



PER SOGNI
E PER CHIMERE

GIACOMO

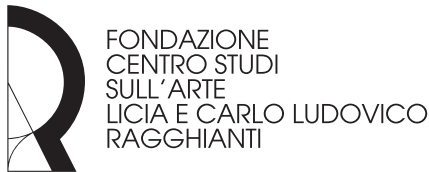
PUCCINI
E LE ARTI VISIVE



EDIZIONI
FONDAZIONE
RAGGHIANI
STUDI SULL'ARTE
LUCCA

«per sogni e per chimere» GIACOMO PUCCINI E LE ARTIVISIVE

in ricordo di / in memory of
Simonetta Puccini
(1929-2017)



FONDAZIONE
CENTRO STUDI
SULL'ARTE
LICIA E CARLO LUDOVICO
RAGGHIANTI

Enti fondatori / Founding institutions

Comune di Lucca

Provincia di Lucca

Fondazione Cassa di Risparmio di Lucca

Regione Toscana

La Fondazione Ragghianti è riconosciuta dalla Regione Toscana
(decr. n. 340 del 13 dicembre 1984)

Presidente / President

Alberto Fontana

Vicepresidente / Vice-president

Rosetta Ragghianti

Direttore / Director

Paolo Bolpagni

Consiglio di Amministrazione / Board of directors

Alberto Fontana (Presidente / President)

Vittorio Armani

Aldo Colonetti

Rosetta Ragghianti

Umberto Sereni

Alessandra Trabucchi

Comitato scientifico / Scientific Committee

Paolo Bolpagni

Annamaria Ducci

Mauro Lovi

Alessandro Romanini

Alberto Salvadori

Organo di revisione e controllo / Auditor of the accounts

Roberto Sclavi

Segreteria della Fondazione / Secretary Office of the Foundation

Giuliana Baldocchi

segreteria generale / general secretary office

Elisa Bassetto

schedatura della fototeca / filing of the photo-library

Laura Bernardi

editoria e scambi librari / editorial services

Valentina Del Frate

servizi educativi / educational services

Elena Fiori

rapporti con la stampa / press office

Angelica Giorgi

mostre d'arte, fototeca / exhibitions, photo-library

Sara Meoni

riordino degli archivi / reorganization of archives

Maria Francesca Pozzi

biblioteca e archivi / library and archives

con il sostegno / with the contribution



Fondazione
Cassa di Risparmio
di Lucca

con il patrocinio / with the support



con la collaborazione / with the collaboration



sponsor tecnici
technical sponsors



PER SOGNI E PER CHIMERE GIACOMO PUCCINI E LE ARTI VISIVE

Lucca, Fondazione Ragghianti
18 maggio – 23 settembre 2018

Mostra a cura di / Exhibition curated by

Fabio Benzi, Paolo Bolpagni, Maria Flora Giubilei, Umberto Sereni

Comitato d'onore della mostra / Honorary Committee of the exhibition

Giorgio Tori, Giuseppe Bartelloni, Virgilio Bernardoni, Andrea Bonfanti, Marco Cattani, Ilaria Del Bianco, Giovanni Del Carlo, Giorgio Del Ghingaro, Pietro Fazzi, Manrico Ferrucci, Giovanni Godi, Luca Menesini, Franco Mungai, Enrico Rossi, Alessandro Tambellini

Comitato scientifico della mostra / Exhibition Scientific Committee

Paolo Bolpagni, Alessandra Belluomini Pucci, Fabio Benzi, Gabriella Biagi Ravenni, Silvestra Bietoletti, Glauco Borella, Giovanna Ginex, Michele Girardi, Maria Flora Giubilei, Massimo Marsili, Eleonora Barbara Nomellini, Umberto Sereni

Segreteria organizzativa / Organizational secretary

Angelica Giorgi

Segreteria amministrativa / Administrative secretary

Giuliana Baldocchi

Coordinamento / Coordination

Paolo Bolpagni

Progetto di allestimento / Exhibition setting

Margherita Palli

Assistente scenografa / Set designer assistant

Alice De Bortoli

Aiuto assistente / Assistant assistant

Eleonora Peronetti

con la collaborazione di / with the collaboration of

Marika D'Abbronzo

Realizzazione dell'allestimento / Setting by

MO.EV., Marco Bertini

Progetto grafico / Graphic project

Marco Riccucci

Ufficio-stampa / Press office

Davis & Co.

Elena Fiori

Comunicazione digitale / Digital communication

mmad

Traduzioni / Translations

Caterina Guardini

Yolanda Rillorta

Aja Bain

Impianti elettrici / Electrical system

Tecno Service

Video in mostra / Exhibition videos

Silvia Cascio / Paolo Bolpagni

Fondazione Giacomo Puccini / Puccini Museum

Casa natale - Lucca

Stampa digitale / Digital print

C.I.V.A.S. Lucca

Assicurazioni / Insurance Companies

Ciaccio Arte Insurance Services - BIG Broker Insurance Group, Milano

Monica Minghetti AGE Assicurazioni Gestione Enti srl, Bologna

Rosario Sasso - Group Product Manager; AXA ART Versicherung AG, Milano

Augusto Frachey Consultant - Specialty Fine Art - Jewellery & Specie (FAJS) - Willis Towers Watson Willis Italia Spa, Roma

Trasporti / Transportations

Ars Movendi ES Logistica, Firenze

Biglietteria e guardiania / Ticket office and customer service

Fondazione Giacomo Puccini, Lucca

Segreteria / Secretary

Elisa Bassetto

Laura Bernardi

Valentina Del Frate

Sara Meoni

Maria Francesca Pozzi

Albo dei prestatori / Lenders register

Archivio Galileo Chini
Archivio Nomellini
Archivio Storico Ricordi, Milano
Berardi Galleria d'Arte
Biblioteca comunale 'A. Lazzarini' - Fondo Armando Meoni, Prato
Biblioteca comunale Passerini-Landi, Piacenza
Biblioteca Nazionale Braidense, Milano
Biblioteca Statale di Lucca
Casa Museo Luigi Rossi
Centro studi Giacomo Puccini, Lucca
Civica Raccolta delle Stampe 'Achille Bertarelli', Milano
Civico Archivio Fotografico, Milano
Collezione Bossini, Genova
Collezione Edda Bresciani, Lucca
Collezione F.B.
Collezione Fiore
Collezione Lizza, Genova
Collezione Lucio e Paola Luzzatto
Collezione Massimo Romanini
Collezione Piero Masoni
Collezione Signorini
Collezione V. Chini
Collezioni Tessili dei Musei di Strada Nuova - Galleria di Palazzo Bianco, Genova
Fondazione Cavallini Sgarbi
Fondazione Il Vittoriale degli Italiani, Gardone Riviera (Brescia)
Fondazione IRCCS Ca' Granda, Ospedale Maggiore Policlinico, Milano
Fondazione Lionello Balestrieri
Fondazione Musei Civici di Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro
Fondazione Simonetta Puccini per Giacomo Puccini
Fondazione Teatro Carlo Felice, Genova
Galleria d'Arte Moderna, Genova
Galleria d'Arte Moderna, Milano
Gallerie degli Uffizi, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti, Firenze
GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino
Musei Civici di Monza
Museo Casa natale Arturo Toscanini, Parma
Museo civico Giovanni Fattori, Livorno
Museo del Paesaggio, Verbania
Museo di Celle dei Puccini / Associazione Lucchesi nel Mondo
Museo Nazionale di Palazzo Mansi, Lucca - Polo Museale della Toscana
MVSA Museo Valtellinese di Storia ed Arte, Comune di Sondrio
Puccini Museum - Casa natale di Giacomo Puccini, Lucca
Raccolte Frugone, Genova
Raccolte Museali Fratelli Alinari - Archivio Nunes Vais, Firenze
Teatro dell'Opera di Roma, Archivio Storico
Wolfsoniana, Palazzo Ducale Fondazione per la Cultura, Genova

Un ringraziamento anche a tutti i collezionisti che hanno preferito mantenere l'anonimato.

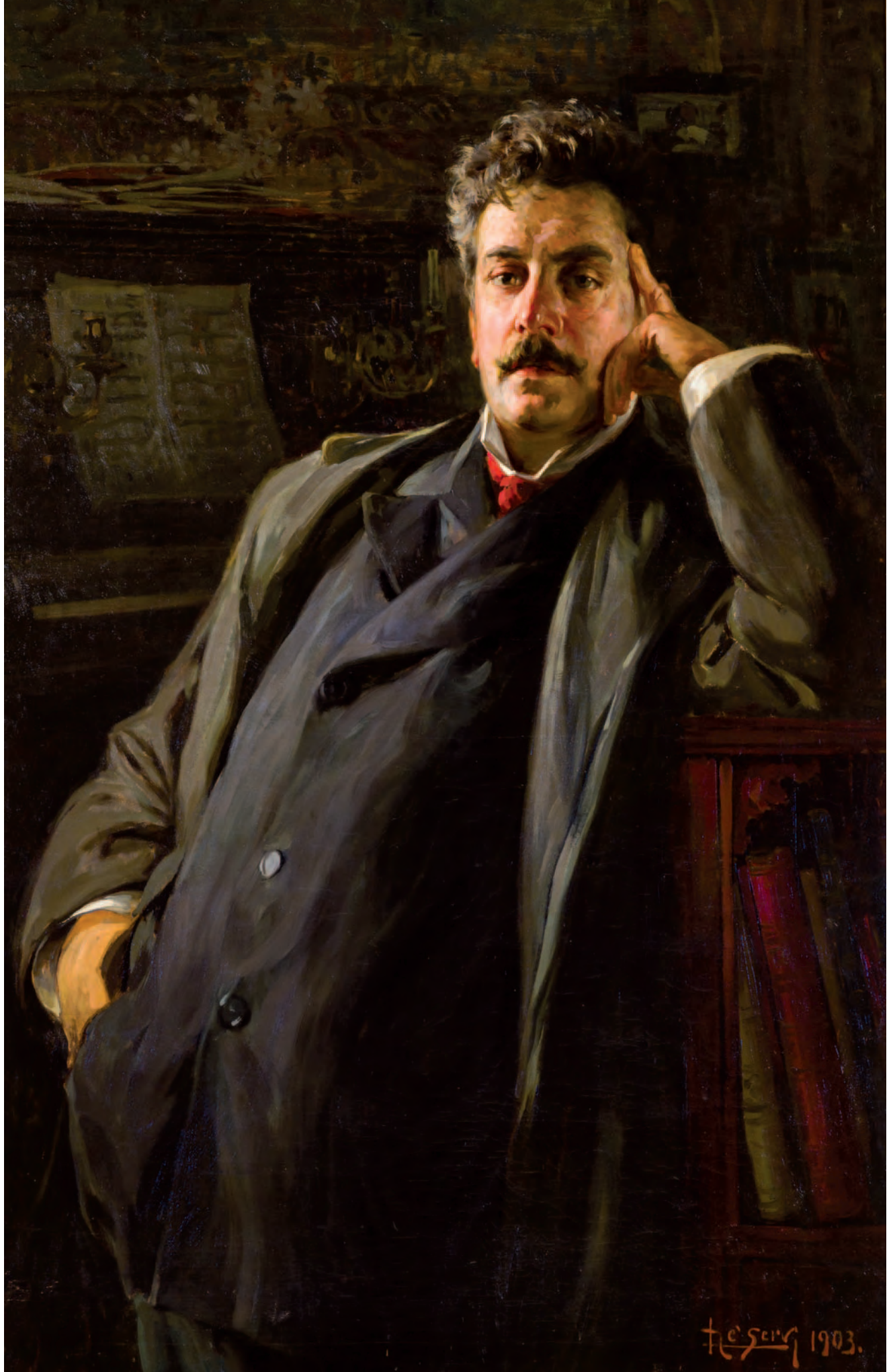
Thanks to the collectors who prefer to remain anonymous.

Un ringraziamento speciale per la grande disponibilità dimostrata va all'Archivio Storico Ricordi e al suo direttore Pierluigi Ledda e a Federica Rabai del Museo del Paesaggio di Verbania.

A special thanks for the great availability shown to Archivio Storico Ricordi and his director Pierluigi Ledda and to Federica Rabai of Museo del Paesaggio in Verbania.

Ringraziamenti / Thanks to

Accademia Ligustica di Belle Arti, Genova
Mauro Alberti
Monica Maria Angeli
Paolo Arduino
Natania Arici
Giovanni Eugenio Baccelli
Giovanna e Filippo Bacci di Capaci
Lidia Barillà
Alessandra Baruta
Giulio Battelli
Massimo Baucia
Francesco Belais
Gabriella Belli
Paolo Bellucci
Eleonora Benassi
Gianluca Berardi
Virginia Bertone
Corrado Besozzi
Silvia Biaggio
Silvia Bianchera Bettinelli
Loredana Bianchi
Matteo Bianchi
Biblioteca Universitaria, Genova
Simonetta Bigongiari
Vittorio Biondi
Simona Bossini
Alessandro Botta
Giorgio Busetto
Francesca, Angelo e Silvia Calmarini
Paolo Carrara
Gabriella Carrea
Riccardo Cecchini
Giovanni Cerini
Valerio Cervetti
Franco Chiarlone
Vieri Chini
Carolyn Christov-Bakargiev
Città Metropolitana di Firenze - Ufficio Cultura
Francesca Colasanti, Colasanti Casa d'Aste, Roma
Simonella Condemi
Carlotta Corradi
Dario Cresci
Maria Luisa Crovetto
Roberta D'Adda
Fortunato D'Amico
Giovanni e Luisa Danzi
Ilaria Del Bianco
Clario Di Fabio
Francesca di Giorgio
Franco Dioli
Direzione Beni Culturali e Politiche giovanili del Comune di Genova
Antonella di Scovolo
Davide Dotti
Angelo e Serafino Enrico, Gallerie Enrico, Genova-Milano
Ursula Esposito
Maria Pia Ferraris
Davide Fiore
Delfina Figus
Guido Fiorato
Matteo Fochessati
Fondazione Ugo e Olga Levi, Venezia
Gianni Franzone
Galleria Arte Casa, Genova
Luca Galli
Roberto Gazich
Ilaria Ghilarducci
Marco Giachetti
Clorinda Giambirtone
Maria Goffredo
Giacomo Goslino
Simona Grechi
Giordano Bruno Guerri
Andrea Iezzi
Roberto Iovino
Sergio Limuti
Paolo e Franco Lizza
Monica Loffi
Giovanna Lottero
Anna Lucarelli
Alessandro Luciani Brunini
Lucio, Paola e Stefano Luzzatto
Alessandra Malusardi
Gustavo Marchesi
Marco Marconcini
Andrea Marcucci
Giorgio Marini
Paolo e Laretta Martelli
Francesco Maspes, Gallerie Maspes, Milano
Fabrizio Massai
Patrizia Mavilla
Lucia Molino
Ilaria Monticelli
Lucia Montigiani, Pandolfini
Casa d'Aste, Firenze
Maria Assunta Morando
Giovanna Mori
Valentina Morini
Rosanna Morozzi
Alberto Nocerino
Alessandro Oldani
Irene Orlandi
Giuseppina Ornaghi
Michele Orsello
Alfonso Panzetta
Elisabetta Papone
Francesco Parisi
Mattia Patti
Alberto Pattini
Tito Pelizza
Franca Peluchetti
Gloria Piaggio
Giovanni Pitscheider
Paola Polidori Chini
Sandro Polidori
Dario Porta
Promo P.A. Fondazione, Lucca
Francesco Reggiani
Jacques Reynaud
Sofia Rinaldi
Claudio Rizzo
Maria Cristina Rizzi
Andrea Rocca
Vittorio Rocchetti
Maurizio Roi
Teresa Rossetti
Teresa Sacchi Lodispoto
Claudio A.M. Salsi
Ivano Sartor
Eike Schmidt
Giovanni Selvatico
Valerio Signorini
Simone Soldati
Giulio Sommariva
Soprintendenza
Archivistica e Bibliografica della Toscana
Sabrina Spinazzè
Nico Stringa
Alessandra Tiddia
Diana Toccafondi
Massimiliana Tubertini
Morini
Giovanni Valagussa
Marco Vallora
Luigi Viani
Dino Villatico
Paola Zatti



PER SOGNI
E PER CHIMERE

GIACOMO
PUCCINI
E LE ARTI VISIVE

Catalogo a cura di / Catalogue edited by

Fabio Benzi
Paolo Bolpagni
Maria Flora Giubilei
Umberto Sereni

PER SOGNI
E PER CHIMERE
GIACOMO
PUCCINI
E LE ARTI VISIVE

Catalogo a cura di / Catalogue edited by
Fabio Benzi, Paolo Bolpagni, Maria Flora Giubilei, Umberto Sereni

Autori dei saggi / Texts by
Alessandra Belluomini Pucci
Fabio Benzi
Gabriella Biagi Ravenni
Silvestra Bietoletti
Paolo Bolpagni
Giovanna Ginex
Maria Flora Giubilei
Marco Mei
Eleonora Barbara Nomellini
Umberto Sereni

Coordinamento / Coordination
Paolo Bolpagni

Progetto grafico e impaginazione / Graphic and layout project
Marco Riccucci

Traduzioni / Translations
Caterina Guardini
Yolanda Rillorta
Aja Bain

Cura redazionale / Editorial care
Elisa Bassetto
Angelica Giorgi
Maria Francesca Pozzi

Servizi editoriali / Editorial Services
Laura Bernardi

Stampa / Typography
San Marco Tipografia, Lucca

Le referenze fotografiche sono state inserite nelle didascalie di ogni immagine. La Fondazione Ragghianti, scusandosi anticipatamente per l'involontaria omissione di referenze fotografiche, è disponibile ad assolvere eventuali diritti.

