

estremamente drammatico, perché gli uomini sono intrappolati da ore sotto terra: il canto di Federico rappresenta l'unico diversivo possibile per ingannare il tempo in un simile contesto che costringe gli uomini all'immobilità. La situazione è sì dolorosa, ma in essa si manifesta anche il lato socievole dei minatori che, dopo ore trascorse a perforare muri neri l'uno al fianco dell'altro, si accorgono di non conoscere ancora né i loro nomi né i luoghi di provenienza e dialogano per conoscersi meglio.

Se, in questo contesto, *Teresina vien da baso* è percepito da chi guarda il film anche come un canto che trasmette la velata nostalgia di Federico per la vita di un tempo, la gioia con la quale lui e i suoi compagni festeggiano l'arrivo (presunto) dei soccorsi è invece affidata all'intonazione di *Bésame mucho* (18'16"). La dimensione provinciale e in questo caso individuale del canto popolare italiano cede il posto a un successo internazionale, noto a tutti e tre gli sventurati che condividono quel momento: dopo essersi fatti forza, Vincenzo, Federico e Mustafa ora uniscono anche le loro voci e intonano il brano di Consuelo Velázquez. Ancora una volta le musiche de *La ragazza in vetrina* non sono scelte casualmente, ma per il contributo emozionale in grado di aggiungere a specifiche scene, soprattutto nei minuti iniziali, così carichi di tensione drammatica ed emotiva, quei 20 minuti che rappresentano la "parte migliore" del film, ovvero

tutto l'eccellente blocco della miniera: un grosso blocco che mostra con una evidenza e una partecipazione umana veramente notevoli la dura vita degli "uomini del carbone" che sudano e faticano avendo sempre a fianco, invisibile ma pronta a rivelarsi improvvisamente, la morte.⁴¹

Bianchi, Nicola, *Turandot: Un'opera europea—Dualismi e complessità della favola di Puccini, I: Gestazione e considerazioni preliminari*, "Musica/realità", 123, novembre 2020, pp. 101-120; e *II: Scene dell'opera e considerazioni conclusive*, "Musica/realità", 124, marzo 2021, pp. 45-72.

41. Carancini, "La ragazza in vetrina".

***Turandot*: un'Opera europea. Dualismi e complessità della favola di Puccini.**

Parte I: Gestazione e considerazioni preliminari

di Nicola Bianchi

1. Una favola di Novecento

"A Pekino, al tempo delle favole"¹

Quello di Giacomo Puccini prima di *Turandot* appare un teatro tutto pieno di "realtà" e del tutto privo di quella illogicità funzionale che si riscontra nella *forma* letteraria che chiamiamo *fiaba* oppure *favola*.² Ma quando Puccini comincia seriamente a pensare a *Turandot*, nel 1920, si erano già verificati in tutta Europa molti eventi, artistici e storici, che portarono gli artisti a esprimersi con le favole e il teatro di marionette, e a recuperare le suggestioni del passato settecentesco come la Commedia dell'Arte. L'arte reagiva al trionfo borghese della *Belle époque* e sentiva nell' "che il colonialismo imperialista stava portando al "suicidio d'Europa", alla Prima guerra mondiale. L'interesse per la favola intendeva ricercare nuovi valori morali in questo contesto capitalista e mercantile, mentre il teatro di marionette e la Commedia dell'Arte venivano usate per metaforizzare le convenzionalità vuote della falsa morale borghese. Nei lavori e le idee di Stéphane Mallarmé, Maurice Maeterlinck, Adolphe Appia e Gordon Craig come negli spettacoli di Vsevolod Mejerchóld e Max Reinhardt, paralleli ai risultati musicali di Debussy, Bartók, Janáček, Ravel,

1. Giacomo Puccini, *Turandot*, Ricordi, Milano 1926, lastra P.R. 117 (ristampa 2000): è questa la partitura a cui si farà riferimento. Molta della lettura deriva anche dall'elaborazione semplificata usata in Michele Girardi (a cura di), *Turandot*, Edizioni del Teatro La Fenice, Venezia 2007 (d'ora in poi Fenice).

2. La questione su come definire la "fiaba" per distinguerla dalla "favola" è assai accidentata e non si può certo trattarla qui. Elenco solo alcuni studi ormai classici al riguardo: Vladimir Propp, *Morfologia della fiaba*, trad. it. di Gian Luigi Bravo, Einaudi, Torino 1966; Bruno Bettelheim, *Il mondo incantato*, trad. it. di Andrea D'Anna, Feltrinelli, Milano 1977; Max Lüthi, *La fiaba popolare europea. Forma e natura*, trad. it. di Marina Cometta e Giorgio Dolfini, Mursia, Milano 1979; Marie-Louise von Franz, *Le fiabe interpretate*, trad. it. di Nadia Neri, Bollati Boringhieri, Torino 1980; Dieter Richter, *La luce azzurra*, Mondadori, Milano 1992; Jack Zipes, *Spezzare l'incantesimo*, trad. it. di Giorgia Grilli, Mondadori, Milano 2006; Michele Rak, *Logica della fiaba*, Bruno Mondadori, Milano 2005.

Stravinskij, Richard Strauss e Schoenberg, la ricerca di quanto detto (di nuova morale e di denuncia dell'irrazionalità) era all'ordine del giorno, e quindi non deve stupire che la scelta di Puccini per quello che si rivelerà l'ultimo soggetto da lui scelto sia ricaduta su una favola, la *Turandot* di Carlo Gozzi.

La scelta di Puccini, per altro, era anch'essa del tutto in linea con i gusti dei suoi colleghi: Carlo Gozzi era un punto di riferimento per una certa *avanguardia* già da molti anni.

1.1. Carlo Gozzi tra Russia, Germania, Reinhardt, Mejerchol'd e Busoni

Nella Venezia della seconda metà del Settecento era aspra la contesa tra i teatri e le loro compagnie, una guerra che si combatteva a suon di commedie che si sfidavano a chi portava più persone a pagare il biglietto. In questa battaglia senza quartiere, Pietro Chiari e Carlo Gozzi si trovarono a fronteggiare la riforma teatrale di Carlo Goldoni, che intendeva cancellare l'antica Commedia dell'Arte a favore di un teatro d'autore, senza l'improvvisazione e senza le interpolazioni dei monologhi di repertorio che gli attori delle compagnie di giro portavano con sé.

Carlo Gozzi usò sistematicamente le maschere dell'Arte nelle commedie che scriveva per la compagnia teatrale di Antonio Sacchi, convinto della genuinità di quel tipo di teatro, molto più nobile e autentico rispetto alla gretta e mercificatoria bassezza dei soggetti troppo realistici di Goldoni.

Tra il 1761 e il 1765, Gozzi scrisse dieci "favole teatrali" che, tra i personaggi, avevano le maschere dell'Arte. La fortuna di queste favole teatrali fu immensa: nell'Ottocento di Wagner, Carl Maria von Weber, Friedrich Schiller e Johann Wolfgang Goethe, le opere di Gozzi erano fonte di grande ispirazione. Il fantastico di Gozzi si sposava perfettamente con la voglia di magia e di mito del Romanticismo, e le sue fiabe, tra cui *L'amore delle tre melarance*, *Turandot*, *Il corvo*, *Re cervo*, e *La donna serpente*, venivano rappresentate con gusto e fantasia dalle compagnie tedesche, soprattutto quella di Weimar, diretta da Goethe e Schiller, che produsse spesso *Turandot*, a partire dal 1802. Nel 1809 proprio la *Turandot* allestita da Goethe e Schiller approdò a Stoccarda e per questo spettacolo Weber scrisse le musiche di scena, utilizzando brani di una precedente *Overture Chinesa*, elaborata cinque

anni prima.³ Nel 1833, *La donna serpente* fu presa come soggetto anche dal giovane Wagner per l'Opera *Die Feen*.

Con la riscoperta novecentesca per le fiabe e la Commedia dell'Arte, Gozzi divenne quasi di moda, il soggetto ideale per le teorie teatrali di Mejerchol'd e Reinhardt.

Nella Russia di Mejerchol'd, in due anni, ben due Opere, ispirate alle sue idee teatrali di movimento e convenzionalità, trovarono soggetto in Gozzi: lo spettacolo *La principessa Turandot* di Evgenij Vachtangov (*Principessa Turandot*, 1922) e l'Opera *L'amore delle tre melarance* di Sergej Prokof'ev (*Ljubóv' k trëm apel'sínam*, 1921-1926).

Reinhardt allestì la *Turandot* di Gozzi a Berlino, nel 1911, con la traduzione di Kurt Vollmoeller e le musiche di scena di Ferruccio Busoni. Per queste musiche, Busoni sviluppò i temi musicali di una sua precedente *suite* ispirata a *Turandot*, concepita già dal 1904. Dopo l'esperienza con Reinhardt e Vollmoeller, Busoni decise di ampliare ancora le sue idee musicali, arrivando alla composizione di un'Opera vera e propria sulla *Turandot*, rappresentata in dittico con un altro lavoro, *Arlecchino*, a Zurigo, nel 1917.

Influssi di Gozzi anche nell'onomastica della *Frau ohne Schatten* di Strauss (1919), in cui i personaggi Barak e Keikobad trovano assonanze nei gozziani Barach e Cheicobad della *Turandot*: evidentemente il librettista Hofmannsthal aveva ben presente i lavori di Gozzi.⁴

2. Puccini nella favola di Novecento

Nel *Trittico*, le tre opere che precedono *Turandot*, rappresentate insieme a New York nel 1918 ed elaborate in un lungo arco di tempo, Puccini aveva cercato in tutti i modi di avvicinarsi alle idee teatrali che circolavano in Europa, cioè alla frammentazio-

3. William Ashbrook, Harold Powers, *Turandot di Giacomo Puccini. La fine della Grande Tradizione*, trad. it. di Gabriele Dotto, BMG Publications, Setto Ulteriano, San Giuliano Milanese (MI) 2006, p. 70.

4. Hofmannsthal e Strauss collaborarono spesso con Reinhardt, un regista eclettico le cui teorie si possono tranquillamente assimilare con quelle di Mejerchol'd. *Ariadne auf Naxos* fu allestita da Reinhardt: la prima versione era una "continuazione" delle musiche di scena che Strauss compose per il *Borghese gentiluomo* di Molière, riadattato da Hofmannsthal per la regia di Reinhardt, allestito al teatro di corte di Stoccarda nel 1912 (successivamente, i tre, vista l'esagerata durata di sei ore dello show, svilupparono l'Opera vera e propria *Ariadne auf Naxos*, nella forma che oggi conosciamo e di cui Reinhardt curò la prima rappresentazione a Vienna, nel 1916, insieme a Wilhelm von Wymetal).

ne e all'uso delle convenzioni teatrali tipica di Mejerchol'd, così come della musica di Stravinskij, Ravel e Bartók.

