oriente, fu un crescendo di fama e di imprese: dipinti simbolisti si alternavano a imprese decorative che lo consacrarono come uno dei maggiori talenti artistici del tempo, riscuotendo l'interesse anche dei giovani più innovativi, come Boccioni. Questa frenetica e brillante attività dovette suscitare l'interesse di Puccini, ma ancora evidentemente non ne aveva stimolato le corde più intime e personali.

Ciò che certamente sedusse Puccini successivamente al 1914 fu indubbiamente il materiale eccezionale che Chini aveva riportato dall'oriente: una serie di quadri di straordinaria forza evocativa, di un simbolismo moderato e sublimato dalla forza di un'evocazione di impressioni interiori, piuttosto che frutto di colore esotico. Un oriente interiorizzato, reinventato, non privo di connotazioni acutamente antropologiche, intellettuali; colori virati, accesi di tensioni espressive; era la medesima direzione intrapresa musicalmente da Puccini. Ma anche gli oggetti, i tessuti, le maschere, oggi in gran parte al Museo Antropologico di Firenze (donati dallo stesso artista), e non ultimi gli strumenti musicali esotici, dovettero far rinascere in Puccini fantasie che *Madama Butterfly* aveva già stimolato.

Nei dipinti riportati dal Siam (ed esposti in una importante sala alla Biennale veneziana del 1914) emerge una grande libertà formale, un'uscita dal clima e dai soggetti simbolisti tipici del primo decennio del secolo, e una naturale propensione a cogliere gli aspetti lirici, intensamente emotivi della realtà. Il divisionismo, già liberamente interpretato nel decennio precedente, si scioglie in una pennellata sinuosa e prolungata, in colori 'di patina fosforescente' accostati con una libertà compositiva che fa echeggiare risonanze interiori, effetti di memorie evocate e risvegliate. Inizia per Chini un nuovo periodo, decisamente post-simbolista, che mostra una singolare analogia con i contemporanei orientamenti di Bonnard, Vuillard e degli altri pittori già del gruppo dei Nabis,⁷ che da qualche anno, entrando nel nuovo secolo, avevano abbandonato anch'essi le matrici simboliste per entrare in uno scavo della realtà scoperta nelle sue risonanze 'interiori'. I quadri eseguiti nel 1911 e all'inizio del 1912 sono paesaggi intimi e luminosi, animati da accensioni e bagliori

⁷ Chini aveva già guardato ai pittori della «Revue Blanche» alla fine degli anni Novanta dell'Ottocento, richiamandoli in alcune illustrazioni a litografia di quel periodo (cfr. BENZI 2006, p. 13).

misteriosi, ove l'emozione derivante dal fenomeno naturale ha preso il sopravvento sul simbolismo esplicito dei dipinti precedenti. Gli interni dei templi in penombra, animati di fiammelle fatue, in cui la meditazione dei fedeli è come un'esalazione spirituale dominata da Buddha immensi dai bagliori d'oro, le vedute di canali al tramonto, di notturni stellati, di templi immersi nella foresta tropicale, sono dipinti tra i più lirici e poetici della pittura internazionale di quegli anni. Le figure orientali ed enigmatiche di danzatrici, di malinconici mandarini cinesi raffigurati tra i vapori degli incensi, con un tessuto pittorico sfibrato dall'emozione e dalla nostalgia, sono immagini di un mondo lontano ma fisicamente presente, da cui emerge un pathos contenutissimo eppure lancinante.

Nel costruire la sua nuova casa di Viareggio, nel 1916, Puccini chiede a Chini di proporgli delle decorazioni e dei consigli, evidentemente affascinato dalla casa che l'artista aveva appena costruito e decorato per sé a Lido di Camaiore.⁸ Il lavoro non andò a termine, salvo l'inserzione di diverse ceramiche nell'architettura della casa, ma Puccini era esterrefatto e ammirato dai progetti che Chini gli aveva inviato, oggi purtroppo perduti.