The photographic references have been included in the captions of each image. The Fondazione Ragghianti, apologizing in advance for the involuntary omission of photographic references, is available to absolve any rights.

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma e con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta del proprietario dei diritti e dell'editore.

No part of this book may be reproduced or utilized in any form or by any means, electronic or mechanical, or any information storage and retrieval system, without permission in writing from the owners of rights.

© 2018 Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'arte Lucca

© Autori per i propri testi / Authors for their texts
Tutti i diritti riservati / All rights reserved

ISBN 978-88-89324-43-1

copertina / on cover

Gaetano Previati, *La danza (Pastorale)*, 1908, Fondazione Il Vittoriale degli Italiani, Gardone Riviera (Brescia)

p. 4

Luigi De Servi, *Ritratto di Giacomo Puccini*, 1903, Puccini Museum - Casa natale di Giacomo Puccini, Lucca

Indice / Index

- 11 Prefazione di / Preface by Alberto Fontana
Presidente della Fondazione Ragghianti / President of the Fondazione Ragghianti
- 13 Prefazione di / Preface by Giorgio Tori
Presidente del Comitato d'onore della mostra / President of the Honorary Board of the exhibition
- Paolo Bolpagni
Direttore della Fondazione Ragghianti / Director of the Fondazione Ragghianti
- 15 Giacomo Puccini e le arti visive. Ragioni di una mostra
- 17 Giacomo Puccini and the visual arts. The reasons behind an exhibition
- Fabio Benzi
- 19 Puccini e le arti. Un percorso dal realismo scapigliato, al simbolismo e all' 'impressionismo psicologico'
- 35 Puccini and the arts. A journey from realism and Scapigliatura, to symbolism and 'psychological impressionism'
- 44 Catalogo. Sezione I
- Paolo Bolpagni
- 69 Arti visive e musica nell'Italia di fine Ottocento e dei primi decenni del Novecento: il caso Puccini
- 89 Italian Visual Arts and Music at the end of the 19th and beginning of the 20th Centuries: The Case of Puccini
- 101 Catalogo. Sezione II
- Maria Flora Giubilei
- 117 Genova 1900: una città, un *lunch*, una Famiglia Artistica per Giacomo Puccini
- 133 Genoa 1900: a city, a *lunch*, a Famiglia Artistica for Giacomo Puccini
- 142 Catalogo. Sezione III
- Giovanna Ginex
- 155 ... *come è bella Milano e che giovinezza!!* Puccini e gli artisti della 'bohème milanese'
- 169 ... *Milan is so nice, so youthful!!* Puccini and the Milan bohemians
- 178 Catalogo. Sezione IV
- Silvestra Bietoletti
- 201 Il Maestro, gli artisti, Torre del Lago
- 210 The Maestro, the artists, Torre del Lago
- 216 Catalogo. Sezione V
- Alessandra Belluomini Pucci
- 227 I luoghi del vivere di Giacomo Puccini
- 242 Giacomo Puccini's places of life
- Marco Mei
- 251 Qui è nata *Turandot*. Villa Puccini a Viareggio
- 260 *Turandot* was born here. Villa Puccini in Viareggio
- 263 Catalogo. Sezione VI
- Fabio Benzi
- 271 Chini e Puccini
- 278 Chini and Puccini
- 282 Catalogo. Sezione VII

	Eleonora Barbara Nomellini
303	Giacomo Puccini Plinio Nomellini. Il fascino di un lago
310	Giacomo Puccini Plinio Nomellini. The charm of a lake
314	Catalogo. Sezione VIII
	Umberto Sereni
327	Nel destino di una generazione
339	In the fate of a generation
346	Catalogo. Sezione IX
	Gabriella Biagi Ravenni
353	Giacomo Puccini 'pittore'
366	Giacomo Puccini as painter
372	Catalogo. Sezione X
383	Bibliografia / Bibliography

È con autentici orgoglio e piacere che, avendo da poco assunto la presidenza della Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti, scrivo la mia prima prefazione per una mostra di forte impegno e sicuro valore, nata, progettata e organizzata durante il mandato del mio predecessore Giorgio Tori, che ringrazio sentitamente per l'impegno profuso per molti anni a capo di un'istituzione tanto importante e prestigiosa. Così come sono riconoscente al Consiglio di Amministrazione e al Comitato scientifico uscenti, che hanno rilanciato con decisione l'attività e l'immagine della nostra Fondazione.

Con *'Per sogni e per chimere'* l'obiettivo è di porre al centro dell'attenzione la figura di un grande lucchese, Giacomo Puccini, in occasione del 160° anniversario della sua nascita, non soltanto ricostruendo i rapporti che il compositore intrattenne con gli artisti del proprio tempo, ma soprattutto delineando i caratteri di un'estetica diffusa che, nell'Italia tra fine Ottocento e primi decenni del xx secolo, ebbe molteplici espressioni sia nella pittura e scultura (dalla Scapigliatura all'orientalismo, dal Simbolismo al liberty), sia nella musica, e segnatamente in quella di Puccini.

Lo sguardo storico-critico adottato è nuovo, e numerosi gli inediti e le scoperte, frutto dello straordinario lavoro compiuto dai curatori, dagli studiosi che hanno contribuito al catalogo e dal Comitato scientifico della mostra, che, mi piace ricordarlo, nasce in collaborazione sinergica con molti enti e istituzioni.

Un plauso sincero va al direttore Paolo Bolpagni e a tutto il personale della Fondazione che, in un anno intensissimo di iniziative, hanno risposto con entusiasmo e professionalità, mostrando capacità organizzative ed esecutive di primo piano.

Tutto questo non sarebbe stato possibile senza il sostanziale aiuto finanziario della Fondazione Cassa di Risparmio di Lucca, cui vanno i sensi dalla nostra più sincera gratitudine.

Alberto Fontana

Presidente della Fondazione Ragghianti

As the newly elected President of the Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti, I am really pleased and honoured to present this important and valuable exhibition, conceived and organized by my predecessor, Giorgio Tori, during his presidency. My heartfelt thanks thus go to him for the profuse commitment shown through all these years at the head of such an important and prestigious institution. I am equally grateful to the outgoing Board of directors and Scientific Committee, which decisively relaunched the activity and image of our foundation.

The aim of *“Per sogni e per chimere”* is to focus on the figure of a great Lucchese, Giacomo Puccini, on the occasion of the 160th anniversary of his birth, not only by reconstructing the relationships the composer held with the artists of his time, but mostly by outlining the traits and multiple aesthetics of Italian painting and sculpture at the end of the 19th and the first decades of the 20th centuries (from the *Scapigliatura* movement to Orientalism, and from Symbolism to Art Nouveau), as well as in music, and particularly that of Puccini.

The historical-critical perspective adopted is new, and numerous novelties and discoveries have emerged as a result of the extraordinary work carried out by curators, scholars and members of the Scientific Board of the exhibition who contributed to the catalogue which, it is my pleasure to stress, originated from the synergic collaboration of many bodies and institutions.

A sincere acknowledgement goes to director Paolo Bolpagni, and all the staff at the Fondazione who, in a year of dense initiatives, responded with enthusiasm and professionalism, demonstrating remarkable organizational and executive skills. All this would not have been possible without the significant funding of Fondazione Cassa di Risparmio di Lucca, which I hereby thank with the most sincere gratitude.

Alberto Fontana

President of the Fondazione Ragghianti

La memoria di Giacomo Puccini, che in questo primo scorcio del terzo millennio si è arricchita di iniziative lucchesi e nazionali, non poteva non affrontare il tema dei rapporti che il Maestro ebbe con il mondo dell'arte del suo tempo. E se è vero che Giacomo nacque in una Lucca non certo all'avanguardia nel campo delle nuove tendenze artistiche e più generalmente culturali, è anche vero che la sua esperienza milanese lo collocò in un contesto assai più avanzato di quello della sua amata città natale.

È dunque in questo panorama fervido di iniziative che si colloca la mostra che la Fondazione Ragghianti ha dedicato agli artisti del suo tempo per indagare l'influenza che Puccini esercitò sulle arti visive in Italia tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento. Straordinario periodo, questo, della cultura italiana ed europea, dove artisti, filosofi, storici e uomini politici ebbero a confrontarsi con i nuovi tempi, ahimè destinati al tragico epilogo della Grande Guerra. Puccini, che la guerra aborrì sempre, a rischio d'incrinare l'opinione pubblica nei suoi confronti, che non fu mai molto tenera, soprattutto agli esordi della sua straordinaria carriera, seppe circondarsi, nel clima goliardico della *bohème* di Torre del Lago, di artisti locali, di notevoli qualità. Ce ne dà un quadro succoso il pescatore di Torre del Lago Arnaldo Gragnani, che nelle pagine di un memoriale incompiuto ci parla della Capanna di Giovanni detto Gambe di Merlo, alla quale fu imposto il nome di Club La Bohème, e che fu il ritrovo di molti artisti rinomati della sua epoca. Pittori come i livornesi Angiolino e Lodovico Tommasi; l'ameno Ferruccio Pagni, 'smoccolatore' e mangiatore, detto 'mi strafotto' e 'denti di ghisà'; Francesco Fanelli, detto 'pateta'; e i coniugi Gambogi, solo per citarne alcuni.

Certo questo quadro così caratteristicamente locale aveva bisogno di un'indagine a più ampio respiro. È quello che i curatori della mostra hanno saputo fare in modo sorprendente ed esaustivo, presentando ben centoventi opere di artisti legati al nome e alle esperienze di Giacomo Puccini. E se il direttore della Fondazione, nel suo saggio introduttivo, pone accuratamente l'accento sul fatto che non esista una pittura propriamente 'pucciniana', contrariamente a quanto avvenuto per Wagner, il panorama fatto di artisti come Galileo Chini, Plinio Nomellini, Luigi De Servi, Paolo Troubetzkoy, Adolfo Hohenstein, Leopoldo Metlicovitz e Mario Nunes Vais è sufficiente a testimoniare il peso e il significato che la sua opera ebbe nel mondo dell'arte.

Accanto a questi importanti risultati non si può sottacere il clima di collaborazione che la Fondazione Ragghianti ha saputo instaurare fra le diverse realtà che si occupano della memoria del Maestro, quali il Centro studi Giacomo Puccini, la Fondazione Giacomo Puccini e quella intitolata a Simonetta Puccini, che purtroppo, da poco scomparsa, non potrà essere presente a questa importante rievocazione dell'epoca del suo nonno.

Ai curatori i vivissimi complimenti per una sfida portata a termine con passione e chiarezza di idee, e che ha trovato nella famosa scenografa Margherita Palli l'ideale allestitrice di un evento destinato non soltanto ai lucchesi, ma a un pubblico nazionale e internazionale, che attendiamo numeroso e interessato.

Giorgio Tori

Presidente del Comitato d'onore della mostra

The memory of Giacomo Puccini at the dawn of the third millennium has been enriched with events in Lucca and throughout Italy. The commemorations could not but dwell on the relationships the Maestro had with the world of art of his time. While Giacomo was born in Lucca, certainly not an avant-garde region in the field of new artistic and more generally cultural tendencies, it is also true that Puccini's experience in Milan placed him in a context that was far more advanced than that of his beloved birthplace.

The exhibition organized by Fondazione Ragghianti is thus set within such a panorama, fervid with events that investigate Puccini's influence over the visual arts in Italy, between the end of the nineteenth century and the first decades of the twentieth century. This was an extraordinary period of Italian and European culture, in which artists, philosophers, historians, and politicians confronted themselves with new times, unfortunately destined to the tragic epilogue of WWI. Puccini always despised the war, so much so that he ran the risk of turning public opinion (never too kind in his regard) against him, especially in the beginning of his extraordinary career. However, in the lighthearted climate of the *bohème* lifestyle in Torre del Lago, he managed to surround himself with remarkable local artists. The fisherman from Torre del Lago, Arnaldo Gragnani, provides us with a rich picture of this climate, described in the pages of an incomplete memorial in which he tells about Giovanni also known as Blackbird's Legs and his shack, renamed Club La Bohème which was the gathering place of many celebrated artists of his epoch. These were the painters like the Livornese Angiolino and Lodovico Tommasi; the amusing Ferruccio Pagni, 'swearer' and eater, also known as 'I don't care' and 'cast iron teeth'; Francesco Fanelli, also known as 'pateta'; and the married Gambogi couple, just to mention a few.

Such a characteristically local painting certainly needed a broader enquiry. This is what the exhibition's curator did, surprisingly and exhaustively, by presenting up to 120 works by artists linked with Giacomo Puccini's name and vicissitudes. And while the director of the Fondazione, in his introductory essay acutely observes that 'Puccinian' art does not exist, contrary to the case of Wagner, on the other hand the environment of artists such as Galileo Chini, Plinio Nomellini, Luigi De Servi, Paolo Troubetzkoy, Adolfo Hohenstein, Leopoldo Metlicovitz, and Mario Nunes Vais is sufficient to testify to the significance and weight of Puccini's works in the world of art.

Along with these important results we cannot omit mentioning the climate of collaboration established by Fondazione Ragghianti among the different entities that dedicate their work to the memory of the Maestro, such as Centro studi Giacomo Puccini, Fondazione Giacomo Puccini, and the one named after Simonetta Puccini, who unfortunately recently passed away and will therefore not be present at this important commemoration of her grandfather.