Puccini, però, lo abbiamo già accennato, sembrava quanto mai estraneo alla favola e alla Commedia dell'Arte. Gli unici esperimenti "settecenteschi" che troviamo nelle sue opere sono le rievocazioni della *Manon Lescaut* (1893) e, ripetiamo, dopo le inquietudini "scapigliate" de *Le Villi* (1884), non c'è traccia di fiasco. L'amore per Wagner e Debussy, comunque, ha fatto vedere, ad alcuni, componenti "magiche" nella musica di Puccini, soprattutto in *La bohème* (1896)⁵ e *Madama Butterfly* (1904), mentre la delineazione dell'ambiente in *La fanciulla del West* (1910) vedeva nella frontiera americana un luogo del mito, assimilabile all'Egitto dell'*Aida* di Giuseppe Verdi (1871), che fu la prima Opera vista dal giovane Puccini a Pisa nel 1876;⁶ e in *Suor Angelica*, il secondo episodio del *Trittico*, appare la Madonna in un gran finale mistico e soprannaturale. Ma non c'era niente di prettamente "favolistico".

2.1. Puccini e i libretti

Dopo ogni Opera, la ricerca di un nuovo soggetto era per Puccini fonte di serie difficoltà. Fino al 1912, anno in cui morì, il grande editore Giulio Ricordi quasi guidava le scelte di Puccini e faceva da mediatore nel rapporto difficile che il compositore aveva con i librettisti. Le opere più popolari di Puccini furono scritte con Luigi Illica e Giuseppe Giacosa solo grazie alla supervisione di Ricordi che, come un *producer* di Hollywood, riusciva a temperare gli animi dei tre.⁷

Puccini, spesso, abbandonava improvvisamente un soggetto, mandando al macero il lavoro anche cospicuo già effettuato dai librettisti, che molte volte si imbestialivano.⁸ Molti scarti di Puccini furono poi ripresi da altri compositori, così fu della *Florentine*

5. Alex Ross, *Il resto è rumore. Ascoltando il XX secolo*, trad. it. di Andrea Silvestri, Bompiani, Milano 2009, pp. 32-34.

6. Michele Girardi, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Marsilio, Venezia 1995, p. 18.

7. Vedi anche Claudio Sartori, *Puccini*, Accademia, Milano 1958.

8. Un esempio "limite" è il soggetto per una *Maria Antonietta*, lavorato con Luigi Illica per ben 10 anni, dal 1897 al 1907, che costrinse il librettista a decine di riscritture tutte andate a vuoto, cfr. Marcello Conati, "Maria Antonietta" ovvero 'L'austriaca', un soggetto abbandonato da Puccini", *Rivista italiana di musicologia*, XXXIII/1 (1998), LIM, Lucca 1998, pp. 89-181. Per non parlare dei numerosi tentativi di Gabriele D'Annunzio e Valentino Soldani di creare opere con Puccini, tutti falliti.

Tragedy di Oscar Wilde, valutata tra il 1903 e il 1910 (considerata forse come eco alla wildiana *Salome* di Strauss),⁹ poi realizzata da Alexander von Zemlinsky nel 1917, e per lo *Sly* di Giovacchino Forzano, amico di Puccini, già autore di *Suor Angelica* e *Gianni Schicchi* (secondo e terzo episodio del *Trittico*), preso seriamente in considerazione nel 1918-19, il soggetto che Puccini abbandonò una volta trovata la *Turandot* (di cui Forzano curerà la regia teatrale della prima rappresentazione del 1926): una sorta di "paralipomeni" del prologo della *Bisbetica domata* di Shakespeare, poi messo in musica da Ermanno Wolf-Ferrari nel 1927.

2.2. La scelta di Gozzi

Nella infernale scelta del soggetto da musicare dopo il *Trittico*, il nome di Carlo Gozzi venne fatto nel 1920 da Renato Simoni, amico di Puccini, critico teatrale del *Corriere della sera*, il maggiore quotidiano italiano, esperto drammaturgo e cultore di Goldoni.¹⁰ Quel nome deve aver fatto gola a un Puccini ansioso di misurarsi con la tendenza "gozziana" europea che abbiamo visto, anche in riferimento alla velata rivalità con Richard Strauss, appena reduce, lo abbiamo appena visto, da una favola dagli echi appunto "gozziani", *Die Frau ohne Schatten*.¹¹

Dopo che Simoni mise il *focus* su Gozzi, Puccini si attivò e alimentò l'interesse valutando i molti allestimenti teatrali gozziani circolanti in Europa. Molte volte Puccini accettava soggetti

9. Michele Girardi, *Giacomo Puccini*, p. 269.

10. Su Simoni è oggi disponibile Adela Gjata, *Il grande eclettico. Renato Simoni nel teatro italiano del primo Novecento*, Firenze University Press (FUP), Firenze 2015.

11. Puccini disse di sopportare molto poco la lunghezza della *Frau*, come ci dice Budden, ma Jürgen Maehder non esclude del tutto le suggestioni. Sulla lunghezza della *Frau* intesa da Puccini vedi Julian Budden, *Puccini*, trad. it. di Gabriella Biagi Ravenni, Carocci, Roma 2005, p. 442-43; si vedano anche le osservazioni di Jürgen Maehder, "'Turandot' and the Theatrical Aesthetics of the Twentieth Century", in William Weaver, Simonetta Puccini (a cura di), *The Puccini Companion*, W. W. Norton & Co., New York-London 1994 (d'ora in poi *Companion*), pp. 276-77. Il dichiarare disprezzo in pubblico per opere che invece effettivamente turbarono e interessarono molto Puccini è un *topos* letterario pucciniano: disse di disprezzare molto anche *Salome* ma nonostante questo non perse mai occasione per vederla e, nella *Rondine*, c'è perfino una citazione di quell'Opera, cfr. Julian Budden, *Puccini*, p. 301. La spinta competitiva smosse molto Puccini anche in passato, vedi *Bohème* accettata quasi come una sfida verso Ruggero Leoncavallo, o *Manon Lescaut* intrapresa quasi con rivalità verso Jules Massenet.

che avessero avuto un precedente rodaggio nel teatro di prosa, e il compositore si faceva suggestionare dagli stimoli visivi della messa in scena,¹² anche quando assisteva a opere recitate in una lingua che non conosceva (come l'inglese di David Belasco, per esempio, autore dei drammi che sono alla base della *Madama Butterfly* e della *Fanciulla del West*). Lo stimolo visivo e "registico" definitivo per *Turandot* fu l'allestimento berlinese di Max Reinhardt del 1911 con musiche di Busoni. Puccini non vide quella messa in scena, ma ne udì una descrizione da una imprecisata "signora straniera" (forse la baronessa Josephine von Stengel, oppure Margit Vészi, una delle sue ultime amanti) e fu questa descrizione (forse corredata, successivamente, anche da alcune foto) della visualità geniale della *pièce* che lo fece decidere definitivamente a musicare *Turandot* e ad abbandonare lo *Sly*.¹³

2.3. Precedenti "immediati": Giacosa, Bazzini & Gazzoletti, Busoni

È una curiosa coincidenza che, nel 1875, il vecchio librettista di Puccini, Giuseppe Giacosa (morto nel 1906), avesse scritto, basandosi su Gozzi, *Il trionfo dell'amore*, dramma andato in scena a Torino. Nella vicenda di Giacosa c'è un amore non ricambiato, che alcuni hanno visto come precedente a quello che prova Liù per Calaf.¹⁴

Sicuramente i librettisti Renato Simoni e Giuseppe Adami hanno avuto tra le mani il libretto che Antonio Gazzoletti scrisse per l'Opera *Turanda*, messa in musica da un insegnante di Conservatorio di Puccini, Antonio Bazzini, che fu un fiasco alla Scala nel 1867. Come allievo di Bazzini, certamente Puccini aveva sentito parlare dell'unico lavoro teatrale del maestro (che era più famoso per i suoi poemi sinfonici), ma della *Turanda*, dopo l'insuccesso scaligero, furono pubblicati solo tre frammenti, quindi è molto improbabile che Puccini possa averla presa in conside-

12. Jürgen Machder, "Il processo creativo negli abbozzi per il libretto e la composizione", in Virgilio Bernardoni (a cura di), *Puccini*, Il Mulino, Bologna 1996, p. 287-328.

13. La "signora straniera" è nominata in una lettera che Puccini scrive a Renato Simoni da Roma il 18 marzo 1920. La lettera è la numero 766 di Eugenio Gara (a cura di), *Carteggi pucciniani*, BMG Ricordi, Milano 2006 (pubblicato la prima volta nel 1958), p. 490. Sulla sua identificazione con von Stengel o Vészi vedi Dieter Schickling, *Giacomo Puccini. La vita e l'arte*, trad. it. di Davide Arduini, Ghezzano, Felici, San Giuliano Terme (PI) 2008, pp. 342, 376.

14. Daniele Martino, *Catastrofi sentimentali. Puccini e la sindrome pucciniana*, EDT, Torino 1993, p. 76.

razione per *Turandot*, anche se alcuni vedono in Bazzini il padre dei tre colpi di gong.¹⁵ Che Adami e Simoni conoscessero il libretto di Gazzoletti, invece è certo perché in una delle primissime redazioni del loro lavoro si trovava una scena di banchetto e una elaborata scena di magia: episodi assenti dall'originale di Gozzi e presenti solo nell'elaborazione di Gazzoletti.¹⁶

Benché la *Turandot* di Busoni, fino al 1921, fosse stata rappresentata solo a Zurigo (alla prima), Colonia, Francoforte e Berlino, per giungere in Italia solamente nel 1936, è ragionevole pensare che Puccini, Adami e Simoni la conoscessero, almeno nello spartito, pubblicato nel 1917. Busoni rappresentò perfettamente lo spirito settecentesco di Gozzi, ma, se il suo lavoro fu preso in considerazione dai tre, è molto probabile che lo abbiano preso quale esempio da non imitare, nella ferma decisione di trovare soluzioni del tutto proprie per la riduzione a Opera del testo di Gozzi.¹⁷

2.4. Puccini e i suoi librettisti tra lentezze e versi maccheronici

Il lavoro di adattamento dalla favola originaria di Gozzi al libretto dell'Opera fu uno dei più complicati ed estenuanti che mai Puccini affrontò per un libretto, e ciò è tutto dire visto che anche la stesura dei libretti precedenti non fu affatto facile. Il libretto della *Manon Lescaut* (1893) fu certamente un incubo, con molti autori che si avvicendarono nella scrittura (tra cui Ruggero Leoncavallo), ma comunque l'elaborazione di *Turandot* riuscì a battere ogni precedente fatica.

I librettisti Renato Simoni e Giuseppe Adami erano entrambi impegnati nel prosieguo delle loro carriere. Adami aveva già lavorato con Puccini (oltre che per *Il tabarro* anche per *La rondine* nel 1917), ma durante la lavorazione di *Turandot* scrisse altri sette drammi in prosa, molti atti unici, alcuni dei quali con le maschere della Commedia dell'Arte, e intraprese una carriera cinematografica. Simoni, oltre che critico di un quotidiano, impegnato nella scrittura di articoli, era anche direttore di una rivista, *La lettura* (ruolo che, curiosamente, ereditò dal precedente librettista di Puccini, Giuseppe Giacosa).¹⁸

15. *Ibid.*

16. William Ashbrook, Harold Powers, *Turandot di Giacomo Puccini*, pp. 90-106.

17. *Ibid.*, p. 79; Mosco Carner, *Giacomo Puccini. Biografia critica*, trad. it. di Luisa Pavolini, Il Saggiatore, Milano 1961, pp. 651-52.