Fatto è che dopo il ritorno di Chini dall'oriente si creò un sodalizio che col tempo incise anche direttamente e significativamente sull'attività pucciniana. 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 invece di lavorare con un artista a tutto tondo, di fama internazionale (benché con esperienze specifiche nel teatro, sviluppate a contatto con Sem Benelli in un'importante istituzione come l'Argentina di Roma e in altri teatri come il Lirico di Milano, il Costanzi di Roma, etc.), rivestiva evidentemente un significato di deliberato progresso nella concezione stessa della messa in scena operistica.

Il risultato fu che Chini venne coinvolto nelle principali, successive creazioni di Puccini: nel *Trittico* e infine nella meravigliosa messa in scena di *Turandot*.⁹

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 aperto poco prima, all'inizio del decennio, dai *Ballets Russes* di Diaghilev, costituendo una rivoluzione profonda all'interno della pratica teatrale, Puccini lo colse tempestivamente e consapevolmente, accompagnando ai suoi ultimi capolavori l'immaginario ora struggente ed esotico, ora di una Toscana o di una Parigi sognata, di Chini: l'interiorità cromatica di un modo di percepire la realtà assolutamente novecentesco, bergsoniano, liricamente disteso.

Come si accennava Puccini incaricò Chini nel 1917 di eseguire le scenografie del *Trittico* (*Il tabarro*, *Suor Angelica*, *Gianni Schicchi*). Egli era cosciente della statura dell'interlocutore, e della differenza che intercorreva tra l'artista e i suoi soliti collaboratori scenografi: «è molto più d'un solito, pur anche rinomato scenografo», scrive a Tito Ricordi.¹⁰ Tuttavia

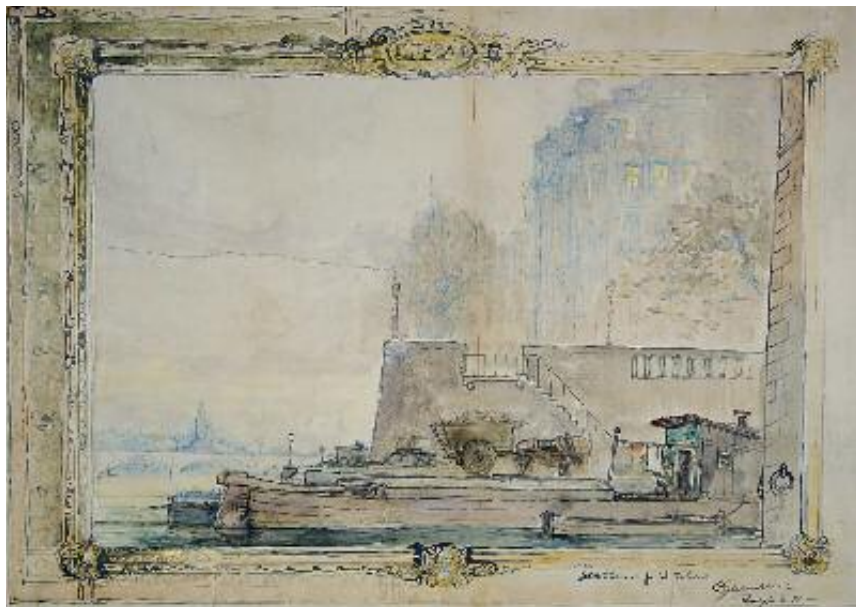
⁸ Il breve carteggio relativo è pubblicato in VIANELLO 1964, p. 42, e ripreso da BUCCI 2003, p. 55.

⁹ Un'analisi molto attenta e completa delle scenografie di Chini per Puccini è in BUCCI 1998 e BUCCI 2003.

¹⁰ Lettera a Tito Ricordi da Milano del 21 agosto 1918, in GARA 1958, p. 465.