My most heartfelt compliments go to the curators for undertaking the challenge with passion and clearheadedness, and who found in the famous scenographer, Margherita Palli the ideal figure to set up an event for not only the people in Lucca, but also for a national and international audience we hope will be large and interested.

Giorgio Tori

President of the Honorary Board of the exhibition

Giacomo Puccini e le arti visive

Ragioni di una mostra

Questa mostra, almeno per un verso, si pone nel solco di una precedente iniziativa espositiva e di ricerca, che condusse qualche anno fa a Venezia a Palazzo Fortuny.¹ Là si trattava di verificare e indagare se fosse possibile trovare anche nelle arti visive italiane, tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento, una consistente influenza dell'estetica di Richard Wagner e del 'wagnerismo', un fenomeno del gusto – oltre che autentica moda culturale – che godette di ampia diffusione in tutta Europa, nelle sue varie espressioni (letterarie, musicali, pittoriche), nel periodo a cavallo tra XIX e XX secolo. L'ipotesi di lavoro non era scontata, giacché mai prima d'allora era stata tentata una simile perlustrazione. Molto si era scritto sul wagnerismo nell'arte dei Paesi francofoni e germanofoni, e anche della Spagna e della Catalogna, ma l'Italia, patria di Giuseppe Verdi, simbolico rivale del compositore tedesco, era rimasta la grande assente. I risultati furono piuttosto sorprendenti, sia per la quantità e varietà tipologica delle opere individuate, sia per la loro qualità spesso ragguardevole, nonché per la rappresentatività di una tendenza riconoscibile ed enucleabile senza forzature critiche.

Ora, a Lucca, il quesito ruota attorno a Giacomo Puccini, l'ultimo protagonista del melodramma a essere assunto a una popolarità planetaria, uomo celeberrimo già a partire dagli ultimi anni dell'Ottocento, personaggio carismatico che incarnò l'estrema altissima propaggine della musica italiana, confrontandosi alla pari con i grandi della sua epoca.

Bisogna essere consapevoli che il caso di Richard Wagner era e resta unico: non si registrano, nella storia, altri esempi di compositori il cui influsso non sia rimasto limitato al proprio *medium* di riferimento, ma che anzi abbiano ispirato la nascita di una tendenza o di una corrente delle arti visive. Non c'è una pittura mozartiana o beethoveniana, ma esiste, eccome, una pittura wagneriana, o meglio wagnerista, caratterizzata sia in senso iconografico, sia in prospettiva sinestesico-musicalista, simbolico-esoterica, ovvero connessa alla dimensione del sogno, del mito, del mistero. Un fenomeno, si badi bene, esploso negli ultimi anni di vita del compositore, e soprattutto dopo la sua morte, senza ch'egli avesse coltivato particolari relazioni personali con gli artisti del proprio tempo, che anzi in larga parte ignorava o disprezzava. Il fatto è che, come scrisse Édouard Dujardin, «era impossibile andare sino in fondo al wagnerismo senza incontrare il Simbolismo»,² e viceversa; cosicché l'ascendente di Wagner sulle espressioni figurative – oltre che letterarie e musicali – dell'Europa degli ultimi decenni del XIX secolo fu enorme e persino «soffocante»,³ al di là di quanto lui stesso avrebbe mai potuto aspettarsi.

Nulla di tutto ciò può dirsi per Puccini, il quale è invece noto per il suo rapporto privilegiato con vari artisti: in un primo tempo i toscani raccolti a Torre del Lago intorno al Circolo La Bohème (Ferruccio Pagni, Francesco Fanelli, Angiolo e Lodovico Tommasi, Raffaello Gambogi), poi Plinio Nomellini, Luigi De Servi, Leonetto Cappiello, infine, in special modo, Galileo Chini, oltre a più episodici contatti con altri pittori, scultori, scenografi. Quel che occorre fare, traendo spunto dai meritori studi sin qui compiuti,⁴ era in primo luogo investigare l'esistenza di ulteriori legami di Puccini con il mondo delle arti e approfondire la conoscenza di quelli già indagati (e le novità emerse non sono poche); ma soprattutto riflettere sul suo gusto visivo e sull'evoluzione che esso subì nel corso del tempo, e sulle vicendevoli connessioni tra l'estetica del compositore e quella della pittura e scultura italiane dagli anni Ottanta dell'Ottocento fino alla metà del terzo decennio del XX secolo, tentando di restituire un quadro non episodico, bensì atto a delineare – certamente restando immuni da una spasmodica ricerca di *correspondances* – i tratti e i confini di una sensibilità, di un immaginario, di un clima espressivo di cui Puccini fu volta a volta interprete, talora ispi-

ratore, spesso intuitivo e geniale tramite. L'itinerario che ne risulta parte dal tardo-naturalismo e dall'ultima stagione scapigliata di quella Milano in cui studiò e riportò i primi successi, attraversa il paesaggismo post-macchiaiolo dei *bohémiens* toscani, conosce momenti fondamentali in un certo Simbolismo sognante d'inizio Novecento, in un filone artistico versiliese-ligure, nelle propaggini italiane del modernismo internazionale, per culminare nell'esotismo orientaleggiante che avrà la massima ed estrema espressione musicale in *Turandot*.

Occorreva quindi raccogliere analiticamente dipinti, sculture, disegni e incisioni ispirate a Puccini e ai personaggi dei suoi melodrammi, ritratti del Maestro, opere di artisti da lui amati e collezionati, fotografie, manifesti, documenti, mobili, ceramiche, abiti, per entrare nel mondo del compositore e svelarne i percorsi, i corrispettivi visuali, le affinità estetiche, le eleganze intrise di sentimento e le accensioni sanguigne, nonché la forte e non estrinseca attenzione messa nell'arredo delle proprie case e – cosa nuova e curiosa – la passione per il disegno e la caricatura, praticati in modo scherzoso a beneficio di amici e parenti.

Una mostra dovrebbe sempre nascere da un lavoro di ricerca. In questo caso, è anche il risultato di una sorta di sfida, di un problema critico che io e i colleghi co-curatori ci siamo posti con la consapevolezza che l'obiettivo non poteva essere la dimostrazione di un assunto aprioristicamente dato (è esistita una pittura 'pucciniana?'), bensì la verifica di un'ipotesi, di un'intuizione, sulla base di riscontri documentari, investigazioni storiche e ricostruzioni filologiche, da cui far discendere l'indispensabile sintesi. Nell'Italia di fine Ottocento e dei primi decenni del xx secolo la figura e la personalità di Giacomo Puccini (così come di Gabriele d'Annunzio, per portare un esempio paragonabile) furono talmente rilevanti, presenti e pervasive che era necessario considerarle anche dall'angolo di prospettiva delle arti visive. Lo sforzo compiuto è stato questo, senza la pretesa di dimostrare una tesi, ma con la volontà di offrire nuovi elementi e spunti d'indagine. Tutto ciò non sarebbe stato possibile senza il supporto e il contributo del Comitato scientifico della mostra e la fattiva collaborazione del Centro studi Giacomo Puccini, della Fondazione Giacomo Puccini e della Fondazione Simonetta Puccini per Giacomo Puccini, che hanno aderito all'iniziativa della Fondazione Raggianti con autentico spirito unitario. Peraltro questo catalogo vede la luce mentre il secondo volume dell'*Epistolario* di Giacomo Puccini, promosso dall'Edizione Nazionale delle Opere di Giacomo Puccini, è in bozze e sta per vedere la luce, portando ulteriori notizie e informazioni su un oggetto di studio che sarà certamente foriero di esiti successivi.

Paolo Bolpagni

Direttore della Fondazione Raggianti

¹ BOLPAGNI 2012.

² DUJARDIN 1923, p. 149.

³ NECTOUX 2005, p. 15.

⁴ PUCCINI 1982b; CRESTI *et al.* 1990; CONTI, BACCI DI CAPACI 1998; BELLUOMINI PUCCI, BORELLA 2003; FAGONE, CRESPI MORBIO 2003; BELLUOMINI PUCCI 2006.

Giacomo Puccini and the visual arts

The reasons behind an exhibition

This exhibition, at least on one side, follows in the footsteps of a previous research and expository experience I conducted some years ago in Venice, at Palazzo Fortuny.¹ On that occasion, the aim was to verify and investigate whether it was possible to find traces of a consistent influence of the aesthetics of Richard Wagner and of 'Wagnerism' also in the Italian visual arts, between the end of the nineteenth century and the early decades of the twentieth century: a phenomenon of taste – besides being an authentic cultural fashion – widespread in the whole of Europe, in its different variants of expression (literature, music, painting), over the nineteenth and the twentieth century. The hypothesis behind the work was not predictable, since such an investigation had never been attempted before. Much had been written about Wagnerism in the art of French-speaking or German-speaking countries, as well as in Spain and Catalonia: yet Italy, the homeland of Giuseppe Verdi, symbolic rival of the German composer, was absent. The results were surprising enough, both in terms of quantity and the typological varieties of detected works, as well as for their quality, often remarkable, not to mention the representativeness of a tendency that was recognisable and identifiable without the need of forcing it from a critical point of view.

Now, in Lucca, the question revolves around Giacomo Puccini, the last protagonist of melodrama to be elevated to global popularity, the most celebrated man since the last years of the nineteenth century, a charismatic personality who embodied the extreme and highest offshoot of Italian music, confronting the great ones of his epoch on equal terms.

We must be aware that Richard Wagner was and remains unique: there are no records, in history, of similar examples of composers, whose influence was not restricted to their medium, but who, on the contrary, inspired the birth of a tendency or of a movement in the visual arts. There is no Mozart-ian painting, or Beethoven-ian painting, but there certainly exists, indeed, a Wagnerian painting; or, better to say, a Wagnerist one, characterised as such both in terms of iconography and of a perspective that is equally synesthetic-musical and symbolical-esoteric, that is to say, linked with the dimensions of dream, myth, and mystery. A phenomenon, it is worth stressing, that originated during the last years of the composer's life, and especially after his death, without him cultivating particular personal relationships in life with the artists of his time, whom he actually largely ignored or rather despised. The fact is, as observed by Édouard Dujardin, «it was impossible not to delve deeply into Wagnerism without meeting Symbolism»,² and the other way round; therefore, Wagner's influence on the figurative arts – besides the literary and musical ones – in Europe in the last decades of the nineteenth century was huge and even «suffocating»,³ more than what Wagner himself would have ever expected.

Nothing of this kind can be said about Puccini, who is on the contrary famous for the privileged relationships he entertained with many artists: in the beginning, the Tuscan ones who gathered in Torre del Lago around the Club La Bohème (Ferruccio Pagni, Francesco Fanelli, Angiolo and Lodovico Tommasi, Raffaello Gambogi); then Plinio Nomellini, Luigi De Servi, Leonetto Cappiello; then finally and especially, Galileo Chini, besides more episodic contacts with other painters, sculptors, and scenographers. What was necessary, starting from the valuable studies conducted so far,⁴ was first to investigate the existence of further connections between Puccini and the world of the arts and then to examine in depth those previously studied (the novelties that emerged are numerous). Above all, it was necessary to think about Puccini's visual taste and the evolution it underwent over time, on the mutual connections between the composer's aesthetics and that of Italian painting and sculpture from the 1880s to the third decade of the twentieth century. Certainly avoiding a spasmodic hunt for *correspondances*, the attempt was that of reconstructing a picture that was not

episodic, but rather aimed at outlining the traits and borders of an awareness, an imagery, an expressive climate of which Puccini was sometimes the interpreter, at times the inspirer, often an intuitive and brilliant mediator. The resulting itinerary starts from late-naturalism and from the last season of *Scapigliatura* in Milan, the city where Puccini studied and encountered his first successes; then it goes through the landscape painting in the aftermath of Macchiaioli typical of the Tuscan *bohémien*s; it then meets certain fundamental moments inside a particular dreamy wave of Symbolism in the beginning of the twentieth century, falling into an artistic current geographically located between Versilia and Liguria, on the Italian extremes of international modernism; it eventually culminates in the oriental exoticism that finds its highest musical expression in *Turandot*.

It was thus necessary to collect analytically every painting, sculpture, drawing, and etching inspired by Puccini and by the characters in his melodramas; portraits of the Maestro; works by artists that he loved and collected; photographs, posters, furniture, ceramics, and clothes in order to enter the world of the composer and unveil its itineraries, the visual equivalents, aesthetic affinities, the forms of elegance dense with pathos and sanguine lightings, as well as Puccini's strong and inherent attention for the decoration of his dwellings and – something new and curious – his passion for drawing and caricature, practiced with irony for the benefit of friends and relatives.

An exhibition should always originate from research. In the present case, it is also the result of a challenge, of a critical question that I, with the colleagues and co-curators asked, aware that it could not be the demonstration of an assumption given a priori (was there ever a 'Puccinian' painting?). It rather was the validation of a hypothesis, an intuition, based on the evidence of documents, historical investigations and philological reconstructions from which derived a necessary synthesis. In Italy between the late nineteenth century and the first decades of the twentieth century, the figure and personality of Giacomo Puccini (as much as that of Gabriele d'Annunzio, to mention a comparable example) were so relevant, present and pervasive that they had to be necessarily considered from the point of view of the visual arts as well. This was the effort behind this exhibition, without claiming to demonstrate a thesis, but rather with the intention to offer new investigative elements and hints. Nothing of this would have been possible without the support and contribution from the Scientific Board of the exhibition and the factual collaboration with the Centro studi Giacomo Puccini, of Fondazione Giacomo Puccini and of Fondazione Simonetta Puccini per Giacomo Puccini, who joined the initiative proposed by Fondazione Raghianti with a true unitarian spirit. Moreover, this catalogue comes to light while the second volume of Giacomo Puccini's *Epistolario*, promoted by Edizione Nazionale delle Opere di Giacomo Puccini, is in the course of publication, bringing new information on a subject of study that will certainly enhance further results.

Paolo Bolpagni

Director of the Fondazione Raghianti

¹ BOLPAGNI 2012.

² DUJARDIN 1923, p. 149.

³ NECTOUX 2005, p. 15.

⁴ PUCCINI 1982b; CRESTI *et al.* 1990; CONTI, BACCI DI CAPACI 1998; BELLUOMINI PUCCI, BORELLA 2003; FAGONE, CRESPI MORBIO 2003; BELLUOMINI PUCCI 2006.

Paolo Bolpagni

Arti visive e musica nell'Italia di fine Ottocento e dei primi decenni del Novecento: il caso Puccini

Trattare degli intrecci fra arti visive e musica, di parallelismi tra i rispettivi sviluppi storici, può essere rischioso. L'esempio emblematico è quello di Claude Debussy, a lungo pervicacemente accostato all'Impressionismo, quando invece, per lui, si può piuttosto parlare di convergenze con l'area simbolista,¹ oltre che di rapporti diretti con alcuni pittori a essa riconducibili, come Odilon Redon, Marcellin Desboutsins, Paul Robert, Georges Lorin, Raphael Coffin (che illustrò le sue *Chansons de Bilitis*). Debussy reagì sempre con fastidio a ogni paragone tra la propria musica e il movimento artistico di Pissarro e Monet: nel marzo del 1908, scrivendo all'editore Jacques Durand riguardo alle *Images* per orchestra che stava componendo, si espresse così: «cerco di fare 'altro' – diciamo delle *realità* – che gli imbecilli chiamano 'impressionismo', un termine che viene usato del tutto a sproposito».²

Nel caso di Giacomo Puccini, c'è chi ha tentato di parlare di Art Nouveau, o ha addirittura evocato uno stile 'floreale'. Ma, ammesso che sia mai davvero esistita una musica liberty, vien da chiedersi se sia legittimo ascrivere a tale ipotetica definizione le opere che in apparenza sembrerebbero più vicine a quel gusto, come *Madama Butterfly*, o anche *Iris* e *Isabeau* di Pietro Mascagni e *Eine florentinische Tragödie* di Alexander von Zemlinsky. Notavo già in una precedente occasione³ che occorre guardarsi dal confondere il corrispettivo visivo, ossia l'«immagine» dei melodrammi succitati che si è consolidata nella memoria collettiva, magari sulla scorta dei manifesti a essi riferiti (Adolfo Hohenstein per *Iris*, Leopoldo Metlicovitz per *Madama Butterfly*, Giuseppe Palanti per *Isabeau*), con i caratteri dello stile impiegato da questi compositori.