18. William Ashbrook, Harold Powers, *Turandot di Giacomo Puccini*, p. 82.

Puccini scriveva in un modo molto difficile da seguire. Le prime idee gli arrivavano grazie al supporto delle parole dei librettisti, senza le quali non riusciva proprio a cominciare, poi, una volta partito con l'ispirazione, riusciva a buttare giù linee melodiche e tematiche autonome, che però abbisognavano comunque di parole e di schemi metrici che abbozzava lui stesso, in modo maccheronico e funzionale alla musica composta, spesso con parole senza senso, che lui, prontamente, inviava ai librettisti, in modo che riuscissero a tradurle in frasi che avessero un significato e che rispettassero il più possibile la rudimentale metrica che Puccini aveva trovato per la musica. È famosa l'idea musicale del *valzer di Musetta*, nella *Bohème* (1896): per suggerire ai librettisti le parole giuste che si adattassero alla metrica del pezzo, Puccini trovò "cocoricò, cocoricò, bistecca", verso dal quale Illica e Giacosa avrebbero dovuto tirare fuori qualcosa di ragionevole che fu "quando m'en vo', quando m'en vo' soletta".

Un modo di comporre sopportato dai librettisti con molta fatica, e documentato in numerose lettere di lamentela all'allora *producer*, Giulio Ricordi.¹⁹

Anche per *Turandot* Puccini non abbandonò il suo modo di comporre, ma, se ai tempi di Illica, Giacosa e Ricordi, aveva un ambiente produttivo (stimolato da Casa Ricordi) e due, anche se leggermente lamentosi, assoluti professionisti nella stesura dei

19. Sull'argomento dei versi maccheronici e sulla reazione dei librettisti vedere Jürgen Maehder, "Il processo creativo negli abbozzi per il libretto e la composizione", p. 291; nonché le lettere, citate da Maehder: quella che Illica scrive a Ricordi da Milano nel gennaio 1893, e quella che Puccini scrive a Illica, da Milano, nel novembre 1895, che sono, rispettivamente, le numero 80 e 145 di Eugenio Gara (a cura di), *Carteggi pucciniani*, pp. 78, 132-33. La lettera 145 venne edulcorata da Gara, che "censurò" alcuni riferimenti poco lusinghieri verso Leoncavallo; Maehder ha trovato l'originale della lettera nella Biblioteca Comunale Passerini-Landi di Piacenza. Curioso notare come un simile modo di lavoro venisse attuato da Strauss, l'eterno rivale di Puccini: anche lui scriveva versi-guida per il librettista Hofmannsthal su musica già composta, anche se i versi di Strauss non possono essere definiti "maccheronici", dato che, spesso, erano presi da poesie popolari e da *vaudevilles*. Strauss, infatti, riuscì, anche se con fatica, a essere librettista di se stesso, cosa che a Puccini, tranne pochi spunti (e i più significativi proprio in *Turandot*), non riuscì mai. Spinto dall'ispirazione della composizione di musica autonoma da testo, Strauss metteva paradossalmente in musica anche le didascalie di Hofmannsthal, dando la colpa alla calligrafia disordinata e rapida dello scrittore. Su questo aspetto della composizione di Strauss, vedi Quirino Principe, *Strauss. La musica nello specchio di Eros*, Bompiani, Milano 2004², pp. 758-59.

libretti (soprattutto Illica)²⁰ a sua completa disposizione, nel 1920 Adami e Simoni lo seguirono nei suoi continui cambi di umore e nei suoi versi maccheronici con grande lentezza, senza mai dedicarsi a tempo pieno al libretto. Il "bipolarismo" di Puccini, incline all'entusiasmo come all'improvvisa depressione, con conseguente minaccia di abbandonare ogni cosa, veniva preso dai librettisti molto poco sul serio, e quando il compositore chiedeva loro veloci correzioni e aggiustamenti per portare avanti la sua ispirazione musicale (che per *Turandot* fu assai felice e febbrile) e senza i quali sentiva di non poter proseguire, i due, a differenza di Illica e Giacosa, ci mettevano mesi ad accontentarlo, nonostante le sue numerose insistenze, molte volte addirittura "piagnucolose".²¹ L'"assenza" dei librettisti fece sì che alcuni dei versi provvisori di Puccini siano rimasti nella versione ultima, come "tu che di gel sei cinta", e che l'ultimo atto, benché strutturato con la definizione di molte idee melodiche, non abbia ricevuto quella revisione del libretto che avrebbe limato le idee musicali per farle aderire ai temi precedenti dell'Opera e alla sua particolare armonia.

2.5. Ping, Pong e Pang

A parte il tono generale eroico-favolistico dell'insieme, i cambiamenti più vistosi rispetto a Gozzi riguardano i personaggi di Timur e Altoum, che da ruoli quasi protagonisti diventano dei comprimari; la sparizione di molti personaggi; l'uso delle maschere; e l'inserimento del personaggio di Liù.

Le maschere della commedia dell'Arte, nel 1920-24, non erano una novità per il teatro musicale italiano e europeo. Oltre ai lavori di Busoni (*Turandot* e *Arlecchino*, 1917), rappresentati all'estero, in Italia c'erano state *Le maschere* di Pietro Mascagni (1901), su libretto di Illica, la cui prima, in scena contemporaneamente in sei teatri (era previsto farla debuttare in sette),²² ebbe la sua vasta

20. Luigi Illica fu uno dei più prolifici librettisti del suo tempo e scrisse i testi poetici per una grande quantità di opere per Pietro Mascagni (*Iris*, *Le maschere*, *Isabeau*, tra il 1898 e il 1911), Umberto Giordano (*Andrea Chénier*, 1896), Alfredo Catalani (*La Wally*, 1892), Alberto Franchetti, Antonio Smareglia, Franco Alfano, Italo Montemezzi, Ettore Panizza.

21. William Ashbrook, Harold Powers, *Turandot di Giacomo Puccini*, pp. 106 e ssgg., il paragrafo intitolato "Azione calante" del Capitolo III.

22. Oggi, nella Hollywood dei *blockbusters*, si fa uscire un film su più schermi possibili quando si teme che la debolezza della pellicola non riesca a reggere sulla "lunga distanza"; un *battage* pubblicitario invasivo, che crea l'evento, e l'uscita sul numero maggiore di schermi disponibile, sono espedienti

eco, anche se fu un grave insuccesso di pubblico e di critica.²³ E, dato il fiasco, era chiaro che Puccini si tenesse alla larga dall'Opera di Mascagni, suo vecchio amico di Conservatorio, i cui lavori, però, suscitavano raramente nel lucchese ammirazione, mentre più frequentemente stimolavano perplessità, ilarità o fastidio.²⁴

Nell'*Ariadne auf Naxos* di Strauss figurano Arlecchino, Truffaldino, Scaramuccia e Brighella che giocano e satirizzano con Zerbinetta, ma Puccini volle dare alla sua *Turandot* un'impronta molto seria, sublimata nell'eroismo, e farci entrare i lazzi dei comici fu una sfida grande per lui e i librettisti. Ping (baritono), Pong (tenore) e Pang (tenore) sono molto lontani dalla satiriasi degli Straussiani Harlekin (baritono), Truffaldin (tenore), Scaramuccia (basso) e Brighella (tenore): le personalità musicali delle maschere di Strauss sono molto più individuali, mentre tra i tre personaggi di Puccini è Ping, il baritono, a rappresentare un carattere musicale dominante, con i due tenori di grazia che gli fanno da eco e quasi da accompagnamento.²⁵ Inoltre, la personalità dei personaggi di Strauss è ilare e divertente, mentre Ping, Pong e Pang sono spesso malinconici e cattivi.

Ne *L'amore delle tre melarance* di Prokof'ev, Opera che, però, quasi sicuramente Puccini non aveva presente, Truffaldino, Pantalone e Farfarello sono figure autenticamente gozziane, aiutanti svogliati e maldestri del principe e del re, simili alle maschere della *Turandot* di Busoni, che però hanno spesso funzione metateatrale, in un'Opera che, sulla scia di Mejerchol'd, è tutta basata sul gioco del teatro nel teatro, con i personaggi sempre consapevoli di stare "recitando" e "agendo" in una commedia teatra-

che puntano a fare incassi grandi nel primo *week-end*, poiché si pensa che già alla seconda settimana di programmazione, il film abbia perso *appeal* con un passaparola negativo.

23. Cesare Orselli, *Pietro Mascagni*, L'Epos, Palermo 2011, p. 223.

24. In un'ottica da Hollywood, Puccini e Mascagni si trovavano a essere rivali dal punto di vista degli incassi, con, alle spalle, due case editrici (due *majors* nelle accezioni hollywoodiane) nemiche. La competizione, stimolata anche da interviste e dichiarazioni sui giornali, spesso si fece sentire tanto da mettere in ombra l'amicizia, che comunque non li abbandonò mai. Mascagni parlò durante la cerimonia di trasferimento della bara di Puccini da Milano alla villa di Torre del Lago nel 1926, vedi Julian Budden, *Puccini*, p. 538, e Dieter Schickling, *Giacomo Puccini. La vita e l'arte*, p. 396.

25. Fenice, p. 104. "I due tenori Brighella e Scaramuccia sono forse poco distinguibili all'ascolto, ma le loro voci contrastano nettamente con quelle di baritono di Arlecchino e di basso di Truffaldino", così si legge delle maschere di Strauss in Mario Marica (a cura di), *Ariadne auf Naxos*, Edizioni del Teatro La Fenice, Venezia 2003, p. 67.

le. Puccini non si immaginava neanche di arrivare a un risultato così radicale, anzi, si può quasi dire che non riuscisse proprio a comprendere l'umorismo della Commedia dell'Arte, e infatti i suoi ministri sono molto lontani dall'idea originale di Gozzi e da qualsiasi altra rievocazione del "recitar all'improvviso". Comunque tentò in tutti i modi di far entrare anche il gusto europeo per i lazzi dell'Arte nella sua Opera, e trovò una soluzione miscelando le maschere con i *fools* shakespeariani.²⁶

2.6. Liù

C'è chi ha visto precedenti di Liù in Fidelia, personaggio ugualmente ingenuo dell'*Edgar* (1889),²⁷ e quindi, molti hanno scorto in lei la continuazione dell'eterna eroina pucciniana, persona dalle emozioni piccole che si trova ad affrontare passioni più grandi di lei, che Puccini ha illustrato dagli albori della sua carriera fino alla fine.

A una visione più vicina delle eroine di Puccini, però, notiamo che la purezza di Liù è quasi esagerata se rapportata a quella delle precedenti protagoniste. Forse la sola Suor Angelica ha caratteristiche così semplici, poiché le altre donne di Puccini, benché sublimite nella dimensione di tragedia, dimostrano spesso una grande varietà di moralità e di intraprendenza,²⁸ mentre Liù, a parte il coraggioso sacrificio, non fa che agire in funzione di Calaf.