2. Galileo Chini, prima idea per *Il tabarro*, 1918

3. Pietro Stroppa, Scena per *Il tabarro*, 1918



2

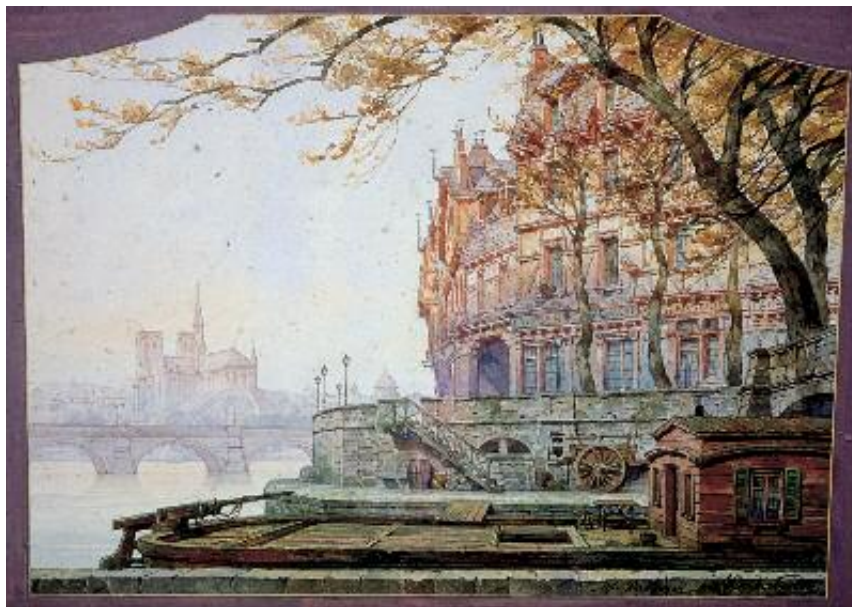
non tutto andò bene in questa prima collaborazione. Come abbiamo scritto nell'introduzione, Puccini aveva delle idee drammaturgiche molto precise, ed era determinato a farle eseguire come desiderava e senza compromessi di alcun genere. Per *Il tabarro* Chini presentò una scenografia che a Puccini dovette intimamente piacere, ma non lo convinceva per alcuni dettagli di dinamica scenica (fig. 2). Chini tenta di trasformarli e adattarli in versioni successive,¹¹ ma non soddisfacendo completamente le esigenze 'tecniche' pucciniane; sicché viene infine conferito l'incarico allo scenografo Pietro Stroppa. Eppure, nonostante questo apparente divario, va notato, come forse non è stato sufficientemente fatto, che Stroppa segue, evidentemente su esplicita pressione di Puccini, la scena disegnata da Chini del tutto pedissequamente, apportandovi solo le modifiche di primo piano ritenute indispensabili dal compositore (fig. 3). Sicché l'adesione al pensiero chiniano, anche se non alla realizzazione pratica, ad una veduta di Parigi consapevolmente irrealista («Sarà fosco, ansa morta del fiume, sarà quel che sarà... una Senna non tale, a me poco importa, mi basta che il quadro sia come deve essere»),¹² attesta una fasciazione precisa di Puccini per l'ambiente parigino nebuloso e poetico radicalmente inventato, diremmo 'sognato' da Chini.

Il *Gianni Schicchi* piacque invece incondizionatamente a Puccini («Il bozzetto Schicchi per me è bellissimo e vero 1200, nudo e crudo coi suoi muri a calcina e poco affresco»),¹³ fin dal primo momento. Nell'adesione espressiva a quel medioevo anch'esso inventato, calcinato, aiutò certamente Chini l'esperienza giovanile di restauratore di chiese fiorentine, di esecutore di decorazioni di palazzi medievali con brani di affreschi araldici 'all'antica' e di paesaggi 'nebulosi' e intensi.

¹¹ Le quattro versioni della scena per *Il tabarro* sono conservate nell'Archivio Storico Ricordi, Milano (inv. 1.218).