Di fatto, nel periodo compreso tra l'ultimo decennio del XIX secolo e lo scoppio della Grande Guerra è assai difficile trasferire in campo musicale termini che rivestono un riconosciuto e invalso significato nella storia delle arti visive, come quello di Art Nouveau. Bisogna rassegnarsi alla constatazione che l'evoluzione dei rispettivi linguaggi non è paragonabile; e che, se pure lo fosse, non coincide sotto il profilo cronologico. Se ci si bada, anche il fenomeno della pittura wagnerista, esempio paradigmatico nella sua unicità, è successivo e non coevo rispetto alla produzione musicale e teatrale da cui trae origine.

Ciò non toglie, ovviamente, che sia legittimo, anzi opportuno, riflettere sui rapporti intrattenuti da un compositore come Giacomo Puccini con il mondo artistico a lui contemporaneo, sulle reciproche connessioni fra la sua estetica e quella della pittura e scultura italiane dagli anni Ottanta dell'Ottocento fino alla metà del terzo decennio del XX secolo, sul gusto di cui fu interprete, tramite musicale o anticipatore. Si tratta di un ragionamento utile per vari motivi. Anzitutto perché l'ispirazione di Puccini è molto visiva: pochi compositori drammatici, al pari di lui, hanno posseduto a un tale grado la capacità di ricreare un'atmosfera storica e geografica, di delineare nel dettaglio le ambientazioni delle proprie opere, anche nel loro immaginario collettivo, oltre che nelle psicologie individuali dei personaggi: come *Tosca* esprime lo spirito della Roma papalina scossa dai fremiti napoleonici, *Madama Butterfly* è la *summa* di certa

* Il mio ringraziamento più sentito va a Gabriella Biagi Ravenni per i preziosi suggerimenti e consigli, alla Fondazione Simonetta Puccini per Giacomo Puccini di Torre del Lago e al suo direttore Patrizia Mavilla per la generosa e disponibile collaborazione, alla Fondazione Giacomo Puccini di Lucca, e ai colleghi Fabio Benzi e Maria Flora Giubilei per i proficui confronti e l'intenso scambio d'informazioni e idee.

¹ È noto, anche sulla base del suo epistolario, che Debussy amava particolarmente l'arte di Gustave Moreau, di Pierre Puvis de Chavannes, di James Whistler e di Henri de Groux. Cfr. LESURE 2004 (la pubblicazione originale, in francese, è del 1980, mentre la prima edizione italiana risale al 1990).

² *Ibidem*, p. 167.

³ BOLPAGNI 2016, p. 84.

mentalità nipponica, di un *ethos* compreso e trasfigurato artisticamente con assoluta ricerca dell'autentico (diversamente che in *Iris* di Mascagni, dove incontriamo un Giappone inventato, terra di sogno e di pura fantasia). Peraltro è un dato acquisito, come osserva Gabriella Biagi Ravenni nel suo saggio pubblicato in questo catalogo, che la *visione* della scena, per Puccini, iniziasse assai presto, agli albori della genesi di un'opera, e che anzi fosse, in certi casi, la scintilla che faceva scattare l'interesse per un soggetto, magari poi abbandonato. Questa fascinazione poteva nascere sfogliando una delle riviste cui il Maestro era abbonato,⁴ imbattendosi in immagini, riproduzioni, disegni, fotografie che lo colpivano o incuriosivano, che destavano la sua attenzione. È il caso, giusto per citare un esempio, di una tavola fuori testo di «Emporium» dell'agosto del 1904: Puccini, archiviato il successo della 'resurrezione' di *Madama Butterfly* al Teatro Grande di Brescia il 28 maggio, è già alla ricerca di spunti e idee per una nuova opera, e vede sul numero fresco di stampa del mensile dell'Istituto italiano di arti grafiche quattro riproduzioni – a corredo iconografico di un articolo di Vittorio Pica⁵ – di disegni della serie della *Corte dei miracoli* di Alberto Martini (cat. I.22), eseguiti nel 1897, quando l'artista veneto era poco più che ventenne. Ritaglia la pagina e la manda al suo librettista di fiducia Luigi Illica, acclusa a una lettera inviata il 27 luglio da Torre del Lago.⁶

Giacomo Puccini inoltre ebbe molte frequentazioni con gli artisti, come testimoniato, tra l'altro, dal suo carteggio. Il catalogo della mostra curata nel 1982 al Museo Teatrale alla Scala dalla nipote Simonetta riporta lettere scambiate con Ferruccio Pagni e Francesco Fanelli, Plinio Nomellini, Luigi De Servi, Leonetto Cappiello e Lina Rosso.⁷ Ancora Pagni⁸ e Fanelli compaiono come destinatari nei *Carteggi* pubblicati da Eugenio Gara nel 1958, insieme con lo scenografo Antonio Rovescioli.⁹ Il primo volume dell'*Epistolario* ordinato dall'Edizione Nazionale delle Opere di Giacomo Puccini, comprendente gli anni compresi fra il 1877 e il 1896,¹⁰ registra scambi di missive con gli onnipresenti (almeno fino a un certo momento) Pagni e Fanelli, ma anche con il ticinese Luigi Rossi. Nel secondo, di prossima uscita,¹¹ fanno la loro apparizione, come destinatari di lettere, Leonetto Cappiello, Luigi De Servi, Plinio Nomellini ed Ettore Ximenes, fermi restando i nomi di Pagni e soprattutto di Fanelli. Nell'archivio della Villa Museo di Torre del Lago, del resto, troviamo lettere di vari artisti: di Lino Selvatico, che nel 1910 ritrasse il Maestro a puntasecca (e non acquaforte né litografia, come altrove riportato) su richiesta di quest'ultimo, contattato per il tramite di Giulio Ricordi (cat. I.11);¹² di Giovanni Boldini, conosciuto a Parigi nella primavera del 1898, in occasione della messa in scena della *Bohème* all'Opéra Comique prevista per il 13 giugno:¹³ un rapporto nato allora, da cui scaturì il piccolo ritratto esposto in questa mostra (cat. II.1), ma che proseguì anche successivamente, come testimoniato, per esempio, da una breve lettera spedita dall'artista nel gennaio del 1911, durante un altro soggiorno di Puccini, con la famiglia, nella capitale francese.¹⁴ Di Leonetto Cappiello abbiamo documenti più numerosi: oltre alle due caricature qui riprodotte, una (cat. II.4) di carattere più pri-

⁴ Nella biblioteca personale di Giacomo Puccini conservata nella Villa Museo di Torre del Lago i periodici di cui si registrano le maggiori consistenze e una continuità nelle collezioni delle annate, pur con la presenza di lacune, sono la «Gazzetta Musicale di Milano» (31 dicembre 1893 – 12 ottobre 1899), «Emporium» (1899-1919), «La Lettura» (1901-1924) e «Musica e Musicisti», poi «Ars et Labor» (gennaio 1902 – novembre 1928, quindi con abbonamento mantenuto dai familiari anche dopo la morte del compositore), oltre al bimestrale francese «Le Théâtre» (numeri 210-257, con lacune).

⁵ PICA 1904, pp. [137]-150.

⁶ «[...] Caro Illica, ti accludo quattro disegni del Martini sulla 'Corte dei miracoli'. Che ci sia tutta l'opera illustrata? Dimmene. Così pure, se conosci *Don Pablo de Segovia* e *Le cabaret des trois vertus*. [...] Questi libri sono stati illustrati dallo spagnolo Daniel Urrabeita Vierge con disegni squisiti. Vedi *Emporium* di luglio 1904» (GARA 1958, p. 279).

⁷ PUCCINI 1982b.

⁸ Del quale va rammentata la testimonianza in MAROTTI, PAGNI 1926.

⁹ GARA 1958, pp. 139-140, 159, 163, 194, 297, 516.

¹⁰ BIAGI RAVENNI, SCHICKLING 2015.

¹¹ BIAGI RAVENNI, SCHICKLING c.d.s.

¹² Cfr. SARTOR 2016, p. 139. Puccini non rimase molto soddisfatto del ritratto, che trovò poco somigliante al vero. Cfr. anche BANZATO *et al.* 2017, pp. 16, 117, 119.

¹³ «Boldini mi fa un pastello ritratto», scrisse Puccini in una lettera del 15 maggio 1898 a Giulio Ricordi (GARA 1958, p. 161).

¹⁴ «Caro Maestro / Mi dispiace / di non potere / venire a vedervi / oggi, domani / partite, peccato / ci vedremo allora / in Italia il / mese di febbraio // Mille saluti / alle vostre belle / signore e credetemi / vostro sincero / Boldini» (Lettera di Giovanni Boldini a Giacomo Puccini, in busta con timbro del 17 gennaio 1911, indirizzata al «Maestro Puccini Hotel Capucine E.V.»), Torre del Lago, Archivio della Fondazione Simonetta Puccini per Giacomo Puccini, fasc. 13, n. 13.16.

vato (una tela in cui il Maestro è raffigurato con un'aureola mentre gioca con lui alla morra e gli rivolge parole scherzose: «Vieni Leone / ti piglio mortale / Vieni!»¹⁵) e l'altra invece divenuta famosa (cat. II.3), eseguita nel giugno del 1898 in occasione della succitata rappresentazione parigina della *Bohème* e poi pubblicata il 2 luglio sul settimanale umoristico «Le Rire»,¹⁶ si conservano parecchie lettere, che coprono un arco cronologico che va dal maggio del 1898 all'ottobre del 1924.¹⁷ Nell'archivio di Torre della Lago, nell'*Elenco rassegna stampa e riviste*, troviamo inoltre un esemplare della lussuosa pubblicazione di Leonetto Cappiello, per i tipi delle Éditions de la Revue Blanche, *Nos Actrices*:¹⁸ una raccolta di diciotto caricature a colori di celebri attrici francesi del momento, dell'Opéra, della Comédie Française, dell'Odéon, del Vaudeville, del Théâtre des Variétés, del Théâtre des Nouveautés, del Théâtre Antoine, del Théâtre de la Gaîté e del Théâtre des Bouffes-Parisiens.¹⁹ Affettuosa, a testimonianza di un rapporto di confidenza, è la dedica apposta dall'artista sulla pagina dell'occhiello che precede il frontespizio: «Al Maestro Giacomo Puccini / con sincera amicizia / il suo amico / Cappiellino / Paris 15 Giugno 99».

Significativo e fino ad oggi rimasto ignoto è il legame di reciproca conoscenza fra il compositore toscano e Filippo Tommaso Marinetti, allora poeta in lingua francese di stampo simbolista e dannunziano: nella biblioteca personale di Puccini a Torre del Lago ci sono infatti due suoi libri con dedica, che denotano la profonda 'devozione' del letterato per il musicista (chi l'avrebbe detto, qualche anno più tardi?) e, a distanza di un biennio l'una dall'altra, il passaggio dalla semplice ammirazione a una sorta di rivendicata amicizia. Si tratta delle edizioni a stampa del poema epico *La Conquête des Étoiles* (Éditions de la Plume, 1902), con iscrizione dell'autore sul verso del foglio di guardia («Poesia / Via Senato 2 / Milano») e dedica sull'occhiello («à Giacomo Puccini / hommage / de son admirateur / F.T. Marinetti»),²⁰ e di *Destruction. Poèmes lyriques* (Librairie Léon Vanier Éditeur, 1904), con analogo impianto (sul verso del foglio di guardia l'iscrizione «Poesia / Via Senato 2», sulla pagina dell'occhiello la dedica «à Giacomo Puccini / hommage / d'admiration fervente / son ami dévoué / F.T. Marinetti»).²¹

Di Ferruccio Pagni, di Francesco Fanelli, di Raffaello Gambogi e dei fratelli Angiolo e Lodovico Tommasi scrive Silvestra Bietoletti nel suo saggio in catalogo, così come Plinio Nomellini e Galileo Chini,²² senz'altro i due pittori più importanti con cui Puccini intrattenne una relazione di particolare intensità, sono oggetto degli approfondimenti di Eleonora Barbara Nomellini e di Fabio Benzi, mentre Maria Flora Giubilei fa luce sui contatti con Luigi De Servi, Edoardo De Albertis e Antonio Discovolo, e Giovanna Ginex sonda i rapporti e le 'parentele' con il mondo della tarda Scapigliatura milanese, con Paolo Troubetzkoy, con Luigi Rossi, con Arturo Rietti, con Adolfo Hohenstein.

Liberto Andreotti, pesciatino, nella seconda metà degli anni Novanta, quand'era dedito soprattutto all'illustrazione, entrò invece, benché con un ruolo non protagonista, nel Club La Bohème di Torre del Lago, gra-

¹⁵ Il dipinto, rimasto al colto droghiere-mecenate Alfredo Caselli, fu da lui donato al comune amico (suo e di Puccini) Gustavo Giovannetti, compositore lucchese autore di un'opera, *Petronio*, su libretto di Gino Custer De Nobili, rappresentata al Teatro Costanzi di Roma nel 1923. La tela arrivò poi per eredità materna all'attuale proprietaria, la celebre egittologa Edda Bresciani.

¹⁶ Cfr. Cappiello 1981, pp. 31-32. Bisogna ricordare anche il bel ritratto di Fosca Leonardi, figlia di primo letto di Elvira Bonturi, allora compagna *more uxorio* di Puccini, realizzato da Cappiello sempre nel 1898.

¹⁷ Cfr. Puccini 1982b, pp. 55-56. Interessante, e non menzionata nel catalogo curato da Simonetta Puccini, è la lettera di Cappiello a Puccini spedita da Parigi il 13 dicembre 1898, Torre del Lago, Archivio della Fondazione Simonetta Puccini per Giacomo Puccini, fasc. 23.

¹⁸ Cappiello 1899, Torre del Lago, Fondazione Simonetta Puccini per Giacomo Puccini, Elenco rassegna stampa e riviste, Riviste, n. 21.

¹⁹ Rispettivamente Lucienne Bréval, Marthe Brandès in *Catherine*, Marie-Louise Marsy in *Tartuffe*, Lara in *Le Monde où l'on s'ennuie*, Yahne in *La Reine Fiammette*, Cecile Sorel in *Struensée*, Sarah Bernhardt in *Médée* e nella *Dame aux Camélias*, Réjane e Mégard in *Georgette Lemeunier*, Jeanne Granier in *Le Nouveau Jeu*, Marcelle Lender e Lavallière in *Le Vieux Marcheur*, Lucie Gerard in *Le Voyage autour du Code*, Cassive in *La Dame de chez Maxim*, Marthe Mellot, Simon Girard in *La Fille du Madame Angot* e Mariette Sully in *Véronique*.

²⁰ Marinetti 1902, Torre del Lago, Fondazione Simonetta Puccini per Giacomo Puccini, Elenco del materiale bibliografico - 'Biblioteca Personale', n. 87. Ringrazio Gabriella Biagi Ravenni per la segnalazione di questo libro.