Spesso Liù sembra trovare linee melodiche e atmosfere simili

26. Mosco Carner, *Giacomo Puccini*, pp. 632-34. Curioso notare come l'idea di mettere in mano a tre ministri il governo di un Paese "orientale", parta da *Turandot* e arrivi al lungometraggio di animazione *La rosa di Bagdad* (1949), in cui il regno è gestito da tre rubicondi e pasciuti ministri: Tonko, ministro della Propaganda; Zirko, ministro delle cose belle; Zizibé, ministro della salute pubblica, disgraziatamente sempre ammalato. La concretizzazione grafica dei personaggi venne mutuata dal grande successo anglo-hollywoodiano *Il ladro di Bagdad*, diretto da Michael Powell, Tim Whelan e Ludwig Berger nel 1940, ma il carattere pasticcione dei tre ministri sembra davvero derivato da quello di Ping, Pong e Pang, soprattutto perché il regista del cartone animato, Anton Gino Domeneghini, era un melomane assiduo frequentatore della Scala, cosa evidente anche dalla sequenza in cui la principessa Zeila canta beata un', ascoltata e applaudita da tutto il popolo che la guarda estasiato da terrazze e balconi in tutto simili ai palchi del teatro milanese.

27. William Weaver, "Puccini's Manon and His Other Heroines", in *Companion*, p. 121.

28. *Ibid.*, pp. 114-16.

a quelle di Mimì ne *La bohème*.²⁹ Mimì giunge, all'improvviso, dal buio di una scala, e non ha passato, dato che le informazioni che ella ci dà nella sua di presentazione "Mi chiamano Mimì" sono generiche e non dicono nulla della sua vita precedente alla salita delle scale della soffitta di Rodolfo. Anche Liù appare dal nulla, nell'inizio in *medias res* di *Turandot*, con solo l'indicazione che era schiava del regno di Timur e che, ragionevolmente subito prima della guerra che spodestò il sovrano, si innamorò del Principe Calaf per via di un fatidico sorriso che la infiammò così tanto che, dopo la disfatta, si mise ad assistere e guidare il vecchio padre dell'amato, affranto e morente.

Se di Mimì ignoriamo il passato tanto da far sospettare che cominci a esistere solo da quando si presenta a Rodolfo, ciò è smentito nel terzo e nel quarto quadro della *Bohème*, in cui si dice che, prima di voler morire tra le braccia del suo amato, la poverina ha vissuto tutta una storia con un viscontino, prova definitiva, questa, che Mimì esiste indipendentemente da Rodolfo e agisce da personaggio a tutto tondo. Liù, invece, agisce solo in relazione all'amore per Calaf, non fa altro. Come se non avesse vita propria. La cosa fa sospettare che, all'interno della scrittura di una fiaba e di un mito, la povera Liù non rappresenti un personaggio, ma una funzione, che esista solo come catalizzatore per le azioni dei veri protagonisti, Calaf e Turandot, e che, quindi, ci sia solo per dover morire, in modo tale da sconvolgere Turandot così tanto da catalizzare, appunto, il suo "disgelo" e il suo innamoramento per Calaf.

Nelle fiabe ci sono molti personaggi che possono ricondursi a una funzione, e i teorici dello *storytelling* li hanno identificati in figure archetipiche quali il "mentore", il "mutaforma", il "guardiano della soglia", "l'ombra",³⁰ figure immobili e inattive che aiutano il protagonista, dinamico e "agente" nel suo viaggio.³¹ Sicuramente Puccini non aveva la consapevolezza né l'intenzione di seguire queste linee teoriche (come, per esempio, si può dire di Bartók e il suo librettista Béla Balász per *Il castello del principe Barbablù*), ma ci arrivò con il suo istinto teatrale, visto che tutte le decisioni che riguardano Liù, dalla sua invenzione alla sua morte, arrivano come all'improvviso, sempre e solo da lui e mai dai librettisti.

Nel suo eterno tentativo di rinnovarsi, Puccini, con *Turandot*,

29. Julian Budden, *Puccini*, p. 479.

30. Chris Vogler, *Il viaggio dell'eroe. La struttura del mito ad uso di scrittori di narrativa e cinema*, trad. it. di Jusi Loreti, Dino Audino, Roma 2004.

31. Vedi il testo cardine della teoria "funzionale" dei personaggi: Vladimir Propp, *Morfologia della fiaba*, *passim*.

pensava di avvicinarsi agli standard europei fiabeschi e favolistici, dove da molto, anche nelle Opere, i personaggi e le vicende diventavano sempre più metafora, abbandonando l'esattezza del Naturalismo e del Verismo. L'idea di un personaggio che esistesse come pura funzione narrativa era conquista già consolidata nel teatro anche musicale europeo, e lo attestano le molte fiabe operistiche romantiche (da Marschner a Rimskij-Korsakov) e, nel Novecento, i personaggi marionettistici di Stravinskij (le funzioni di "umiliatore" del Moro in *Petruška*, l'uccello di fuoco in *L'oiseau de feu*, che c'è solo per aiutare il principe, e i protagonisti de *Le rossignol*), Prokof'ev (che è pieno di archetipi come maghi e principesse che muoiono all'improvviso) e Janáček (la cui *Piccola volpe astuta* è zeppa di personaggi-metafora, quali il Tasso, la piccola Rana, o il maschio di volpe che sposa la protagonista).³²

Puccini, quindi, sentiva che il racconto della sua storia aveva bisogno di una funzione catalizzatrice che aiutasse i protagonisti ad andare avanti nella sua fiaba, ormai del tutto autonoma dalla vicenda di Gozzi. La morte impedì a Puccini di creare la sintesi di una fiaba perfetta, poiché non riuscì a concretizzare la funzione di Liù. Il mancato completamento dell'ultimo duetto gli impedì di uniformare le melodie abbozzate con il resto dell'Opera già composto. Durante il lavoro di amalgama delle melodie nuove con il resto dell'Opera, se Puccini fosse sopravvissuto, avrebbe sicuramente portato a una maggiore efficacia la caratteristica funzionale di Liù, costruendo precisi rimandi a lei e alla sua morte nell'ultima parte, mentre adesso la sua dipartita sembra quasi venire immediatamente dimenticata da Calaf e Turandot.

È lecito pensare che Puccini trovasse il modo di aggiustare musicalmente il finale in relazione a Liù per via del fatto che gran parte dell'Opera composta vede Liù come centro di gravità per numerosi episodi. La piccola schiava è infatti caratterizzata da figurazioni dattiliche (una croma e due semicrome) e dall'intervallo di quarta giusta,³³ che subito appaiono insieme a lei nelle sue prime battute "Nulla sono" (I, 8)³⁴ e che la fanno da padrone

32. Vedi anche Nicola Bianchi, *Orecchie aguzze e zampette leste: teorie sulle fonti culturali, il genere e i significati di "La volpe astuta" di Janáček*, tesi di laurea magistrale in musicologia discussa all'Università di Firenze nel 2014, vincitrice del Premio Dallapiccola del 2018, consultabile qui: https://www.academia.edu/13047226/LA_VOLPE_ASTUTA.

33. Michele Girardi, *Giacomo Puccini*, p. 468.

34. Della partitura si citano, in numero romano, l'Atto, seguito, dopo la virgola, dal numero di chiamata, con, in apice, a sinistra del numero, le battute

nella sua prima "Signore ascolta!" (I, 42) e nella marcia funebre che accompagna Liù nel terzo atto (III, 528).

Le figurazioni di Liù, però, sembrano non appartenere solo a lei, ma si trovano, nascoste, nella musica degli altri. Soprattutto la sua ultima "Tu che di gel sei cinta" ha in sé, nelle parole "io chiudo stanca gli occhi, perché egli vinca ancora... Ei vinca ancora... per non vederlo più!", nuclei musicali che appartengono ad altri personaggi (vedi III, 328).

In quella perorazione di Liù le parole "io chiudo stanca gli occhi" ricordano Pong di poco prima (III, 12⁹), impegnato nel dire tristemente dei soprusi di cui è capace Turandot a causa della vendetta dell'amore tradito di Lo-u-ling. E le parole di Liù "Perché egli vinca ancora" ricordano anche "sfidasti inflessibile e sicura" di Turandot in II, 44⁸, che parla proprio di Lo-u-Ling. Inoltre, la musica di "Per non vederlo più" di Liù rimembra il "Divina bellezza o meraviglia" di Calaf in I, 24⁴, riferito a Turandot.

Liù, quindi, sembra essere la sintesi di tutti gli "amori" presenti nella partitura composta (il suo, quello di Calaf, quello di Lo-u-ling trasmesso da Turandot, e anche la conseguenza malinconica e tirannica dell'amore di Lo-u-ling), e i personaggi sembrano ruotare attorno a lei.

Inoltre, durante la gestazione, Puccini abbassò di un semitono l'originale finale del Primo atto, proprio per ammantare la scena di un'atmosfera che, armonicamente, rispondeva a Liù. Nell'originale, il nome Turandot veniva gridato da Calaf, prima dei colpi di gong, fino ad arrivare a un Sib₃, in un contesto generale di Mi minore. Dopo il gong, il tema *Mo-Li-Hua*, il coro dei ragazzi usato per le entrate "ufficiali" di Turandot, esplose in Mi_b maggiore. Questo tipo di armonia, su tasti bianchi, apparteneva a Timur: il suo "Perduta la battaglia" (I, 17) inizia in Mi minore, così come le suppliche "No! No! Stringiti a me!" (I, 25¹⁰). Puccini modificò il tutto, abbassando di un semitono, ottenendo un contesto generale di Mi_b minore (su tasti neri), sul quale le urla di Calaf arrivano a La₃, con il *Mo-Li-Hua* che erutta in Re maggiore. Il contesto generale di Mi_b minore è quello su cui canta Liù, quello su cui morirà, e quello che caratterizza la tonalità "tragica" dell'Opera.³⁵

Per cui Liù sarebbe sicuramente diventata il perno funzionale

che precedono, e a destra quelle che seguono.

35. *Ibid.*, p. 469. Sullo spostamento di un semitono del finale nell'ottica di portare il tutto dall'ambiente armonico di Timur a quello di Liù, vedere William Ashbrook, Harold Powers, *Turandot di Giacomo Puccini*, pp. 158-66 (il Capitolo IV: "I quattro colori", paragrafo "Dissonanze e semitoni - Settime maggiori e

anche del finale, con una coerenza magica e archetipica degna dei capolavori favolosi contemporanei a *Turandot*.

3. L'Opera

3.1. Un grand opéra "funebre" o un rinnovamento "neoclassico" modernista?

Abbiamo accennato spesso a una volontà "favolistica" di Puccini nell'affrontare *Turandot*, che lo portò a distaccarsi dall'originale gozziano di matrice settecentesca (cosa che, invece, non aveva fatto Busoni, che, anche musicalmente, rimase in un ambiente "settecentesco" con riferimenti a *Die Zauberflöte* di Mozart),³⁶ per avvicinarsi a suggestioni più scure e grandiose, forse sul solco della *Frau ohne Schatten* di Strauss. La *Turandot*, infatti, via via che il lavoro andava avanti, prendeva dimensioni sempre più grandi, quasi colossali. Puccini stesso si rese conto di stare componendo un'Opera molto impegnativa,³⁷ anche più radicale de *La fanciulla del West*, la sua Opera *western* di grandi dimensioni sia musicali sia produttive.

La prima Opera che Puccini vide fu l'*Aida* di Giuseppe Verdi, e alcuni hanno visto nell'ultima Opera del lucchese una volontà di avvicinarsi alle dimensioni del *grand opéra* di Verdi,³⁸ in un tentativo *larger-than-life* di fare una sintesi tra il vecchio linguaggio codificato dell'Opera tradizionale e le nuove idee musicali europee.³⁹

La grandezza di *Turandot* si vede nella complessa tessitura dei cantanti e nella dilatazione dell'orchestra.