¹² *Ivi.*

¹³ *Ivi.*



3

Delle scene di Chini per *Suor Angelica* non vi è traccia, invece, nemmeno documentaria o epistolare, tanto da far persino dubitare che l'artista vi abbia anche messo mano in un primo abbozzo. Tuttavia i ricordi famigliari connessi, cioè che egli si sia recato a San Gimignano per ispirarsi,¹⁴ sono di fatto efficacemente riscontrati e corroborati dalla scenografia eseguita sempre da Pietro Stroppa per la prima al Metropolitan di New York (fig. 4): la scena s'ispira infatti chiaramente alla facciata della chiesetta di San Jacopo al Tempio di San Gimignano (fig. 5),¹⁵ fiancheggiata, come vide negli affreschi gimignanesi di Gozzoli, da due ali di porticati (derivati però dal portico di Benedetto da Majano di Santa Maria delle Grazie ad Arezzo, fig. 6). Quindi è assai probabile che si dovette ripetere più o meno la situazione del *Tabarro*: scena di Chini abbandonata (questa volta forse dallo stesso Chini, deluso per il fallimento del *Tabarro*), ma ripescata da Puccini per suggerirla al più obbediente Stroppa.

Quando invece Puccini si cimentò intorno a quella che sarebbe stata la sua opera forse più moderna e più ambiziosa, *Turandot*, egli pensò immediatamente all'amico pittore per affidargli la scenografia, nel febbraio 1924: «Ora ho visto Chini, quello della scena di Schicchi, che ha abitato quattro anni al Siam e in China. Lui sarebbe felice di 'bozzettarmi' le scene».¹⁶ Ma deve aver pensato assai prima a lui, a partire dal momento in cui pensò di musicare *Turandot*. Presso l'artista, nelle sue case di Firenze e di Lido di Camaiore, poteva trovare non solo il repertorio di oggetti e tessuti, colori e porcellane, per sognare il tema che lo affascinava e lo angosciava per la difficoltà: la difficoltà di mescolare tradizioni musicali diverse per innovare quella della musica occidentale. Di fatto, nei dipinti rutilanti di Chini egli ritrovava tutto ciò che serviva per non mi-

¹⁴ Il fatto che Chini elaborò anche il progetto di scenografia per *Suor Angelica* è ricordato da VIANELLO 1964, pp. 54-55. Vianello conosceva personalmente sia la moglie di Chini, Elvira, sia il figlio Eros, all'epoca del *Trittico* diciassettenne: sono queste, probabilmente, le attendibili fonti della notizia.

¹⁵ Gianni Vianello, in VIANELLO 1964, ricorda in effetti l'«ispirazione all'ombra dei cipressi attorno ad una chiesetta solitaria nell'antico paesaggio di San Gimignano»: perfetta descrizione di San Jacopo.

¹⁶ Lettera a Carlo Clausetti del 14 febbraio 1924, in GARA 1958, p. 492.

4. Pietro Stroppa, scena per *Suor Angelica*, 1918

5. San Gimignano, San Jacopo al Tempio

6. Arezzo, portico della chiesa di Santa Maria delle Grazie



4

mare un orientalismo di maniera, ma per 'inventare' un oriente onirico, rendendone l'afflato, la durata psicologica, la sonorità misteriosa. E persino negli strumenti musicali portati da Chini individuava certe suggestioni tecniche fondamentali per la sua ispirazione, al punto da farsene prestare uno per farlo riprodurre da Ricordi, che gli servirà per l'opera: «uno xilofono basso birmano, anzi siamese».¹⁷

Le quattro versioni che Chini produsse per le scenografie, con le loro varianti anche radicali, mostrano quanto le pretese di Puccini fossero (come sempre) precise, minuziose e talvolta capricciose. Anche questa volta Chini si prestò docilmente a fornire molte versioni anche assai diverse, con la facondia che lo contraddistingueva, tutte basate sulle impressioni orientali accumulate durante il soggiorno siamese, sentendo (con forse un'ombra di compiacimento) quanto Puccini ne fosse in realtà, questa volta, dipendente.