²¹ Marinetti 1904, Torre del Lago, Fondazione Simonetta Puccini per Giacomo Puccini, Elenco del materiale bibliografico - 'Biblioteca Personale', n. 113.

²² Sul quale si veda un'ampia bibliografia che parte almeno dal saggio di Marotti 1964, pp. 1-14.

zie principalmente al tramite di Alfredo Caselli, figlio del proprietario della drogheria-caffè di via Fillungo a Lucca frequentata, tra gli altri, da Pascoli e da Puccini,²³ che lo cita in una lettera del 14 aprile 1898 indirizzata allo stesso Caselli,²⁴ il quale era in contatto anche con Paolo Troubetzkoy grazie al legame avuto con Alfredo Catalani,²⁵ scomparso qualche anno prima. È una fitta trama biografica che costituì un vivace *milieu* di discussioni artistiche, divertimenti conviviali e scambi amicali, che dava un po' di pepe alla vita di provincia evocata da Umberto Sereni nel suo saggio.

Tra i pittori conterranei di Puccini, oltre a Giorgio Lucchesi, spicca Edoardo Gelli, ritrattista accurato ed elegante (cat. I.4), di mestiere sicuro, amato dall'alta borghesia, in rapporto con il Maestro almeno fin dal 1891, come documentato dall'*Epistolario* (fra l'altro partecipò alla sottoscrizione per il dono di un anello con le effigi di Richard Wagner e di Giuseppe Verdi fatto realizzare da un gruppo di cittadini lucchesi in onore del compositore).²⁶ Nell'archivio della Villa Museo di Torre del Lago si conservano lettere di Gelli risalenti rispettivamente al 2 giugno 1901 e al 1910.²⁷

Oltremodo interessante, a testimonianza di un precoce – ma probabilmente poi allentatosi – contatto di Giacomo Puccini con l'ambiente artistico piemontese, è una missiva, finora inedita, inviatagli da Leonardo Bistolfi il 2 febbraio 1893, all'indomani della prima assoluta di *Manon Lescaut* al Teatro Regio di Torino, protagonista il soprano Cesira Ferrani, detta 'Cimbi', che s'intuisce esser stata il tramite della conoscenza fra il compositore e lo scultore, oltre che con i pittori Lorenzo Delleani e Giovanni Giani:

Carissimo Puccini

permettete anche a me, per la profonda fede che affratella le nostre anime e per la stima e per la simpatia ch'io vi serbo, di dirvi la mia intima contentezza pel grande e sincero Trionfo della vostra Manon.

L'opera vostra ha avuto gli interpreti ed il pubblico degni dell'ansia e delle inquietudini ch'essa vi è costata.

E me ne allieto pel mio paese e per la nostra buona amica²⁸ che ha dato tanta parte di se stessa alla vostra appassionata creazione.

Una sola amara impressione è venuta a turbare questa ora di commozione. Ed è venuta da un nostro critico piemontese – ch'io ritenni sempre intelligente e serio – e che ha sentito l'incomprensibile bisogno di fare tante restrizioni sull'interpretazione così supremamente artistica e così acutamente umana della vostra Manon, quale ce l'ha data la "Cimbi,,.

Diteglielo anche voi che quel critico ha torto: essa che vi ha compreso tanto intimamente e che s'è tanto illuminata alla luce del vostro intelletto, vi crederà certamente.

Anche gli amici Delleani e Giani vi mandano il loro affettuoso saluto ed il loro caldo applauso.

Ricordatevi di noi e vogliateci bene.

Vostro aff

L. Bistolfi²⁹

Il documento è prezioso, perché ci fa capire come Puccini fosse percepito, con simpatia e comunanza, da un mondo artistico che doveva vedere in lui un alfiere della modernità, di una 'giovane scuola' cui Bistolfi, allora

²³ Cfr. PIZZORUSSO 1997, pp. 8-9, 14, 20-21.

²⁴ Lettera di Giacomo Puccini ad Alfredo Caselli, Parigi, 14 aprile 1898, in BIAGI RAVENNI, SCHICKLING c.d.s.

²⁵ Un esemplare del busto di Catalani realizzato da Troubetzkoy tra il 1888 e il 1890 circa fu dedicato ad Alfredo Caselli e si trova oggi nel Museo Casa Natale Arturo Toscanini di Parma, mentre un altro fu donato da Teresa Junk Garbagnati alla città di Lucca dopo la morte del compositore nel 1893 (cfr. BOSSAGLIA, CASTAGNOLI, TROUBETZKOY 1988, pp. 63-64).

²⁶ Lettera di Giacomo Puccini ad Alfredo Caselli, Torre del Lago, 5 ottobre 1891, in BIAGI RAVENNI, SCHICKLING 2015, pp. 163-164.

²⁷ Torre del Lago, Archivio della Fondazione Simonetta Puccini per Giacomo Puccini, fasc. 34 e fasc. 33.

²⁸ Si allude, appunto, al soprano Cesira Ferrani, che interpretò la parte di Manon Lescaut.

²⁹ Lettera di Leonardo Bistolfi a Giacomo Puccini, Torino, 2 febbraio 1893, Torre del Lago, Archivio della Fondazione Simonetta Puccini per Giacomo Puccini, fasc. 4, n. 4.25.



poco più che trentenne e da poco avvicinati a una poetica prettamente simbolista, si sentiva consentaneo, difendendo il compositore toscano dalle malevolenze di certa critica musicale.

Non possediamo invece prove di una diretta conoscenza tra Puccini e un altro piemontese, il pittore Giacomo Grosso, al quale, poco dopo la morte del Maestro il 29 novembre 1924 (fig. 1), sarà commissionato un suo ritratto, che, realizzato a partire da una famosa fotografia, è tuttora esposto nella Villa Museo di Torre del Lago (cat. II.14). C'è però un caso curioso da ricordare: probabilmente il 13 o 14 maggio 1895 Giacomo Puccini e la compagna Elvira, al ritorno da un viaggio che toccò Fiume, Budapest, Vienna, Lubiana e Trieste, visitarono la *Prima Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, insomma l'edizione inaugurale della Biennale (lo sappiamo da due lettere pubblicate nell'*Epistolario*³⁰). Di Giacomo Grosso era presentato, tra gli altri, un dipinto che suscitò enorme scandalo, tanto da guadagnarsi la condanna del Patriarca Giuseppe Sarto, futuro papa Pio X, ossia *Supremo convegno*, in cui era raffigurato, all'interno di una chiesa, un gruppo di donne in pose lascive adagiate intorno e sopra la bara aperta di un defunto Don Giovanni. Difficile dire se l'opera abbia colpito o no la fantasia e la sensibilità di Puccini. Ciò ch'è certo è che non è tra quelle evidenziate o in qualsivoglia modo contrassegnate nell'esemplare del catalogo illustrato dell'Esposizione che il compositore acquistò (o ebbe in dono), e che costellò di annotazioni, commenti e tratti a matita, rivolti a Ferruccio Pagni, cui il volume era evidentemente destinato (di questo straordinario e preziosissimo documento, rinvenuto nella biblioteca personale di Puccini a Torre del Lago, si dirà meglio più avanti); fu invece un altro dipinto di Grosso a meritarsi, sul catalogo, un segno a matita da parte del Maestro, ovvero

³⁰ Lettera di Giacomo Puccini a Giuseppe Razzi, Fiume, 6 maggio 1895 e Lettera di Giacomo Puccini a Ferruccio Pagni, Vienna, 10 maggio 1895, in BIAGI RAVENNI, SCHICKLING 2015, pp. 401-403.

il più ‘innocuo’ *La femme*, sfarzoso ritratto, alquanto *pompier*, di una donna vestita di raso bianco, passato quasi inosservato a causa del clamore suscitato da *Supremo convegno*, ma poi vincitore della medaglia d’oro tre anni dopo a Vienna.

Una frequentazione non episodica, attestata da lettere comprese fra il 1918 e il 1924, fu quella di Puccini con la pittrice veneziana Lina Rosso,³¹ già allieva di Angelo Maria Crepet e di Luigi Nono all’Accademia di Belle Arti della sua città, avviata a una buona carriera (espose a Ca’ Pesaro nel 1909, ebbe importanti rapporti con la famiglia Cadorin e con Beppe ed Emma Ciardi) poi interrotta dalla Prima guerra mondiale. Dopo la disfatta di Caporetto, con le truppe austriache dilaganti nel Veneto, Lina Rosso, insieme con i genitori e le due sorelle, si trasferì a Viareggio, dove aprì un piccolo *atelier* in piazza Pacini e prese parte attivamente alla vita artistica versiliese. Fu Gelli a convincere Puccini a visitare lo studio della pittrice il 25 aprile 1918. Il musicista ne apprezzò i lavori e comprò un’opera. Anzi, consigliò alla Rosso di stabilirsi a Torre del Lago, dove la donna andò in effetti ad alloggiare, affittando una stanza nella casa dei Manfredi, proprietari del ristorante-palafitta sul Lago di Massaciuccoli. Del tutto priva d’implicazioni sentimentali, fra l’artista, Giacomo Puccini (che la chiamava amichevolmente «Rossina») e la di lui famiglia si stabilì una relazione di cordialità e simpatia, che perdurò fino a dopo la scomparsa del Maestro, anche se nel frattempo la Rosso era rientrata a Venezia. Resta un discreto *corpus* di suoi dipinti e disegni legati a questo rapporto: quelli del 1918 hanno per soggetto il compositore e la sua villa di Torre del Lago (uno, *Puccini al piano*, fu esposto in una personale tenuta nel luglio del medesimo anno al Kursaal di Viareggio, cat. II.11), mentre sono di qualche mese posteriori uno schizzo e il relativo olio su tavola (cat. II.13) che ritraggono il baritono Carlo Galeffi nei panni di Gianni Schicchi in occasione della prima del *Trittico* al Teatro Costanzi di Roma l’11 gennaio del 1919, cui furono presenti sia la Rosso sia ovviamente lo stesso Puccini.

Non sappiamo invece se ci sia stata una diretta conoscenza fra il compositore toscano e il pittore e cartellonista campano Aleardo Villa, che nel 1897 realizzò un manifesto intitolato alla *Bohème* per il Veglione di Carnevale della Famiglia Artistica organizzato da Luigi Conconi al Teatro Lirico di Milano (in probabile polemica con Ruggero Leoncavallo, che avrebbe presentato la sua opera omonima di lì a un paio di mesi alla Fenice di Venezia). Tuttavia, nell’archivio di Torre del Lago si conserva un esemplare della fotografia commemorativa (fasc. 106, n. 18) di Villa, morto suicida nella notte fra il 31 dicembre 1906 e il 1° gennaio 1907.

In ogni caso, i cartellonisti cui associamo maggiormente il nome di Puccini, per aver disegnato i manifesti dei suoi melodrammi, sono Vespasiano Bignami, Giuseppe Palanti e poi soprattutto Adolfo Hohenstein e Leopoldo Metlicovitz, autore di quello celeberrimo per la prima postuma di *Turandot* nel 1926, che consiste in una composizione elegantissima, in grado di unire il piacere per la descrizione illustrativa con una stilizzazione bidimensionale e decorativa che sta fra cineseria e *Art Déco*

³¹ Cfr. PUCCHINI 1982b, pp. 57-62; ORSINI 2004; BACCI DI CAPACI CONTI, PUCCHINI 2008; *La pittura nel Veneto* 2009, p. 392.



2

(cat. II.16). Particolare è quanto avvenne per *Madama Butterfly*: come noto, l'opera fu presentata per la prima volta alla Scala il 17 febbraio 1904, riportando un clamoroso fiasco; ma il 28 maggio dello stesso anno la 'farfalla' risorgeva, dopo attenta revisione, al Teatro Grande di Brescia, con pieno e assoluto successo. Nacquero così – evenienza assai rara – due differenti manifesti inaugurali: uno del triestino Metlicovitz per la prima milanese, raffinato e lievissimo, vagamente liberty, con la protagonista in trepida attesa di fronte all'albero di ciliegio (cat. II.15); l'altro, commovente ed effettistico, realizzato da Adolfo Hohenstein per la ripresa bresciana, con Cio-Cio-San morente che si protende verso il figlioletto bendato (fig. 2).

Tornando a quanto si diceva all'inizio, emerge ormai chiaro come non sia estrinseco affrontare il tema dei rapporti fra Puccini e le arti del proprio tempo. La sua ispirazione fortemente visiva e le intense frequentazioni con un variegato mondo di pittori, scultori, disegnatori e cartellonisti (non si scordi, peraltro, l'impegno da lui profuso nel promuovere la vendita di opere degli amici – *in primis* Pagni e Fanelli –, spesso tramite l'intermediazione del fidato Carlo Vimercati, agente di cambio che nel 1884 aveva partecipato alla sottoscrizione per la messa in scena delle *Villi*, e successivamente diventato consulente finanziario del compositore³²) sono di per sé una ragione sufficiente a giustificare una simile prospettiva di ricerca, pur senza voler certo ambire a delineare i termini di una chimerica 'pittura pucciniana', spinti magari da una mania d'istituire comparazioni velleitarie e forzate.

³² Numerose sono le lettere di Carlo Vimercati presenti a Torre del Lago nell'archivio della Fondazione Simonetta Puccini per Giacomo Puccini. Eccone un elenco sommario: 1° dicembre 1896 (fasc. 21), 31 dicembre 1898 (fasc. 22), 21 agosto e 1° settembre 1899 (fasc. 24), 22 [mese non leggibile] 1907 (fasc. 30), 7 e 22 aprile 1909 (fasc. 32), 27 giugno e 5 ottobre 1910 (fasc. 33), 23 marzo, 18 luglio, 4, 5, 22 e 25 settembre e 26 ottobre 1911 (fasc. 152), 3, 9 e 17 luglio, 31 ottobre e 21 novembre 1912 (fasc. 153), [senza indicazione di giorno e mese] 1913 (fasc. 154), 19 settembre 1921 (fasc. 162).