Calaf, "insieme a Rodolfo della *Bohème*, è il più importante di

semitoni"); e Jürgen Maehder, "Il processo creativo negli abbozzi per il libretto e la composizione", p. 319.

36. Mosco Carner, *Giacomo Puccini*, pp. 651-52; Julian Budden, *Puccini*, p. 441.

37. Nella lettera 883 di Eugenio Gara (a cura di), *Carteggi pucciniani*, pp. 547-48, scritta il 14 febbraio 1924 a Carlo Clausetti, Puccini diceva: "Ma chi canterà quest'opera? Occorre una donna eccezionale e un tenore che non scherzi. Basta, vedremo, poi nascono gli interpreti. Ai tempi passati colle opere scaturivano fuori gli artisti. E accadrà ancora".

38. Enzo Siciliano, "Anomalia pucciniana", in Laura Padellaro, *Puccini. Tutte le opere*, Pisa, Banca Toscana/Pacini, 1989, pp. XI-XXIV.

39. Julian Budden, *Puccini*, p. 460: "Nel 1889, uscito malconco dal mezzo fiasco di *Edgar*, Puccini aveva manifestato chiaramente il desiderio di prendere le distanze da quell'incubo del *grand opéra* che aveva dominato le scene italiane negli ultimi vent'anni. Con *Turandot* ci ritornò, questa volta non come prigioniero, ma come conquistatore".

tutti i tenori pucciniani, deve sostenere una tessitura molto acuta nell'ambito di due ottave pressoché effettive, e cimentarsi sovente con l'orchestra intera a pieno volume".⁴⁰ Puccini non aveva mai scritto una parte di tenore così potente ed eroica, ma il tono grandioso del tenore era necessario per la caratterizzazione fiabesca della vicenda: nella fiaba serve sempre un eroe.

Nella prima di *Turandot*, "In questa reggia" (II, 43), il soprano deve affrontare un'"ascesa cromatica prima al Sol, e poi al La₄, vera e propria eco del grido dell'ava umiliata e uccisa che invade la sua mente, fino all'attacco colmo di dolente affetto che ricade sul Do#₃, da cui parte la rievocazione di eventi che affondano le radici nella leggenda, e chiedono al soprano un *legato* perfetto. La tessitura sale in progressione verso l'acuto man mano che il racconto della principessa si sviluppa, e la voce si spinge con violenza metallica al Si#₄: con quella nota *Turandot* assume l'identità dell'ava, rievocandone il grido, ma al tempo stesso piomba nel presente, virando verso la tonalità di Solb, dove la voce balza dall'acuto al grave e viceversa con intervalli ampi e pericolosi per l'intonazione (come l'undicesima di "Mai nessun m'avrà", Mib₄-Reb₃), ma che rispecchiano con vivezza impressionante la sua condizione mentale instabile. Una voce da dominatrice, che prende toni algidi, echeggiando lo squillo delle trombe, fin dal successivo attacco della contesa, per poi dividersi in due, con fraseggi insistiti al grave e all'acuto in un'opposizione che simboleggia lo sdoppiamento della sua psiche. Il ritratto di una protagonista così altera non poteva essere dipinto meglio, ma il prezzo che un'interprete deve pagare, in termini di impegno, è decisamente ai limiti delle possibilità umane, che Puccini forzò consapevolmente, assicurando alla sua creazione il carattere di un *unicum*".⁴¹

L'orchestra, per le scene italiane di allora, era molto inusuale (ed è scomoda anche al giorno d'oggi), e si allineava molto di più con gli organici europei sinfonici. Zeppa di percussioni e di idiofoni, nonché di una grande quantità di strumenti sul palco, tra cui due rari sassofoni contralti.⁴²

La voglia di avvicinare l'Opera italiana, con tutti i suoi schemi tradizionali, alle istanze moderne degli altri oggetti di teatro musicale europeo, stimolò l'innato istinto teatrale di Puccini, che interpretò entrambe le componenti (quella tradizionale e quella mo-

40. Fenice, p. 103.

41. *Ibid.*, p. 104.

42. Michele Girardi, *Giacomo Puccini*, p. 453.

dernista) in un modo unico, che ha lasciato i critici quasi stupefatti.

Nel Primo atto si è vista una strutturazione simile a quella di una sinfonia in quattro tempi.⁴³ Usare in un'Opera le forme della musica sinfonica era ciò che, contemporaneamente a Puccini, stava facendo Alban Berg nel *Wozzeck* (1925): quest'interpretazione, quindi, accomunerebbe Puccini a uno dei massimi compositori modernisti. Nello stesso tempo, tutta la *Turandot* è stata vista come un'Opera assolutamente tradizionale, non solo per via della forma da *grand opéra*, ma addirittura per il recupero dei pezzi chiusi.⁴⁴

Scrive Julian Budden:⁴⁵

Con *Turandot* la tradizione dell'opera italiana, che durava da più di tre secoli, giunse alla sua conclusione. La fiamma, se aveva talvolta brillato con meno splendore, era stata sempre riaccesa da qualche spirito pionieristico - un Alessandro Scarlatti, un Rossini o un Mascagni - che aveva aggiornato la tradizione senza rinunciare al passato. Il risultato era stato un comune denominatore nelle aspettative del pubblico che aveva tenuto a galla anche gli artisti minori. Tutto questo cambiò dopo la Prima Guerra Mondiale: alla metà degli anni venti del Novecento i maestri della Giovane scuola contemporanei di Puccini non avevano più niente da dire. Ermanno Wolf-Ferrari, che all'inizio del secolo aveva inaugurato un suo genere personale di commedia goldoniana leggera, aveva finito col ripetersi. Quanto ai rappresentanti della generazione più giovane - Casella, Malipiero, Pizzetti -, ognuno di loro seguiva una sua propria strada, indipendente da quella degli altri, cosa che del resto i compositori faranno sempre in seguito. Sola-mente Puccini riuscì a traghettare la vecchia tradizione municipale dell'opera italiana nel mondo del dopoguerra, grazie a quella capacità di rinnovarsi che condivise con Verdi. Ma, ahimè, non c'era nessuno che lo seguisse. I tentativi di Gian Carlo Menotti di riaccendere il fuoco si sono rivelati fallimentari. *Turandot* rimane unica e senza rivali.

Il sentore di tragica conclusione della tradizione operistica italiana che sente Budden è stato fatalmente colto da molti nelle dichiarazioni dello stesso Puccini.

In alcune lettere scritte durante la difficile gestazione, tra la lentezza dei librettisti e le difficoltà della sistemazione delle scene, Puccini, con il suo consueto "bipolarismo" caratteriale, si era

43. Mosco Carner, *Giacomo Puccini*, p. 652.

44. William Ashbrook, Harold Powers, *Turandot di Giacomo Puccini*, pp. 22-49: Capitolo II: "L'opera", paragrafo intitolato "Turandot come opera 'a numeri'".

45. Julian Budden, *Puccini*, p. 487.

fatto prendere dallo sconforto e aveva scritto che non avrebbe mai ultimato *Turandot*,⁴⁶ suggerendo l'idea, a coloro che ebbero a che fare con lui negli ultimi giorni a Bruxelles, che il compositore avesse previsto una prima rappresentazione mutila del finale in cui il direttore si sarebbe fermato dicendo che a quel punto il maestro era morto.⁴⁷ Dal *Requiem* di Mozart in poi, queste storie hanno perfino infestato le analisi di tutti i capolavori rimasti incompiuti: le opere "che hanno ucciso" i loro autori. Ma nessun'altra opera incompiuta è coincisa con la morte di un'intera tradizione teatrale, di un intero "genere" come è successo per *Turandot*. Questa natura "estrema" di limite ultimo dell'Opera italiana ha dato origine a un'interpretazione secondo la quale Puccini sapeva bene di stare componendo l'"ultima delle opere". Da qui è derivato il problema di come valutare le strutture interne della composizione: novità stilistiche moderniste, sul solco di Stravinskij e Berg, intese a rinnovare l'impianto musicale dell'Opera italiana, o recupero "neoclassico" di forme codificate antiche in un'ottica di "marcia funebre" del genere?⁴⁸

Ogni idea musicale di *Turandot* "soffrirà" questa giustapposizione tra chi la considera audace invenzione tesa a rinverdire il melodramma, e chi la vedrà come un omaggio sulla "pietra tombale" di un sistema di forme chiuse ormai finito.

Il temperamento di un Puccini in preda a sentimenti malinconici di invecchiamento ha prodotto testimonianze che hanno aiutato molto la tesi della "pietra tombale" neoclassica dell'Opera. "Ne ho abbastanza della musica. Siamo suonatori di mandolino, dilettanti. Il cielo ci aiuti a cavarcela in qualche modo! Questa musica terribile ci annienta e non ci fa arrivare a niente!", pronunciato mentre il maestro suonava al piano il preludio del *Tris-*

46. *Ibid.*, pp. 443, 452, che cita la lettera 184 di Giuseppe Adami (a cura di), *Giacomo Puccini. Epistolario*, Mondadori, Milano 1928, 1982², pp. 263-64, e una confessione annotata da Vincent Seligman, *Puccini Among Friends*, MacMillan, London-New York 1938, p. 346.

47. Aneddoto riferito da Dieter Schickling, *Giacomo Puccini*, p. 375, contenuto in Lucio D'Ambra, *Puccini*, Colombo, Roma 1940; Guido Marotti, Ferruccio Pagni, *Giacomo Puccini intimo nei ricordi di due amici*, Vallecchi, Firenze 1926 (rist. 1942), rist. Guido Marotti, *Giacomo Puccini*, Vallecchi, Firenze 1949; Giovacchino Forzano, *Come li ho conosciuti*, ERI, Torino 1957.

48. Andrew Davis, *Il Trittico, Turandot and Puccini's Late Style*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 2010, p. 185. Uno dei più convinti sostenitori della tesi che *Turandot* fu una consapevole "marcia funebre" dell'Opera italiana è stato Antonino Titone, *Vissi d'arte: Puccini e il disfacimento del melodramma*, Feltrinelli, Milano 1972.

tan und Isolde di Wagner,⁴⁹ ha fatto vedere un Puccini ormai consapevole di non poter andare "oltre" quanto già fatto, e conscio di non poter fare nulla se non sancire la fine della grande tradizione operistica. In più ci furono disperate dichiarazioni di incompienza stando alla via che il teatro musicale stava prendendo: "Si crede che il sinfonismo debba regnare e invece io credo che è la fine dell'opera di teatro. In Italia si cantava, ora non più. Colpi, accordi discordi, finta espressione, diafanismo, opalimento, linfatisimo. Tutte malattie celtiche, vera lue oltremontana."⁵⁰

Coloro che vedono *Turandot* come innovazione hanno notato, invece, come perfino il ritorno a forme chiuse, al *grand opéra* come all'"opera a numeri", faccia parte di un'idea sì neoclassica ma nel senso "nuovo" a cui era arrivato anche Stravinskij: un "recupero" anch'esso inteso come tentativo di unire, di trovare una sintesi tra le novità europee e la tradizione operistica italiana.

49. Julian Budden, *Puccini*, p. 457, riferito da Guido Marotti, Ferruccio Pagni, *Puccini intimo*, cit., pp. 205-206.

50. *Ibid.*, p. 448, che cita la lettera 831 di Eugenio Gara (a cura di), *Carteggi pucciniani*, p. 524.