Il *Tempio del Figlio del Sole a Colombo*,¹⁸ un quadro recentemente ritrovato, venduto da Chini nel 1948, è una delle principali basi per elaborare le piramidi di edifici del primo atto e del secondo atto (scena seconda); i paesaggi con alberi dalle fronde a cascata e i templi misteriosi sono l'ispirazione per le prime versioni, poi semplificate, del terzo atto (scena prima). Comunque l'*imagérie* orientale chiniana diviene lo strumento per rendere la 'favola' gozziana in chiave onirica e trasfigurata, in un lavoro di scambio tra i due artisti davvero intenso e partecipato.

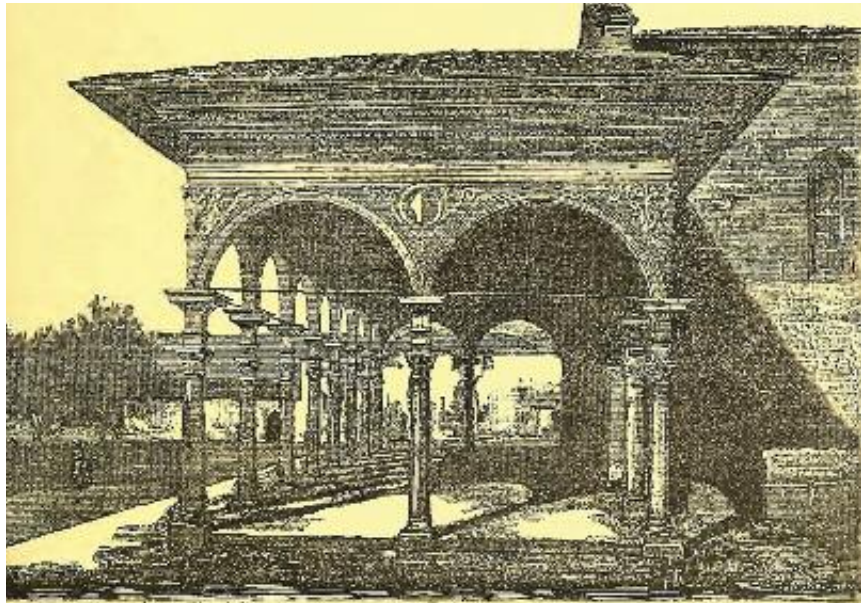
Il repertorio orientale (non 'orientalista') di Chini sopravviverà alla morte dell'amico Puccini nel 1924. Anche se mai aveva smesso di dipingere gli oggetti riportati dal suo viaggio in oriente, dopo la prima di *Turandot*, nella seconda metà degli anni Venti, molte sue nature morte porteranno il segno di quei 'ricordi' orientali che non sono un elemento di colore e di esotismo, ma di memoria nostalgica, di vita vissuta, di emozione lirica, di schermo poetico.

¹⁷ *Ibidem*, p. 584.

¹⁸ Il titolo del quadro è iscritto dall'autore sul verso del supporto. Tuttavia la ricerca iconografica che ho effettuato per identificare il luogo non ha dato risultati soddisfacenti. Del dipinto esiste anche un piccolo abbozzo intitolato *Il Tempio Celeste a Ceylon* (collezione privata), che confermerebbe la localizzazione.



5



6

Come potremmo definire 'chiniano' l'ultimo Puccini, potremmo similmente definire 'pucciniano' l'ultimo Chini. Due artisti amici, che trovarono una singolare *correspondence* di poetica e di lavoro, un incrocio di vita profondo ed eccitante, donando uno all'altro sinceramente le proprie esperienze e sperimentazioni, in uno scambio senza dipendenze o protagonismi.