Vi sono, purtuttavia, ulteriori considerazioni a supporto della fondatezza del nostro discorso, dell'investigazione di relazioni e connessioni tra sfere espressive differenti, fra quelle che un tempo si sarebbero dette 'arti sorelle'. Occorre tener conto che, nell'Italia di fine Ottocento e dei primi decenni del xx secolo, la personalità di Giacomo Puccini era talmente presente, pervasiva e celebrata, che di fatto possiamo non a torto ritenere il compositore lucchese una delle prime 'stelle' del sistema di comunicazioni di massa, almeno nel nostro Paese. Non si contano i suoi ritratti pittorici, scultorei, fotografici (quest'ultimi usati non di rado anche a fini pubblicitari: Puccini come *testimonial* di prodotti commerciali). La figura di pochi musicisti dell'era *pre-pop*, nella storia, ha goduto di una simile diffusione capillare (forse soltanto Ludwig van Beethoven e Richard Wagner, ma in larga parte dopo la loro morte), ha avuto tanta presa sull'immaginario collettivo. Non si trattava, però, di semplice fama, di popolarità a buon mercato. Ci fu tutto questo, è vero, ma, per fortuna, che Giacomo Puccini non sia stato un autore di sentimentalistica *musica da sartine*, bensì uno dei maggiori protagonisti del Novecento europeo, è nozione ormai pressoché unanimemente acquisita da parte della storia e della critica. Libri di ampio respiro come la monografia di Michele Girardi,³³ ma anche contributi più specifici dedicati alla sua drammaturgia,³⁴ hanno concorso a sgombrare il terreno da precedenti sottovalutazioni e fraintendimenti. Il profilo di Puccini che ne è emerso è quasi del tutto opposto rispetto a quello dell'anti-avanguardista precursore dello spettacolo di massa, artefice dalla vena inesauribile di melodie ruffiane dal fascino prorompente. Indubbiamente non si può negare la sua felicità creativa nell'invenzione tematica, né, del resto, è giusto farlo, trattandosi, comunque sia, di una dote di per sé straordinaria. Questo, però, non è che un aspetto (importante sì, ma non fondamentale) del genio di Puccini, che di molti altri e ben più rilevanti elementi si sostanzia: dalla costruzione 'intertestuale' della partitura all'orchestrazione raffinata (mai virtuosisticamente fine a se stessa, come talora in Respighi, ma sempre invece pregnante di referenze semantiche e densa di significazioni) e persino avveniristica nelle frequenti inusitate combinazioni timbriche, dalla tessitura sottilissima dei temi ricorrenti al sapiente calcolo delle strutture formali, dallo sperimentalismo armonico all'accostamento e fusione di materiali musicali di eterogenea provenienza ed estrazione (colta e popolare, folclorica e citazionistica, 'alta' e 'bassa'). Il che rivela, in Puccini, una costante – e via via crescente – attenzione e attiva e personale partecipazione agli sviluppi stilistici e linguistici internazionali a lui coevi, che lo possono di volta in volta accomunare, su un livello di piena parità e originalità, a Strauss e a Debussy, a Berg e a Mahler, a Ravel e a Stravinskij.³⁵

Dunque anche i rapporti fra Puccini e gli artisti, se da un lato derivano da circostanze biografiche, a volte legate alla mera contiguità geografica o ad amicizie comuni (il gruppo dei post-macchiaioli di Torre del Lago, i pittori lucchesi, Lina Rosso etc.), o di 'condizionamenti' se non imposizioni da parte del suo editore Ricordi (per esempio nella scelta dei car-

³³ GIRARDI 1995a.

³⁴ Per esempio, dell'eminente filologo classico PADUANO 2004.

³⁵ Certo non si può tacere che, se gli studi hanno ormai acclarato il valore e la modernità della produzione pucciniana, resta purtroppo ancora superficiale e fuorviata la percezione che di essa possiede una porzione del pubblico, attratta dalla pura malia delle melodie e commossa dal *côté larmoyant* del suo teatro (intriso, in realtà, di crudeltà, disillusione e cinismo), dunque inconsapevole dell'abissale complessità e profondità, del carattere addirittura polimorfo dei lavori della maturità di Puccini. Ciò comporta, tra l'altro, la penalizzazione subita, nella considerazione maggioritaria, da opere meno intese di abbandoni lirici e melodici, come *La fanciulla del West*. Bisogna ammettere, in ogni modo, che tutti i suoi drammi si prestano a molteplici livelli di lettura, sapendo parlare su piani diversi e svelare le rispettive ricchezze in differenti gradi sia all'ascoltatore colto e scaltrito, sia al più candido degli *amateurs*: peculiare capacità, questa, dei creatori assoluti e universali.

tellonisti), non possono limitarsi a questo soltanto. Sarebbe riduttivo. Puccini non è stato soltanto un compositore di successo, ma un musicista colto, curioso, inquieto, consapevole, culturalmente avvertito, portatore di una precisa visione estetica. È naturale che il mondo delle arti visive potesse guardare a lui (pur, come vedremo, senza grandi ricadute sul piano iconografico, eccetto che nella ritrattistica), e viceversa. È bene stare in guardia dal non enfatizzare troppo tale aspetto, ma sarebbe discutibile negarlo. Tanto più ch'egli fu anche un appassionato committente d'arte: pensiamo all'estrema cura messa nella decorazione delle proprie case, affidata a personaggi del calibro di Nomellini, Chini, De Servi, De Albertis. Non stupirà, allora, che Filiberto Minozzi, divisionista d'osservanza segantiniana, della cerchia di Vittore Grubicy, attento alla componente 'musicista' (si ricordi il suo visionario *Beethoven - Chiaro di luna*), potesse scrivergli, nel 1907, una lettera accorata – fino a oggi inedita – come questa, che cerca appoggio, comprensione e aiuto:

Illustre Maestro.

Le invio il mio indirizzo in Milano, nel caso volesse onorarmi di una Sua visita. Sarei tanto tanto felice di mostrarle i miei ultimi tentativi pittorici. Le invio una critica del Corriere a mio riguardo per dire... chi sono e quel che faccio. Il coraggio l'entusiasmo e la fede, mio unico patrimonio, non mi difetta anche quando il cielo è molto molto grigio. Solamente che la mia energia vien ad essere spesa più per la lotta materiale del come vivere che per quella dell'arte.

Se può raccomandarmi a qualche persona amica, creda che non avrò a pentirsi di essersi di me interessato.

Mi sento carne pel destino, e voglio e debbo riuscire.

Sentiti ringraziamenti e saluti a Lei Illustre Maestro, con preghiera di perdonare la mia audacia. Ossequi alla di Lei Egregia e Gentile Signora.

Distintamente Le stringo la mano. Suo Minozzi Filiberto.

(Milano = presso lo studio Ravasco Cesare scultore. Via Melloni 28.

Bordighera. Casa Capriccio. / Sono sempre in studio sino alle 6 di sera³⁶

All'inverso, non deve sorprendere che nel 1912 sia Puccini a cercare di programmare, in occasione della propria presenza a Milano, una visita allo studio di un artista, Gaetano Previati, di ben altra tempra e fama, per il tramite del mercante Alberto Grubicy, scrivendo a quest'ultimo, sulla carta intestata del Grand Hôtel & de Milan, una breve lettera finora inedita:

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 [...].³⁷

In verità Puccini, due anni prima, era stato uno dei sottoscrittori della 'Società per l'arte di Gaetano Previati', il cui atto costitutivo gli fu inviato da Alberto Grubicy il 1° ottobre 1910.³⁸ Il 27 giugno Carlo Vimercati gli aveva consigliato di aderire all'impresa:

Caro Giacomo,

Venne infatti da me il Grubicy, che mi intrattenne lungamente sul suo affare, che io già avevo avuto l'occasione di studiare e a fondo.

[...]

³⁶ Lettera di Filiberto Minozzi a Giacomo Puccini, Milano, 28 maggio 1907, Torre del Lago, Archivio della Fondazione Simonetta Puccini per Giacomo Puccini, fasc. 30.

³⁷ Lettera di Giacomo Puccini ad Alberto Grubicy, Milano, 17 settembre 1912, collezione privata (fac-simile ottenuto per gentile concessione della Fondazione Giacomo Puccini di Lucca; ringrazio Massimo Marsili).

³⁸ Torre del Lago, Archivio della Fondazione Simonetta Puccini per Giacomo Puccini, fasc. 33.

3. Eugenio Prati, *Otello*, 1891, olio su tela / oil on canvas, 97 × 48 cm, collezione privata / private collection

4. Bartolomeo Giuliano, *Le Villi*, 1906, olio su tela / oil on canvas, 85,5 × 127 cm, Collezione Fondazione Cariplo, Milano

Ora, io non ho l'opinione che questa possa essere una cattiva speculazione [...] [...] il Previati mi pare che meriti l'appoggio morale e materiale di ogni artista italiano. E tu che sei dei primi, dovrei porgergli la mano! [...]»³⁹

A quella di Vimercati era acclusa una lettera dello stesso Grubicy (anche questa inedita), il quale così si esprimeva: «[...] Ci tengo assai ad averla e Previati pure sarà lieto di apprendere che Ella ha avuto fede nell'arte sua collocando un piccolo capitale nell'impresa». ⁴⁰ Puccini accettò, cominciarono via via a essergli recapitati documenti conseguenti alla propria sottoscrizione,⁴¹ e nell'autunno del 1912 acquistò due opere di Gaetano Previati, ora disperse o comunque non identificate; anni dopo incassò anche qualche quattrino (esistono almeno due ricevute, del 1920 e del 1921, con cui il compositore dichiara di riscuotere somme, nel secondo caso «per importo dividendo esercizio 1919-1920 su N. 1 mia cartatura, come risulta dal Bilancio Sociale al 31/12/1920»⁴²).

Se sull'*affaire* previatesco non era finora stata fatta luce, non è mai stato sondato nemmeno il rapporto tra Giacomo Puccini e l'artista toscano – ma napoletano di formazione, e poi trapiantato a Parigi – Lionello Balestrieri. Eppure, nel ristretto novero di dipinti, incisioni e disegni esplicitamente ispirati a personaggi e situazioni dei melodrammi del compositore, il suo nome sopravanza gli altri, perlomeno per quantità di esiti. In effetti è bene osservare che, se sono assai numerosi, come detto, i ritratti del Maestro, non così frequenti, anzi piuttosto rari, sono i casi di opere d'arte visiva che si rifanno al teatro pucciniano.

Di più, è utile rilevare che in generale, nel periodo storico in questione, che va dalla fine dell'Ottocento ai primi decenni del secolo seguente, i rimandi iconografici a vicende e personaggi dei drammi musicali di compositori italiani, se si eccettua ovviamente il filone della cartellonistica, risultano limitati e sporadici: possiamo citare l'*Otello* di Eugenio Prati (fig. 3), olio su tela in mostra alla Triennale di Belle Arti di Brera del 1891;⁴³ *La danza delle ore* di Gaetano Previati, suggestivo dipinto esposto per la prima volta alla Biennale di Venezia del 1899, che fa riferimento alla *Gioconda*, il fortunato melodramma musicato nel 1875-1876 da Amilcare Ponchielli su testo di Arrigo Boito, contenente – secondo i dettami del *grand opéra* di matrice francese – un'azione coreografica immaginata dal librettista con dodici ballerine che, volteggiando in cerchio, raffigurano le ore, e due danzatori nel mezzo a simboleggiare le lancette. C'è poi Bartolomeo Giuliano con *Le Villi* (fig. 4) del 1906 (finalmente una tela di esplicito soggetto pucciniano), opera presentata, insieme ad altre due dello stesso autore (*Sotto l'onda* e *Al bagno*), nella Mostra di Belle Arti dell'Esposizione del Sempione di Milano,⁴⁴ ispirata a quei personaggi femminili mitologici della cultura dell'Europa centrale divenuti celebri grazie a un saggio di Heinrich Heine, al balletto *Giselle* di Adolphe Adam e, appunto, al melodramma d'esordio di Giacomo Puccini. Possiamo ancora ricordare alcuni dipinti dedicati alla vicenda di *Parisina* (su cui Pietro Mascagni scrisse un'opera), fra cui primeggiano quelli di Previati, e il *Monumento a Verdi* realizzato da Ettore Ximenes – con aiuti vari

³⁹ Lettera di Carlo Vimercati a Giacomo Puccini, Milano, 27 giugno 1910, Torre del Lago, Archivio della Fondazione Simonetta Puccini per Giacomo Puccini, fasc. 33.

⁴⁰ Lettera di Alberto Grubicy a Giacomo Puccini, Milano, 27 giugno 1910 (acclusa nella stessa busta della lettera di cui alla nota precedente), Torre del Lago, Archivio della Fondazione Simonetta Puccini per Giacomo Puccini, fasc. 33.

⁴¹ Per esempio: Lettera della 'Società per l'arte di Gaetano Previati', Milano, 16 febbraio 1911, Torre del Lago, Archivio della Fondazione Simonetta Puccini per Giacomo Puccini, fasc. 152; Relazione del gerente di 'Per l'arte di Gaetano Previati Società in accomandita semplice' all'assemblea dei soci del 26 luglio 1912, Torre del Lago, Archivio della Fondazione Simonetta Puccini per Giacomo Puccini, fasc. 153.

⁴² Ricevuta rilasciata da Giacomo Puccini a 'Per l'arte di Gaetano Previati Società in accomandita semplice', Torre del Lago, 24 giugno 1921, collezione privata (facsimile ottenuto per gentile concessione della Fondazione Giacomo Puccini di Lucca; ringrazio Massimo Marsili).

⁴³ Eugenio Prati ebbe contatti diretti con Giacomo Puccini, in quanto entrambi frequentavano, come Eleonora Duse, le terme di Roncegno, in Trentino (cfr. STAUDACHER 2007, p. 97), ma sembra che non abbia prodotto lavori ispirati all'opera o alla figura del compositore toscano.

⁴⁴ Cfr. *Mostra nazionale* 1906, p. 102.



3



4

e con la collaborazione dell'architetto Lamberto Cusani – per la città di Parma fra il 1913 e il 1920, che includeva le allegorie dei protagonisti dei melodrammi del compositore di Busseto.⁴⁵ Voglio poi avanzare l'ipotesi che il dipinto *Casa fiorita* di Plinio Nomellini (fig. 5), del 1918, sia ispirato alla servente Suzuki che, nella sesta scena del secondo atto della *Madama Butterfly* di Puccini, in attesa del ritorno di Pinkerton dagli Stati Uniti, decora di fiori la casa di Cio-Cio-San.⁴⁶

Si diceva di Balestrieri, l'autore di quel *Beethoven* che riscosse enorme e repentina fama vincendo la medaglia d'oro all'Esposizione Universale di Parigi del 1900,⁴⁷ e la cui riproduzione campeggiò, almeno per una buona metà del secolo scorso, nello studio di ogni appassionato, cultore o studente di musica. Come apprendiamo dal manoscritto autografo *Breve profilo della mia vita*⁴⁸ e dal testo di un'autobiografia, che il pittore finse redatta da un certo Arduino Bassi per raccontare la storia di tale Marcello Balduini, sotto il cui nome si cela Balestrieri medesimo,⁴⁹ egli era figlio unico di un muratore; a quattordici anni si trasferì con la famiglia a Roma, dove entrò all'Istituto di Belle Arti. Da qui passarono presto a Napoli; studente dell'Accademia, ebbe per maestri Filippo Palizzi e soprattutto Domenico Morelli, agli insegnamenti e al modello del quale Balestrieri si atterrà per gran parte della propria carriera⁵⁰ (ma per un periodo frequentò privatamente anche le lezioni di Gioacchino Toma), mutuandone il temperamento acceso e passionale e la «tecnica esuberante, corposa e di forte impatto chiaroscurale».⁵¹ Nel 1894 il ventiduenne lascia Napoli e la famiglia per affrontare l'avventura a Parigi, attratto dalle opportunità che poteva offrire quella che era all'epoca l'indiscussa capitale dell'arte europea. Inizia, per Balestrieri, una fase esistenziale definibile, senza ironie, come *vie de bohème*: povertà affamata, lavoro accanito (malpagato e mal condotto) in veste d'illustratore, amicizia con altri 'emigrati' italiani (il fotografo Eduardo Fiorillo, il pittore Osvaldo Tofani), goliardie scapigliate con i vecchi compagni d'Accademia Debonis e Durand e con il violinista, pianista e aspirante scrittore Giuseppe Vannicola, conosciuto a Napoli, con cui condivide il misero alloggio-*atelier*. È, questo, un personaggio fondamentale nell'orientare l'espressività di Balestrieri, già improntata all'esaltazione sentimentale, verso una «*sensiblerie* per gli strugimenti

⁴⁵ Cfr. *Il Liberty a Bologna* 1977, pp. 208-210, 237-245.