***Turandot*: un'Opera europea. Dualismi e complessità della favola di Puccini** **Parte II: Le scene dell'Opera e considerazioni conclusive**

di Nicola Bianchi

3.2. Atto primo

3.2.1. *L'incipit tra tritoni e bitonalità*. "Seguendo un'abitudine consolidata, da *Bohème* a *Tosca* fino a *Tabarro*, Puccini presentò il tema più significativo dell'opera nelle prime battute".¹ L'inizio di *Turandot* è uno dei più oscuri che mai il compositore abbia composto. Gli attacchi delle sue Opere, da *Bohème* in poi, sono tra i più taglienti ed efficaci nel teatro d'Opera. Spesso hanno una prepotenza nell'insinuarsi nella memoria che si possono paragonare ai grandi attacchi di Beethoven (la *Quinta sinfonia* o l'Ouverture *Coriolano*). Stilettanti e diretti, prorompono e iniziano l'Opera come d'improvviso.

Nell'Europa contemporanea a Puccini, era ovviamente Strauss a realizzare attacchi di eguale efficacia² (*Also sprach Zarathustra*, *Salome*, e, soprattutto, *Elektra* hanno inizi che prendono subito, e anche Strauss presenterà il tema principale dell'Opera nelle prime battute),³ ma il padre putativo degli attacchi di entrambi è

1. Michele Girardi, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Marsilio, Venezia 1995, p. 470.

2. Alex Ross, *Il resto è rumore. Ascoltando il XX secolo*, trad. it. di Andrea Silvestri, Bompiani, Milano 2009, p. 24.

3. Mario Marica (a cura di), *Ariadne auf Naxos*, Edizioni del Teatro La Fenice, Venezia 2003, pp. 15-16. Il grande intellettuale Stefan Zweig, che riuscì a lavorare con Strauss a un solo libretto, *Die schweigsame Frau*, nel 1935, prima che la reazione nazista al suo essere ebreo si facesse sentire, testimoniò, nella sua autobiografia *Die Welt von Gestern*, che Strauss in persona gli disse: "A me non vengono in mente melodie lunghe come quelle di Mozart. Io non arrivo se non a temi brevi, ma quel che so fare, è voltare e parafrasare poi un tema, cavandone tutto quanto contiene, e credo che in questo oggi nessuno mi superi". Tutto ciò è citato in Quirino Principe, *Strauss. La musica nello specchio di Eros*, Bompiani, Milano 2004², p. 887. Nella *play teatrale Collaboration* di Ronald Harwood (disponibile in Ronald

certamente l'inizio dell'*Otello* di Giuseppe Verdi (1887), che, senza ouverture, esplode con grande violenza ed emozione.

Turandot inizia con la presentazione di un tema minaccioso e pauroso. La sua nota oscura è garantita dalla quarta aumentata, il cosiddetto *diabolus in musica*. È un inizio terrorizzante, cupo e violento, che ci immerge subito in un'atmosfera barbara e disperata. C'è chi ha chiamato questo *incipit* come il tema "dell'esecuzione"⁴ che caratterizza il personaggio di Turandot come tirannica dispensatrice di morte.⁵ È un parente stretto di quello che apre *Tosca* (1900), anch'esso plasmato sul tritono e assegnato al barone Scarpia. Puccini, da subito, ci scaraventa, in *medias res*, in un posto rude e crudele, in cui vige, sola e unica, la spietata legge di Turandot. Anche l'inizio di *Tosca* ci inseriva immediatamente tra le spire malvagie della tirannia dell'alta polizia papalina impersonata da Scarpia. Curioso constatare come un conservatore borghese privo di coscienza politica come Puccini ci abbia dato due delle più efficaci rappresentazioni della triste vita sotto la dittatura.

La sigla tematica dell'inizio ritornerà molte volte nell'Opera accostata all'idea di Turandot dispensatrice di morte. Molti hanno riscontrato somiglianze sonore con il "Credo" di Jago nell'*Otello* di Verdi,⁶ mentre altri dicono che Puccini lo ha "preso di sana pianta" da due momenti della *Ariane et Barbe-Bleue*, Opera che Paul Dukas scrisse sul solco del *Pelléas et Mélisande* di Debussy nel 1907:⁷ ipotesi questa, anche se fantasiosa, che coglie in pieno le particolarità "favolistiche" della *Turandot*.

Harwood, *Collaboration & Taking Side*, Faber and Faber, London 2008) c'è una deliziosa drammatizzazione della collaborazione tra Strauss e Zweig all'ombra del nazismo. *Die Welt von Gestern* è stato tradotto in italiano da Giorgio Picconi (De Carlo, Roma 1945), Lavinia Mazzucchetti (Mondadori, Milano 1946), Silvia Montis (NewtonCompton, Roma 2013) e Lorena Palladino (Garzanti, Milano 2014).

4. William Ashbrook, Harold Powers, *Turandot di Giacomo Puccini. La fine della Grande Tradizione*, trad. it. di Gabriele Dotto, BMG Publications, Sesto Ulteriano, San Giuliano Milanese (MI) 2006, p. 13

5. Michele Girardi, *Giacomo Puccini*, p. 470.

6. Mosco Carner, *Giacomo Puccini. Biografia critica*, trad. it. di Luisa Pavolini, Il Saggiatore, Milano 1961, p. 644.

7. Teodoro Celli, "Gli abbozzi per 'Turandot'", *Quaderni pucciniani*, 2, 1985, Milano, Istituto di Studi Pucciniani, 1986, p. 63. Celli afferma che Puccini amava molto di più "spigolare" nelle opere dei francesi, e rintraccia presunti modelli dell'inizio di *Turandot* in due passi, a cavallo tra la fine del Primo e l'inizio del Secondo atto (I, 64² e II, 269), dell'Opera di Dukas in cui compare il feroce duca Barbablu, ipotizzando, quindi, che una "somiglianza teatrale" tra la principessa cinese che uccide i suoi pretendenti e il duca uxoricida delle favole, abbia ispirato l'orecchio di Puccini.

A contribuire al clima di tensione dell'*incipit* è anche il fatto che "alle triadi di Re e Si bemolle minore si sovrappongono, a distanza di mezzo tono, bicordi di quinta su Do diesis e La"⁸ Questa bitonalità è caratteristica della *Turandot* e Puccini la usa in modo drammaturgico: per delineare al meglio il clima di tirannia e per esprimere musicalmente le simbologie della trama. La bitonalità fa da sfondo alle cerimonie ufficiali dei ministri (nel secondo atto) e apre il terzo atto, stavolta però addolcita da una tenue melodia che anticipa l'Aria di trionfo di Calaf, come a dire che la tirannia "bitonale" si appresta a essere "sconfitta" dalla melodia così come Turandot sta per essere messa in scacco dalla passione amorosa di Calaf.⁹

La bitonalità è elemento di assoluta modernità, già usata negli anni della Prima guerra mondiale da Ravel, Bartók, Stravinskij, Milhaud, Casella, ma Puccini la usa in modi soffusi, ambigui, per creare l'atmosfera, alludendo a due tonalità differenti ma senza affermarle del tutto.¹⁰ Ciò ha fatto sospettare ad alcuni che il bitonalismo nella *Turandot* sia solo "presunto".¹¹

Comunque, con il *diabolus in musica* della crudele Turandot e con gli "urti bitonali dal sapore barbaro",¹² Puccini ci ha magistralmente allestito davanti una sanguinaria atmosfera di una società dolorosamente primitiva e crudele, uno stato tirannico in cui *homo homini lupus*.

3.2.2. *Agnizione, "eufonia", concentrazione "filmica"*. Il Mandarin annuncia l'editto di Turandot che sarà sposa "di chi di sangue regio spieghi i tre enigmi ch'ella proporrà, ma chi affronta il cimento e vinto resta porga alla scure la superba testa". Segue "una esplosione da parte del coro [che] carica al massimo i vari elementi fino a un climax fortissimo".¹³ La cupezza dell'inizio viene seguita da un episodio lirico (I, 4): "Che un tema elegiaco col sapore di *Manon Lescaut* debba essere il completamento naturale di un materiale così inequivocabilmente moderno può sembrare sconcertante. La verità è però che tutto l'insieme iniziale, pur con le sue dissonanze bitonali, rimane saldamente nella tonalità d'impianto. Se

8. Michele Girardi, *Giacomo Puccini*, p. 460

9. *Ibid.*, p. 461.

10. *Ibid.*, p. 460.

11. Claudio Casini, *Puccini*, UTET, Torino 1978, p. 465; Julian Budden, *Puccini*, trad. it. di Gabriella Biagi Ravenni, Carocci, Roma 2005, p. 460 e Mosco Carner, *Giacomo Puccini*, p. 639 parlano di bitonalismo solo per la proclamazione dell'editto del Mandarin.

12. Julian Budden, *Puccini*, p. 460.

13. *Ibid.*, p. 461.

si leggono i fa naturali della proclamazione del Mandarinino enarmonicamente come mi diesis, nessuna delle note risulterà esulare dalla tonalità di fa diesis minore. In effetti l'accordo stesso è costituito nel modo fissato da tempo da Puccini, ossia con la sovrapposizione di terze, e la dissonanza che risulta si risolve nell'eufonia".¹⁴

In un'ottica di sintesi di istanze moderne europee e di melodismo italiano, anche questo bitonalismo che si risolve in pura euponia struggente è da considerarsi come importante.

Durante questo episodio melodico gli archi urlano tesissimi all'acuto, creando un clima disperato che fa da sfondo alla drammatica agnizione tra padre e figlio. Una agnizione colossale di poco precedente a *Turandot* si trova nell'*Elektra* di Strauss, quando i due fratelli Elektra e Orest si riconoscono. Strauss dedica a questo incontro un grande spazio sinfonico, essendo il momento culminante della trama della sua Opera, una vera e propria svolta nella vicenda (in accordo con quanto accade nell'originale classico di Sofocle, che il librettista Hofmannsthal seguì in modo molto preciso). Nella *Turandot* tutto avviene in pochi minuti, in una particolare concentrazione di episodi. Quasi immediatamente gli eventi privati di padre e figlio vengono travolti dagli eventi pubblici della furia ebbra di morte della folla, ansiosa di vedere l'esecuzione del Principe di Persia, che non ha saputo rispondere ai tre enigmi di Turandot.

Questa concentrazione della trama è un elemento importante di innovazione, mutuata dalle nuove teorie teatrali. Mejerchol'd come, prima di lui, Gordon Craig vedevano nel movimento e quindi nella componente visiva il perno dell'azione teatrale, ed era il movimento che generava trama, episodi e vicenda, in una logica che scardinava le vecchie prassi compositive di un testo, per cui gli eventi potevano affastellarsi copiosi, contemporanei e giustapposti seguendo solo l'energia del corpo degli attori. Sicuramente Puccini non ne sapeva niente delle sperimentazioni di Mejerchol'd, ma la sua concentrazione sulla trama, suggestionata solo da stimoli visivi, è stata rimarcata da molti come una strutturazione cinematografica della trama dell'Opera, e quindi vicina all'arte teatrale di Mejerchol'd (che fu il maestro di Sergej Ejzenštejn, il quale proprio nel 1924 realizzerà il capolavoro cinematografico *Sciopero*). Si è vista¹⁵ una "sensibilità prefilmica di Puccini, il quale, non potendo lavorare sulla varietà delle inquadrature o sui ritmi del montaggio,

14. *Ibid.*

15. Gerardo Guccini, "I tre enigmi di 'Turandot', processo compositivo, posizione storica, modernità teatrale", in *"Turandot" di Puccini*, Edizioni del Teatro Regio, Torino 2006, p. 41.

[usò] l'orchestra come occhio guida e pendolo dell'accadere".¹⁶

Un'idea di "rincorsa" di eventi, quasi cinematografica, molto simile alla giocosa festa del teatro che fu la *Principessa Turandot* di Evgenij Vachtangov, messa in scena seguendo le teorie di Mejerchol'd nella neonata Russia sovietica nel 1922.¹⁷ È probabile che Renato Simoni ebbe notizia dello spettacolo, dall'esito trionfale, in quanto critico teatrale del *Corriere della sera*,¹⁸ ma tutto sicuramente si fermò al solo "sentito dire". Resta comunque sorprendente di come l'istinto teatrale di Puccini ottenesse, in modo indipendente, gli stessi risultati delle grandi sperimentazioni della neonata regia teatrale e cinematografica.

Dopo l'improvvisa agnizione, il padre Timur, in una melodia su tasti bianchi, una delle più caratteristiche della componente diatonica della *Turandot*,¹⁹ ci informa dell'usurpazione della sua corona e della sua vita d'esilio, e ci introduce Liù. Nella musica che accompagna Timur la melodia tragica successiva all'editto del Mandarinino viene "spint[a] di tonalità in tonalità con una tendenza specificamente pucciniana verso la sottodominante" e "risulta sempre più amaro ad ogni passaggio" con accompagnamento di "tamburi funerei e di un'orchestrazione grave e sommessa".²⁰ Il ritrovamento di padre e figlio, quindi, non è affatto un evento felice: i due sono ancora condannati all'esilio e perseguitati da chi li usurpò.

Liù si presenta e ci racconta del sorriso ricevuto da Calaf in una tersa linea pentatonica.²¹ È uno dei tanti momenti in cui Puccini mescola le carte con una professionalità mirabile: si appropria perfettamente dell'identità cinese dei suoi materiali e non riusciamo più a distinguere dove la musica sia autenticamente

16. Alessandro Baricco, *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin. Una riflessione su musica colta e modernità*, Feltrinelli, Milano 2009³, pp. 75-76.

17. Cesare Molinari, *Storia del teatro*, Laterza, Roma-Bari 2002¹⁰, p. 262; Mirella Schino, *La nascita della regia teatrale*, Laterza, Roma-Bari 2004, pp. 12-20, il paragrafo intitolato "La nave della rivoluzione" costituisce una appassionata descrizione dello spettacolo di Vachtangov. Una foto dello spettacolo russo si vede in Fenice, p. 123.

18. Jürgen Maehder, "'Turandot' and the Theatrical Aesthetics of the Twentieth Century", in William Weaver, Simonetta Puccini (a cura di), *The Puccini Companion*, W. W. Norton & Co., New York-London 1994 (d'ora in poi *Companion*), p. 276.

19. William Ashbrook, Harold Powers, *Turandot*, pp. 172-73, Capitolo III: "I quattro colori", paragrafo "La 'normale' tinta pucciniana". Powers chiama la "tinta" di Timur "tinta romantico-diatonica pucciniana".

20. Julian Budden, *Puccini*, p. 462.

21. *Ibid.*

cinese e dove invece sia “imitazione” di Puccini.²²

3.2.3. *Il popolo di Pekino: tirannia e Musorgskij*. Dopo che Liù arriva all'acuto, esplode di nuovo la furia sanguinaria del popolo, in cui si adombra il tema minaccioso dell'inizio, caratteristico di *Turandot* (I, 11⁵). Puccini gli affianca anche un altro tema, scattoso, barbarico, ma anche dal curioso sapore marionettistico, “che si spinge in ripetizioni sottilmente variate che richiamano lo Stravinskij di *Petrouchka*” (I, 10¹).²³ È un episodio estremamente concitato, in cui “l'impiego del coro è qui così ampio ed incisivo da sorpassare ogni modello precedente”.²⁴ La forza del popolo si presenta prorompente grazie all'impiego di laceranti note acute (i soprani giungono a un Do₅) che come tagli di coltello squarciano l'impianto sonoro. Un furore a cui prende parte anche l'orchestra: i due temi proposti si alternano tra gli strumenti e il palcoscenico (gli stessi acuti dei soprani hanno un riflesso in scomodi registri alti in buca) risultando in un delirante effetto eco a cui si affiancano frammenti di delicati passaggi concertanti (cosa che desta sorpresa, visto che, nelle precedenti opere, Puccini aveva trattato il coro nel modo più comodamente omofonico).²⁵

La presentazione così violenta del popolo rientra nell'atroce ambientazione dittatoriale del regno di terrore di *Turandot*. Frank Thiess ha visto nel coro “una bestia apocalittica, incapace di pensare, continuamente mutevole ed assetata di sangue”,²⁶ forse plasmata dalla vita sotto dittatura: Puccini, magari, ha inteso sottolineare il risvolto sociale che una condotta crudele del governo impone sul popolo, anch'esso, per riflesso, tramutato in massa informe

22. Un dubbio che tocca anche l'Opera *western La fanciulla del West*, dove non si riesce a distinguere tra vere armonie “americane” e “suoni impressionistici” di Puccini. Su questo argomento vedere Michael Saffle, “Exotic harmony in ‘La fanciulla del West’ and ‘Turandot’”, e Theo Hirsbrunner, “L'exotisme chez Debussy et Puccini: un faux probleme?”, entrambi in Jürgen Maehder (a cura di), *Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini - Atti del I convegno internazionale sull'opera di Giacomo Puccini - Torre del Lago, Festival Pucciniano 1983*, Giardini, Pisa 1985 (d'ora in poi Convegno), pp. 119-29 e 223-27.

23. Julian Budden, *Puccini*, p. 462.

24. Michele Girardi, *Giacomo Puccini*, p. 461.

25. Lo riconosce anche Mosco Carner, *Giacomo Puccini*, p. 643: “Com'era da aspettarsi, la scrittura corale è della più semplice omofonia, tuttavia, di quando in quando, Puccini sembra ricordarsi dei giovanili studi di contrappunto, per esempio nel drammatico *stretto* a quattro parti del primo atto, ‘dolci amanti avanti!’”.

26. Frank Thiess, *Giacomo Puccini. Versuch einer Psychologie seiner Musik*, Paul Szolnay, Wien 1947, p. 147.

ugualmente crudele.²⁷ Nel perseguire questa linea Puccini può aver trovato un modello nel *Boris Godunov* di Modest Musorgskij (rappresentato nel 1874), anch'esso pieno di scene di folla disperate.²⁸ Un parallelo con Musorgskij rilevante nel determinare il gusto moderno di *Turandot*. Dal *Pelléas et Mélisande* di Debussy in poi, il Gruppo dei Cinque russi (Musorgskij, Milij Balakirev, Cezar' Kjuj, Nikolaj Rimskij-Korsakov, Aleksandr Borodin) fu, per l'Avanguardia soprattutto francese, un modo per sfuggire all'imperante wagnerismo.²⁹ Puccini, quindi, è determinato a rendere quando mai “avanguardistico” il suo rinnovamento dell'Opera italiana.

3.2.4. *La “luna di Schoenberg”*. Dopo un impetuoso ritorno del tritono incipitario, il popolo intona un'invocazione alla luna. “Qui parole e musica conducono l'ascoltatore nel pieno dell'incubo vissuto dal popolo di Pechino, in una tensione che di nuovo monta grazie alla progressione cromatica ottenuta con modulazioni a toni lontani. La tragica festa che il potere ha imposto di consumare alla folla succube, unica sua forma di pubblico divertimento, ispirò a Puccini alcune tra le pagine più suggestive dell'opera”.³⁰

L'inizio dell'episodio (I, 17) è un salmodiare del coro, in cui si insinuano clarinetto, flauto e celesta con scalette discendenti in volute quasi sbrindellate, quasi *jazz*. Piano piano interviene il resto dell'orchestra; con un crescendo a chiusura dell'episodio, quando appare la luna piena. L'atmosfera del tessuto sonoro è molto stramba, quasi funambolica, surreale, “Puccini descrive come la massa venga spinta ai confini dell'allucinazione collettiva”.³¹

La luna fu una grande protagonista dell'Opera teatrale “moderna”.

27. Vedi Michele Girardi, *Giacomo Puccini*, p. 462: “Puccini [...] tese [...] ad evidenziare - con marcato pessimismo - come il destino della collettività sia strettamente legato alle sorti di chi la comanda. Un tema d'attualità, all'epoca”.

28. È probabilmente inutile ricordare che il *Boris* arrivò a Parigi nel 1908 nella versione di Rimskij-Korsakov. Solo dal 1928 circolò la sistemazione filologica di Pavel Lamm, e solo dal 1979 è stata davvero disponibile l'edizione scientifica di David Lloyd-Jones.

29. Guido Salvetti, *La nascita del Novecento*, vol. X della *Storia della musica a cura della Società Italiana di Musicologia*, EDT, Torino 1991², pp. 22-23. Cfr. anche Enrico Fubini, *Il pensiero musicale del Novecento*, ETS, Pisa 2011², p. 24; Vladimir Jankélévitch, *La musica e l'ineffabile* [1961], trad. it. di Enrica Lisciani-Petrini, Bompiani, Milano 1998; Philippe Albèra, “Il teatro musicale”, in Jean-Jacques Nattiez, Margaret Bent, Rossana Dalmonte, Mario Baroni (a cura di), *Enciclopedia della musica*, vol. 1: *Il Novecento*, Einaudi, Torino 2001, pp. 227-34.

30. Michele Girardi, *Giacomo Puccini*, p. 462.

31. *Ibid.*

La *Salome* di Strauss (1905) si svolge alla luce triste della luna, così come l'incubo disperato della donna protagonista della *Erwartung* di Schoenberg (1909-1924). Derivazioni schoenberghiane, infatti, sono state trovate addirittura nel testo del coro lunare della *Turandot*,³² giustificate dal fatto che Puccini, nell'aprile del 1924 (sette mesi prima della sua morte), si precipitò ad ascoltare, nella Sala Bianca di Palazzo Pitti a Firenze, il *Pierrot lunaire* di Schoenberg, in prima esecuzione italiana.³³ Schoenberg rimase molto contento della presenza di Puccini (che si recava sempre a sentire le novità musicali europee), e i due si parlarono in francese in modo molto cordiale e l'austriaco donò a Puccini la partitura in modo da seguire al meglio l'esecuzione. Erano presenti anche Alfredo Casella, promotore della *tournee* italiana, e Luigi Dallapiccola.