⁴⁶ «BUTTERFLY [...] Tutto, tutto sia pien / di fior, come la notte è di faville. / Va' pei fior! / SUZUKI Tutti i fior?... / BUTTERFLY Tutti! Pesco, viola, gelsomino, / quanto di cespo, o d'erba, o d'albero fiorì. / [...] / BUTTERFLY e SUZUKI Seminiamo intorno april. / Gettiamo a mani piene / mammole e tuberose, / corolle di verbene, / petali d'ogni fior!» (ILLICA, GIACOSA 1904, pp. 268-271, 279-280).

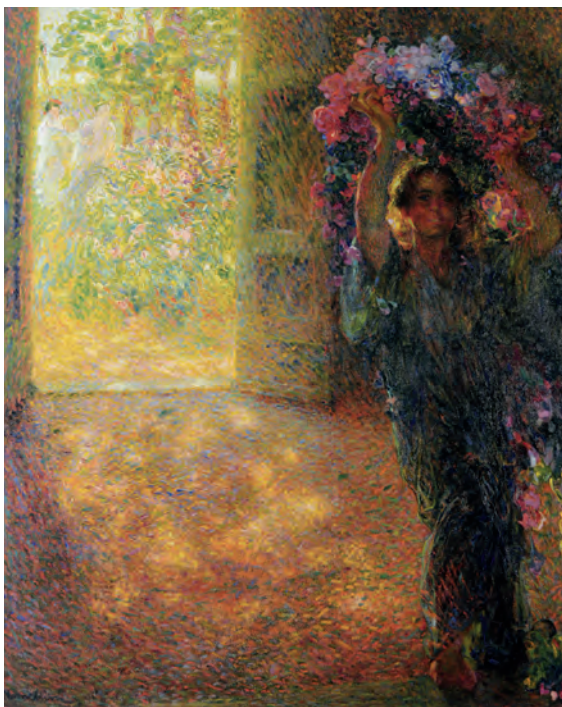
⁴⁷ «Una tela di vaste proporzioni, *Beethoven*, la quale, sia per efficacia di poetica suggestione, sia per l'energia disinvolta con cui vi erano tratteggiate le figure di un gruppo di *bohémien*s, raccolti in uno studio di pittore ed intenti ad ascoltare uno di loro che suona [...] era ben degna della grande medaglia d'oro che le venne assegnata e che fu una delle poche medaglie date, con criterio schietto e sereno di giustizia, al vero merito» (PICA 1901, p. 260).

⁴⁸ L. Balestrieri, *Breve profilo della mia vita*, manoscritto, 7 settembre 1957, Cetona, Fondazione Lionello Balestrieri.

⁴⁹ BALESTRIERI [BASSI] 2008.

⁵⁰ DI GIACOMO 1925, p. 17.

⁵¹ BARDAZZI 2006, p. 12.



5



6

lirici e crepuscolari»,⁵² gli abbandoni estatici e gli atteggiamenti *maudits*. La figura ricurva e scatenata di 'Peppino' Vannicola, che, in preda a un'ispirazione musicale mischiata ai fumi del rum, serra al collo il violino e brandisce l'archetto leggendo sullo spartito della *Ciaccona* di Bach poggiato sullo schienale dell'unica sedia della stanza, compare per la prima volta nel dipinto del 1897 (oggi perduto, o di ubicazione ignota) *Aspettando la gloria*. Vi è, nell'opera, il più tradizionale repertorio della *vie de bohème*: la passione, ben rappresentata dal movimentato gesto del protagonista, «la sensibile e malinconica concentrazione di Lionello che ascolta rapito, preso nei suoi sogni sentimentali, la povertà delle suppellettili, l'ombra avvolgente che favorisce le fantasie».⁵³

Vannicola è probabilmente determinante nel far conoscere e apprezzare a Balestrieri il mondo di Richard Wagner, che però darà frutto un po' più avanti nella produzione dell'artista. Per il momento, l'effetto più evidente della loro vicinanza e comunione spirituale è rinvenibile in dipinti dove i riferimenti musicali sono di segno differente: nel tempo passato insieme, Lionello aveva ascoltato l'amico cantare e suonare brani della *Bohème*, e nel 1898, mentre il capolavoro di Giacomo Puccini trionfava in Europa, rappresentò in un olio su tela la scena culminante del melodramma, *La morte di Mimì*⁵⁴ (cat. II.6), intingendo il pennello in un fedele descrittivismo e nella letterarietà più smaccata: «seduto a fianco del letto, con la mano sinistra affondata nella scomposta capigliatura, il poeta Rodolfo (Balestrieri lo ha ritratto con le proprie sembianze), pensoso e sgomento, affissa lo sguardo sul volto dell'amante, che, col capo affondato nel candido cuscino, e un braccio disteso e inerte, appare prossima a morire. Nel fondo del quadro gli altri personaggi»,⁵⁵ ossia Schau-nard, Marcello, Musetta e Colline.

Ancora il richiamo a Puccini tornerà in una *gouache* di cui si è persa traccia, *Tosca*, e in un'acquatinta derivata da una tela (a oggi irreperibile) del 1905, *Manon* (cat. II.5), in cui il pittore evoca il tragico epilogo della

⁵² *Ivi.*

⁵³ MARABOTTINI 2000, p. 26.

⁵⁴ Dell'opera esistono anche numerose repliche successive.

⁵⁵ DE ANGELIS 1943, p. 49.

5. Plinio Nomellini, *Casa fiorita*, 1918, olio su tela / oil on canvas, collezione privata / private collection, courtesy Enrico Gallerie, Milano
 6. Lionello Balestrieri, *Beethoven*, senza data / undated, olio su tela / oil on canvas, 34 × 69,3 cm, collezione privata / private collection
 7. Lionello Balestrieri, *Il gelo*, senza data / undated, lastra di rame acciaiato / steel copper plate, 40 × 30 cm, Fondazione Lionello Balestrieri, Cetona



7

vicenda, quando Des Grieux, avendo scelto di condividere la sorte dell'amata, la segue nel confino americano, nella sterminata landa della Louisiana. Qui tenta di rincuorare la donna, che, «esausta, con gli occhi cerchiati per la fatica insostenibile gli si abbandona sul petto», ma «non s'illude, nella sua estrema chiaroveggenza, la disgraziata», e «l'ultimo guizzo di vita si estingue nel gemito della speranza perduta».⁵⁶ Mi rifaccio all'immaginoso e poetico commento di Alberto de Angelis,⁵⁷ autore nel 1943 di un importante saggio sui 'quadri musicali' di Balestrieri: sua è anche l'osservazione che l'artista si è permesso in quest'opera una 'licenza ambientale', preferendo raffigurare i due amanti non nella sterminata pianura descritta dal libretto, ma «fra faticosi dislivelli di montagne, dietro le quali si vede discendere il sole».⁵⁸

Il capolavoro più emblematico del periodo, capostipite d'un numero infinito di repliche e varianti (fig. 6), è tuttavia il già citato *Beethoven*, che condensa ed esprime il clima di un'epoca, quell'atmosfera *fin de siècle*, mista di realismo e insieme impeto lirico, che si rifaceva – un po' banalizzandola – alla *Bohème* pucciniana:⁵⁹

nel primo piano del quadro l'artista aveva ritratto, ancora una volta, se stesso nella severa figura di uno degli ascoltatori, accovacciato su di un divano, con le mani intrecciate a stringersi contro il corpo le ginocchia. Sulla sua spalla s'appoggia una sognante donna bionda: la sua donna. Tre uomini, gli amici del pittore, completano il gruppo. A sinistra, potentemente beethoveniano nel grosso capo arruffato e nella corporatura goffa e malvestita, il violinista. E quasi invisibile, dietro di lui, il pianista che l'accompagna.⁶⁰

Insomma, ci sono tutti gli ingredienti per far sognare e vibrar d'emozione animi sensibili e aperti alla commozione: a parte il calco funebre del volto del compositore, si respira una sorta di nostalgia, di struggimento per una condizione esistenziale vagheggiata e sospirata, ovvero ormai perduta.

Al di là dei 'coprotagonisti' in scena (l'uomo disperato col volto tra le mani, la *musette*, tipo di francese che ritorna sovente nelle opere di Balestrieri, con le crocchie di capelli arruffate e gli occhi cerchiati), l'ispiratore autentico della tela è Giuseppe Vannicola, con la sua esecuzione della *Sonata a Kreutzer*, ma ancor più con l'esempio di una vita sregolata e *bohémienne*.

Da due personaggi ricavati da un dettaglio del *Beethoven*, ossia l'artista stesso e la moglie Giuditta (cat. II.9), nasce un dittico di dipinti a olio intitolati *Il gelo* e *Il disgelo* (ossia il temporaneo litigio fra i due amanti, che potrebbero simboleggiare, poeticamente trasfigurati, Marcello e Musetta, e la successiva riappacificazione), da cui fu poi derivata una coppia di acqueforti-acquetinte, incise su rame acciaiato (fig. 7) per poterne trarre un maggior numero di esemplari (cat. II.7 e II.8): ricostruzione atteggiata e aneddotica, con la consueta ambientazione nella soffitta-*atelier* di Parigi, dove lo spirito pucciniano è ormai sopravanzato da un generismo frivolo e da operetta,⁶¹ che troviamo anche nelle illustrazioni eseguite per il racconto di Claude Duflot *Une victime de Murger*, pubblicato nel 1900 sul «Figaro illustré» (figg. 8-10). Conosciamo peraltro una tarda versione

⁵⁶ *Ibidem*, p. 56.

⁵⁷ Ma non è da meno Vittorio d'Aste: «gli amanti, nel paesaggio lunare, non curano il vento e gli uomini ostili e vanno felici nell'ebbrezza dell'amore stragrande incontro al loro destino in un abbandono cordiale che supera la morte. Negli intervalli del vento, tra il bagliore argenteo della luna che filtra quiete tra brividi di violetto esangue pare di risentire l'affettuosa armonia delle note pucciniane che il pittore rivive sue nella scena tenerissima» (D'ASTE 1942, p. 18).

⁵⁸ DE ANGELIS 1943, p. 56.

⁵⁹ Per le vicende relative alla fortuna del dipinto, si vedano: CURCIO 1924, pp. 195-199; DE ANGELIS 1943, pp. 52-53; GALEOTTI 1955, p. 4; TRIDENTI 1958, p. 3; MAZZANTI 1995, p. 312; MARABOTTINI 2000, pp. 35-38; MAZZANTI 2000, pp. 85-86.

⁶⁰ DE ANGELIS 1943, p. 50.

⁶¹ Cfr. BARDAZZI 2006, pp. 29, 35.

8-10. Lionello Balestrieri, illustrazioni per il racconto di / illustrations for the tale by Claude Duflot *Une victime de Murger*, «Figaro illustré», Paris 1900, Fondazione Lionello Balestrieri, Cetona

11. Lionello Balestrieri, *Bohème*, 1926, olio su tela / oil on canvas, collezione privata / private collection, courtesy 800/900 Artstudio, Livorno/Lucca

12. Lionello Balestrieri, *Trittico di Chopin*, senza data / undated, acquatinta in bianco e nero / aquatint in black and white, 450 × 950 mm, collezione privata / private collection



8



9



10

– risalente al 1928 – a olio su tela del medesimo soggetto del *Disgelo*, intitolata però esplicitamente *Bohème* (fig. 11).

Vien da domandarsi se Balestrieri e Puccini si conoscessero. Non risultano scambi epistolari tra i due, ma, da una fotografia del Maestro con dedica datata all'artista (cat. II.10), possiamo dedurre che almeno un incontro sia avvenuto nell'autunno del 1903 a Parigi, dove il compositore soggiornò per circa un mese (dalla fine di settembre alla fine di ottobre) per le rappresentazioni di *Tosca* e di *Bohème* all'Opéra.⁶² Significativo è il testo della dedica («Al grande artista / del sentimento / Lionello Balestrieri / con ammirazione / ed amicizia / Giacomo Puccini / Paris / 26. 10 903»), che coglie il *côté* romantico e patetico della vena del pittore toscano.

Inoltre nel corridoio del piano nobile della villa di Torre del Lago si conserva tuttora, appeso a una parete, un esemplare incorniciato dell'acquatinta in bianco e nero di Balestrieri, anch'essa ricavata da un olio su tela (vincitore di una medaglia di terza classe al *Salon* del 1904), *Trittico Chopin* (fig. 12),⁶³ che ripercorrere i momenti ritenuti salienti della biografia del compositore polacco, la cui figura, in certa cultura italiana dell'epoca, era interpretata con svenevole sentimentalismo, come giovine travagliato e amante infelice nella sua *liaison* con George Sand (nel 1901 il vicentino Giacomo Orefice gli dedicò addirittura, su testo di Angiolo Orvieto, un melodramma intessuto di melodie originali di Chopin).

Del resto erano gli anni, nell'arte italiana, dei 'notturni',⁶⁴ dei 'chiari di luna', delle estasi in bilico fra tardo-romanticismo, Simbolismo e tendenza 'ideista'. È nel 1903 che, per esempio, «Novissima» pubblica la serie di il-

⁶² Nella *Cronologia* della vita e delle opere di Lionello Balestrieri posta in appendice all'edizione moderna della sua autobiografia è riportata la notizia che nel 1896 l'artista avrebbe incontrato Puccini a Parigi (BALESTRIERI [BASSI] 2008, p. 226), ma in realtà sappiamo che il compositore vi sarebbe andato soltanto due anni dopo, trattenendosi dalla metà di aprile alla fine di giugno, per la prima francese della *Bohème* all'Opéra Comique, svoltasi il 13 giugno 1898. Peraltro non ci sono prove che Puccini abbia fatto la conoscenza di Balestrieri in quest'occasione.

⁶³ «Nel primo quadro [...] un gruppo di persone, forse familiari, s'appressa ansioso all'uscio di una stanza dove il giovinetto Chopin improvvisa al piano. Nel secondo il musicista, più maturo e già celebre, suona per alcuni ascoltatori, seduti di fronte a lui. Nel terzo assistiamo agli ultimi istanti dell'artista, mentre George Sand, poco distante, ne conforta il trapasso suonando al piano una composizione di lui, sicché il quadro appare anticipata apoteosi dell'immortalità del suo genio» (DE ANGELIS 1943, p. 54).

⁶⁴ Al di là del rimando a Chopin, «il tema del notturno permette la proiezione di una sensibilità poetica e musicale oltre le soglie del senso stabilito e dell'osservazione diurna e oggettiva, così che il paesaggio si condensa facilmente in stato d'animo e le stanze domestiche in teatro del sentimento» (BARDAZZI 2006, p. 29).



11



12

lustrazioni *Impressioni pittoriche da composizioni musicali celebri*. C'è da riflettere se e quanto il mondo poetico di Puccini possa aver influito su questa *vague* legata all'estetica delle *correspondances*, a un senso panico dell'universo e del mondo vegetale innervato di intrecci e analogie tra sfere sensoriali differenti, di sinestesie, che produce 'sinfonie della natura' in cui si vuol trasmettere la segreta armonia celata negli elementi arborei e floreali, la suggestione del paesaggio come trasposizione di valori melodici, oltrepassando la rappresentazione, il dato mimetico, per attingere i territori del sogno, dell'indistinto, dell'immaginazione. Se pensiamo a certo Nomellini, Chini, Previati, Longoni, Marussig, Wolf-Ferrari, il riferimento a Puccini (magari non ispiratore, ma almeno corrispettivo ed equivalente musicale) apparirà forse non del tutto peregrino.

13. Alois Delug, *Venti di Marzo*, riproduzione in bianco e nero dell'opera / reproduction in black and white of the work in *Prima Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia 1895. Catalogo illustrato*, Venezia 1895, tavola fuori testo / table unnumbered, Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti, Lucca (tutte le restanti immagini a seguire sono tratte dalla medesima fonte / all the following images are taken from the same source)
14. Giovanni Fattori, *Butteri maremmani*, riproduzione in bianco e nero dell'opera / reproduction in black and white of the work

Come ha ben osservato Fabio Benzi nel suo saggio in catalogo, il gusto estetico del compositore conobbe una decisa e ben riscontrabile evoluzione nel corso degli anni. Compulsando nella sua biblioteca personale conservata nell'archivio della Villa Museo di Torre del Lago, alla ricerca di pubblicazioni di argomento artistico,⁶⁵ è emerso – lo si anticipava sopra a proposito di Giacomo Grosso – un documento preziosissimo, ossia un esemplare del catalogo illustrato della *Prima Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia* del 1895, destinato e dedicato a Pagni («a Ferruccio Pagni / il suo aff / GPuccini») e fittamente costellato di annotazioni, commenti, segni a lapis e a matita blu, striscioline di carta tra pagina e pagina.⁶⁶ Possiamo ipotizzare che il pittore avesse chiesto all'amico di portargliene una copia al ritorno dal suo viaggio a Fiume (dove si svolse una rappresentazione di *Manon Lescaut*) e lungo l'itinerario Budapest-Vienna-Lubiana-Trieste-Venezia-Milano del maggio del 1895, o che l'iniziativa fosse stata di Puccini, che, in alcune delle chiose di cui coperse il volume, si rivolge direttamente a Pagni («ti piace?», scrive sotto la riproduzione fotografica dell'opera di Gerhard Munthe *Le figlie dell'Aurora boreale e i loro galanti*). Dunque è la testimonianza di un'interlocuzione, di un dialogo su temi artistici, che rispecchia fedelmente i gusti e le inclinazioni in fatto di pittura, scultura, disegno e incisione di Giacomo Puccini nel 1895, con molte conferme e alcune sorprese. C'è da domandarsi perché il catalogo sia rimasto a lui, nella sua biblioteca personale, e non invece tra le carte di Pagni: forse gli fu poi reso dall'artista?

Partiamo dalle opere e dagli autori che, pur di rilevante interesse – agli occhi dei coevi o a quelli della storia –, passano sotto silenzio, che non si guadagnano nessuna annotazione o commento da parte di Puccini: Lawrence Alma-Tadema, Mosè Bianchi, Vincenzo Cabianca, Marco Calderini, Giovanni Battista Carpanetto, Enrico Coleman, Nino Costa, Eugenio Gignous, Bartolomeo Giuliano, Vittore Grubicy, Antonio Mancini, Marius Pictor (Mario de Maria), Giuseppe Mentessi, John Everett Millais, Angelo Morbelli, Domenico Morelli, Eugenio Prati (presente con due opere, tra cui *Solitudine*, il famoso ritratto di un Wagner in meditazione, attorniato dal mormorio di una foresta di faggi), Attilio Pusterla, Pierre Puvis de Chavannes, Odilon Redon, Emilio Sala, Giovanni Segantini, Augusto Sezzane, Franz von Stuck, Cesare Tallone, Hans Thoma, Adolfo Tommasi, James McNeill Whistler, Ernesto Bazzaro, Pietro Canonica, Domenico Trentacoste, Ettore Ximenes. E nemmeno Pompeo Mariani, amico dei tempi milanesi e monzesi,⁶⁷ Leonardo Bistolfi (presente con *La bellezza della Morte*), con il quale pure c'era stato un rapporto di conoscenza a Torino, come abbiamo visto. Volendone già trarre alcune sommarie considerazioni, sembra che le corde dell'animo e della sensibilità di Puccini, almeno a questa data, non fossero toccate dall'arte simbolista, né dal Divinismo, né dalle preziosità di un Alma-Tadema o di un Millais.

Veniamo invece alla parte illustrativa, delle riproduzioni fotografiche di opere inserite al termine del catalogo: qui troviamo una sorta di classificazione, per gradi di apprezzamento, dei lavori che a Giacomo Puccini piacquero, o che addirittura lo entusiasmarono, con strisce di carta inse-



A. DELUG — *Venti di Marzo*.

13



G. FATTORI — *Butteri maremmani*.

14

⁶⁵ Non molte, per la verità: DE FONSECA 1897 (con dedica dell'autore sulla copertina: «Al maestro Puccini / cordialmente / Fonseca»), Torre del Lago, Fondazione Simonetta Puccini per Giacomo Puccini, *Elenco del materiale bibliografico - 'Biblioteca Personale'*, n. 217; *Salon de 1898* 1898, n. 168; PASQUINELLI 1907 (con dedica dell'autore sul frontespizio: «All'Illustre Autore della Butterfly / in segno d'ammirazione e / per omaggio / F. Pasquinelli»), n. 216; BASCHET 1907, n. 169; *Katalog der Gemäldesammlung* s.d., n. 204; cui aggiungere il catalogo citato nella nota successiva.

⁶⁶ *Prima Esposizione Internazionale* 1895, Torre del Lago, Fondazione Simonetta Puccini per Giacomo Puccini, *Elenco del materiale bibliografico - 'Biblioteca Personale'*, n. 177.

⁶⁷ Si veda il saggio di Giovanna Ginex in catalogo.

15. Luigi Rossi, *Un bel mattino*, riproduzione in bianco e nero dell'opera / reproduction in black and white of the work

16. Walter Firlé, *Guarigione*, riproduzione in bianco e nero dell'opera / reproduction in black and white of the work

17. Giulio Aristide Sartorio, *La Madonna degli angeli*, riproduzione in bianco e nero dell'opera / reproduction in black and white of the work



L. Rossi — *Un bel mattino.*

15



W. FIRLÉ — *Guarigione.*

16



A. SARTORIO — *La Madonna degli angeli.*

17

rite all'altezza delle pagine in cui comparivano le immagini favorite. Così, se *Venti di Marzo* del bolzanino Alois Delug (fig. 13), *Butteri maremmani* di Giovanni Fattori (fig. 14) e *Un bel mattino* di Luigi Rossi (fig. 15) si guadagnano un voto «buono», sotto le riproduzioni di *Guarigione* del tedesco Walter Firlé (fig. 16) e della *Madonna degli angeli* di Giulio Aristide Sartorio (fig. 17) si legge l'annotazione «buonissimo». Di Carolus-Duran è giudicato «bello» lo studio di nudo *Lucica*, e «bellissimo» il dipinto *Poète à la mandoline* (fig. 18). Il commento a matita «bellissimo» appare anche in calce alle immagini di *Un saluto* di Pietro Fragiaco (fig. 19) e delle sculture *Lotta oscura* dell'astigiano Carlo Betta e *Impressione dal vero* di Paolo Troubetzkoy (fig. 20). Addirittura «splendido» è reputato il ritratto di *Sua Eminenza il Cardinale Manning* del britannico Walter William Oulless (fig. 21), così come *S. Martino a 2000 m* di Lorenzo Delleani (fig. 22), e un «Mirabile!», con tanto di punto esclamativo, è riservato da Puccini a *Ritorno dalla pesca al crepuscolo* del danese Laurits Tuxen (fig. 23). Più sfumato, incuriosito ma ambivalente, è il giudizio su *Che si nasconde in quel vuoto, che io pallida tremo di penetrare? / Oh quello è un estenuato corpo esanime che attende l'eternità!*, dipinto di sapore preraffaellita di Edward Robert Hughes (fig. 24), nipote del più noto Arthur Hughes, che al compositore sembra «bello – strano» (dove il trattino funge da congiunzione avversativa). Piuttosto ironica è la scritta, peraltro sottolineata, «a puntini», riferita a *Processione* (fig. 25) di Giuseppe Pellizza da Volpedo (è noto che in quel periodo Ferruccio Pagni stesse cercando di sperimentare la tecnica divisionista, con scetticismo e disapprovazione dell'amico musicista). Quel che proprio non gli va giù è il già ricordato *Le figlie dell'Aurora boreale e i loro galanti* del norvegese Gerhard Munthe (fig. 26),

18. Carolus-Duran, *Poète à la mandoline*, riproduzione in bianco e nero dell'opera / reproduction in black and white of the work
 19. Pietro Fragiaco, *Un saluto*, riproduzione in bianco e nero dell'opera / reproduction in black and white of the work
 20. Paolo Troubetzkoy, *Impressione dal vero*, riproduzione in bianco e nero dell'opera / reproduction in black and white of the work



18



19

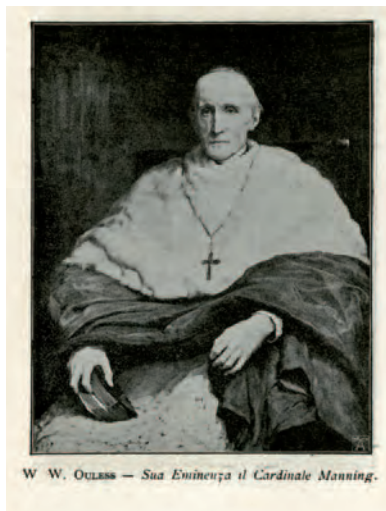


20

specialista nell'arte decorativa, cantore dei miti nordici medievali, trattati con un linguaggio geometrizzante e bidimensionale, che per Puccini è semplicemente «rediolo» (che in lucchese significa 'ridicolo'); e il commento *tranchant* è scritto in alto a lapis ripassato con matita blu; sul margine destro della pagina il compositore aggiunge un «ti piace?» rivolto a Pagni; in basso, con grafia diversa (forse dell'amico), leggiamo la parola «Togo», sinonimo vernacolare di 'simpatico.'

Nelle sezioni precedenti del catalogo, contenenti le biografie degli artisti espositori e l'elenco delle opere, troviamo segni '+' (ma anche 'x' e 'C') in corrispondenza delle didascalie di quei lavori che furono apprezzati da Puccini, che quindi dobbiamo probabilmente immaginarci in visita alla Biennale veneziana con in mano matita e catalogo, per prender nota al momento di ciò che lo colpiva. Oltre a quanto sopra citato, furono contrassegnati: nella sezione *Pitture Acqueforti Disegni*, *Giorno di magro* di Bartolomeo Bezzi (n. 26, p. 72), *Ritratto di A. Mézières dell'Accademia francese* di Léon Bonnat (n. 38, p. 75), *Calma* di Millo Bortoluzzi (n. 40, p. 75), *Prealpi bergamasche* di Filippo Carcano (n. 51, p. 77), accompagnato dalla scritta a matita «per me è il migliore dell'espressione» (e con una strisciolina di carta per tenere il segno della pagina), *Mattino d'autunno* di Guglielmo Ciardi (n. 64, p. 80), *Tristezza* di Pietro Fragiaco (n. 114, p. 92), *Lungo il Canale a Milano* di Emilio Gola (n. 127, p. 96), il già ricordato *La femme* di Giacomo Grosso (n. 130, p. 96), *Tramonto sulle coste norvegesi* di Hans Gude (n. 132, p. 97), *La Monaca* di Paul Hoecker (n. 153, p. 99), con l'annotazione «bellissimo», *Armonie verdi* di Cesare Laurenti (n. 175, p. 104), *Inno alla famiglia* di Jef Leempoels (n. 179, p. 105), *Ritratto del prof. Emerson* di Franz Lenbach (n. 187, p. 107), *La figlia di Jorio* di Francesco Paolo Michetti (n. 218, p. 112), *Il trasporto di una vergine* di Gaetano Previati (n. 273, p. 112), con il commento «bello» e una striscia di carta per tenere il segno della pagina, *Il bagno di*

21. Walter William Oules, *Sua Eminenza il Cardinale Manning*, riproduzione in bianco e nero dell'opera / reproduction in black and white of the work
 22. Lorenzo Delleani, *S. Martino a 2000 m*, riproduzione in bianco e nero dell'opera / reproduction in black and white of the work
 23. Laurits Tuxen, *Ritorno dalla pesca al crepuscolo*, riproduzione in bianco e nero dell'opera / reproduction in black and white of the work



21



22



23

Venere di William Blake Richmond (n. 283, p. 124), *Un filosofo* di Salvador Sanchez Barbudo (n. 296, p. 127), *Procuratie vecchie* di Giuseppe de Sanctis (n. 298, p. 127), *Processione* di Ettore Tito (n. 339, p. 138) e *Un brindisi* di Anders Zorn (n. 382, p. 146). Nella sezione *Sculture*, invece, Puccini riservò il suo '+' al *Beethoven* di Francesco Jerace (n. 400, p. 155), oltre che a due opere ricordate sopra, ossia *Lotta oscura* di Corrado Betta (n. 381, p. 149), con l'annotazione «bello», e *Impressione dal vero* di Paolo Troubetzkoy (n. 434, p. 162).

Vi sono poi alcuni inviti ironici riservati a Ferruccio Pagni: a pagina 103, in corrispondenza delle didascalie delle opere di Johann Victor Krämer, Peder Severin Kroyer, Carl Larsson e Philip László, Puccini scrive sul margine destro del foglio «spennella»; a pagina 105, attorno alle riproduzioni dei lavori del bistrattato Munthe, troviamo un segno e l'inequivocabile epiteto «matto da legare»; a pagina 121 sono cerchiare con il lapis le immagini di *Processione* e del *Ritratto della Signora Sofia Abbiati* di Giuseppe Pellizza (nn. 264 e 265), con la scritta «puntini uso Ferruccio»; a pagina 125, lungo il margine destro, in prossimità delle didascalie delle opere di Alfred Roll, Luigi Rosa e Luigi Rossi, Puccini annota goliardicamente «lavora porco», come a voler invitare l'amico a darsi da fare per eguagliare i risultati di questi artisti.

L'esemplare del catalogo della Biennale del 1895 conservato a Torre del Lago reca anche alcuni disegni a matita, tra cui un'auto-caricatura di Puccini nelle ultime pagine, dopo la sezione delle illustrazioni, accompagnata dalla scritta «Dal treno / che / corre [...]».

Fu insomma una visita fruttuosa, quella compiuta alla *Prima Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*. Evidentemente si trattò di un'occasione per entrare a diretto contatto con un mondo che gli si schiuse con un'ampiezza fin ad allora non sperimentata. Il suo gusto, all'epoca, era poco incline all'ideismo simbolista, restando fedele al 'vero',

24. Edward Robert Hughes, *Che si nasconde in quel vuoto, che io pallida tremo di penetrare? / Oh quello è un estenuato corpo esanime che attende l'eternità!*, riproduzione in bianco e nero dell'opera / reproduction in black and white of the work
25. Giuseppe Pellizza da Volpedo, *Processione*, riproduzione in bianco e nero dell'opera / reproduction in black and white of the work
26. Gerhard Munthe, *Le figlie dell'Aurora boreale e i loro galanti*, riproduzione in bianco e nero dell'opera / reproduction in black and white of the work



24



25

ma anche a un lirismo espresso sia nel paesaggismo, sia nella ritrattistica. Significativo fu l'apprezzamento riservato a Michetti e a Sartorio, ai veneziani Ciardi, Fragiaco ed Ettore Tito, agli Scapigliati milanesi Carcano e Gola, così come a Previati e a Troubetzkoy, con i quali sarebbe poi entrato in contatto, oltre che ad alcuni esponenti della pittura nordica e anglosassone, da Oules a Tuxen, da Gude a Leempoels e Zorn, senza ignorare il supremo magistero accademico di Lenbach. Tuttavia, gli incontri artistici che maggiormente avrebbero segnato la sensibilità e il gusto visivo di Puccini – mi riferisco a Plinio Nomellini e a Galileo Chini – erano ancora di là da venire.



26