Secondo la testimonianza di due amici ed estimatori, Puccini rimase colpito dal melologo, e intuì che Schoenberg poteva essere un "punto di partenza per una lontana meta futura".³⁴ Ma molti hanno visto in lui l'inquietudine di non essere all'altezza del nuovo. Secondo Dieter Schickling: "Dopo il rientro da Firenze, Puccini viene preso da un senso di stanchezza e di vuoto. Non si può escludere che l'esperienza del *Pierrot lunaire* avesse ostacolato il musicista nella prosecuzione della composizione del finale di *Turandot*, così come decenni prima *Otello* e i *Meistersinger* avevano allungato i tempi della composizione di *Edgar* e *Manon Lescaut*. Questa volta però il fenomeno colpisce un uomo vecchio al quale non resta il tempo per trovare nuove soluzioni".³⁵ L'assimilazione di atmosfere schoenberghiane nella *Turandot* dimostra, invece, la vitalità dell'invenzione di Puccini.

Per l'invocazione alla luna, alcuni hanno visto un'apertura di Puccini verso il decadentismo dannunziano, trovando similitudini con l'incontro tra gli amanti nella *Francesca da Rimini* di Riccardo Zandonai (1914).³⁶

32. Mosco Carner, *Giacomo Puccini*, p. 641.

33. Michele Girardi, *Giacomo Puccini*, p. 442.; Dieter Schickling, *Giacomo Puccini. La vita e l'arte*, trad. it. di Davide Arduini, Ghezzi, San Giuliano Terme (PI) 2008, pp. 369-370.

34. Guido Marotti, Ferruccio Pagni, *Giacomo Puccini intimo nei ricordi di due amici*, Vallecchi, Firenze 1926 (rist. 1942), pp. 165-66 (ripubblicato come Guido Marotti, *Giacomo Puccini*, Vallecchi, Firenze 1949). Successivamente Marotti ridimensionò la sua testimonianza, confessando che Puccini nutrì alcune perplessità riguardo alla musica. Vedere anche Guido Marotti, "Incontri e colloqui col maestro", *L'approdo musicale*, II/6, giugno 1959, ERI, Roma 1959, pp. 53-71.

35. Dieter Schickling, *Giacomo Puccini*, p. 370.

36. Julian Budden, *Puccini*, p. 462.

3.2.5. *Il Mo-Li-Hua, l'autentica Cina*. La luna sorge e il boia Pu-Tin-Pao giunge su una figurazione anapestica di rapide semicrome (simile alla serie ta-ta-taa che nella tradizione operistica simboleggia la morte³⁷), la quale ritornerà spesso per illustrare i passaggi "formali" e "ufficiali" della corte imperiale. Subito dopo arrivano dei ragazzini sullo sfondo e cantano la prima melodia veramente cinese dell'Opera (I, 19).

La fonte principale e la più suggestiva per le musiche cinesi autentiche fu un carillon che Puccini scovò nella casa di Bagni di Lucca del Barone Alberto Fassini, diplomatico per molti anni impiegato dell'ambasciata italiana in Cina, che aveva la casa piena di ninnoli e di souvenir. I suoni del carillon furono tutti usati da Puccini, che evidentemente si divertì ad avere tra le mani questo oggetto. Per avere anche un supporto più scientifico, Puccini si procurò il volume *Chinese Music* di J. A. van Aalst (pubblicato dall'ufficio statistico dell'ispettorato generale di Shanghai nel 1884).

Questo tema dei ragazzini Puccini lo ascoltò dal carillon e noi lo abbiamo già chiamato, a proposito del finale del Primo atto mentre parlavamo di Liù, *Mo-Li-Hua* e per comodità così lo chiameremo.³⁸

Nel 1904 Puccini aveva ri-creato il Giappone in *Madama Butterfly*, ma mentre in quell'Opera "Est e Ovest si opponevano in due differenziate 'maniere' stilistiche, in *Turandot* distinzioni di questo tipo non si possono neppure tentare. Qui il clima esotico si salda strettamente a quello fiabesco, costituendo un'unità inscindibile sancita dal libretto".³⁹

Il *Mo-Li-Hua* è il secondo tema che caratterizza Turandot dopo il *tritono* iniziale. L'incipit dell'Opera designa una principessa sanguinaria e mortifera quanto il *Mo-Li-Hua* ne sottolinea gli aspetti quasi divini. Sarà usato moltissime volte ad annunciare la presenza di Turandot, e anche quando i personaggi pensano a lei. Si sente così tante volte che molti si sono lamentati di un suo

37. Frits Noske, *Dentro l'opera: struttura e figura nei drammi musicali di Mozart e Verdi*, Marsilio, Venezia 1993, p. 194, trad. it. di Luigia Minardi da Id., *The Signifier and the Signified: Studies in the Operas of Mozart and Verdi*, Oxford University Press, Oxford 1977.

38. Dato che lo prese dal carillon è ragionevole pensare che Puccini ignorasse questo nome. A chiamarlo *Mo-Li-Hua* è il libro *Travels in China* di John Borrow (Philadelphia, 1805), pubblicazione che però Puccini è probabile non conoscesse. Nel trattato di van Aalst, che invece Puccini ebbe tra le mani, il *Mo-Li-Hua* è presente, ma in una versione molto diversa da come lui lo usò nell'Opera, e viene indicato come *Hsien-Hua*. Su tutto questo vedi William Ashbrook, Harold Powers, *Turandot*, p. 141, Capitolo III: "I quattro colori", paragrafo "Chinoiserie".

39. Michele Girardi, *Giacomo Puccini*, p. 450.

“abuso”.⁴⁰ Via via che si va avanti nell’Opera si riduce sempre più a squillante ricordo, che si trova paradossalmente a essere simile al motivo di Siegfried nel *Ring des Nibelungen* di Wagner.

Il motivo del *Mo-Li-Hua* “si articola sulla scala pentafona Do, Sib, Sol, Fa, Mib, ma nel basso ostinato compaiono La e Reb, che sono note del settimo modo trasposto (misolidio). L’impiego di un’aura ‘gregoriana’ serve a produrre un effetto straniante sul pubblico, che avverte istintivamente l’arcaismo, ma non è in grado di identificarlo come tale”.⁴¹

3.2.6. *Personaggi di fiaba: il popolo e l’eroe.* Dopo che i ragazzini hanno attraversato la scena, il condannato a morte, il Principe di Persia, si avvia al patibolo. La sua giovinezza ispira al popolo una inaspettata pietà, tanto da invocarne la grazia, solo pochi minuti dopo averne voluto, con grande ferocia, l’immediata esecuzione. Questa velocità di cambiare idea del popolo è tipica della stilizzazione favolistica, e caratterizza quasi tutti i personaggi di *Turandot*: la folla, Calaf e i tre ministri. Di figure moralmente ancipiti erano piene anche le favole contemporanee a *Turandot*, dalle incarnazioni di oggetti, animali e piante di *L’enfant et les sortilèges* di Ravel, alla folla di *Petruška* di Stravinskij, agli esseri umani della *Piccola volpe astuta* di Janáček, per non parlare dei personaggi de *L’amore delle tre melarance* di Prokof’ev. Puccini si mette accanto a loro da pari a pari.

La trenodia del Principe di Persia ha tutte le caratteristiche medio-orientali consuete (l’intervallo di seconda aumentata tra il terzo e il quarto grado della scala).⁴² Contemporaneamente Calaf grida tutto il suo odio verso la principessa, ma basta che Turandot si faccia vedere (con una riproposizione maestosa del *Mo-Li-Hua* combinato al ritmo anapestico del boia in una versione smagliante e regale) per fargli cambiare idea e per farlo immediatamente innamorare. Tra tutte le opere tratte dalla *Turandot* di Gozzi, il Calaf di Puccini è l’unico a innamorarsi a prima vista della principessa in carne e ossa, mentre agli altri è bastato vedere un’immagine (come il Tamino della *Zauberflöte* di Mozart), segno del particolare senso carnale che Puccini cercò di dare ai suoi personaggi per liberarli, nel finale mancato, dal loro essere marionette.

Da questo momento Calaf è completamente perso. E diverrà l’eroe della fiaba, l’eletto, colui che ha tutte le carte in regola, lui

40. Dieter Schickling, *Giacomo Puccini*, p. 387.

41. Michele Girardi, *Giacomo Puccini*, p. 452.

42. Julian Budden, *Puccini*, p. 464.

unico, per sconfiggere il cattivo (anche se stavolta non si tratta di sconfiggere ma di far innamorare e umanizzare una principessa crudele). Anche lui, quindi, diventa una “funzione”, la funzione dell’eroe, simile, perché no, al Siegfried di Wagner dell’Opera omonima (1876). Personaggio simile si trova anche nel Macduff del *Macbeth* di Shakespeare (e poi di Verdi): è “destinato” a conquistare Turandot come Macduff a uccidere Macbeth (Macduff è l’unica eccezione ai vaticini delle streghe che prevedevano la vittoria di Macbeth). Da questo momento, però, in Calaf si riscontra anche una sorta di “involuzione”: da personaggio si trasforma quasi in un “automa”, perfino meccanico, privo di qualsiasi senso della realtà e solo impegnato nell’assolvere la sua funzione.⁴³ Per il restante Primo atto, Calaf andrà dritto per la sua strada di suonare il gong e tentare la sorte con gli enigmi. Tutto quello che avviene d’ora in poi sono tentativi di dissuaderlo.

A livello musicale le parole di Calaf “O divina bellezza, o meraviglia” hanno un sapore simile a quelle che Mimì pronuncia alla fine della *Bohème*: “Ho tante cose che ti voglio dire/ma una sola e grande come il mare”.⁴⁴ Nell’Atto terzo abbiamo visto come questa dichiarazione d’amore di Calaf per Turandot finisca per gravitare intorno a Liù, la quale rende un consuntivo di tutti gli amori dell’Opera nella sua morte.

Calaf si discosta dai tentativi di Timur per farlo ragionare, urlando il nome di Turandot tre volte, e gli fa eco la voce del Principe di Persia immediatamente prima che la scure ricada sulla sua testa. In questo momento i due temi di *Turandot*, il *Mo-Li-Hua* e l’incipit tritonico si combinano con grande efficacia, miscelando due delle caratteristiche armoniche dell’Opera: la tinta “esotica” del *Mo-Li-Hua* e la tinta dissonante e barbarica del tritono del tutto europea. Questo breve passo è una delle genialità della scrittura armonica di Puccini.⁴⁵

3.2.7. *Ministri, fantasmi e finale I.* A cercare di fermare Calaf nel suo intento di suonare il gong giungono i tre ministri,

43. Curioso notare come anche Siegfried, in *Götterdämmerung*, diventi un automa funzionale di segno diegetico opposto: un *Terminator* negativo nelle mani di Hagen. La caratteristica “automatica” non solo di Calaf ma di tutti i personaggi è stata sottolineata al massimo dall’allestimento di Stefano Ricci e Gianni Forte per il Macerata Opera Festival del 2017, vincitore del Premio Abbiati per la migliore regia (il primo *run* vide sul podio Pier Giorgio Morandi).

44. Fenice, p. 58.

45. William Ashbrook, Harold Powers, *Turandot*, p. 139.

usando autentici temi cinesi. Le loro argomentazioni partono da un divertente pragmatismo (cos'è una principessa se non una femmina con la corona in testa, e quindi la cosa migliore per Calaf sarebbe di prendere cento spose e vivere felice) e arrivano ad affermazioni taoiste sul caos e sul nulla. I ministri descrivono anche con parole crude e terrene la vita dittatoriale, con la reggia paragonata a un macello, dove si "uncina e scapicozza".⁴⁶ Per di più esplicano come gli enigmi di Turandot siano impossibili da decifrare, con metafore popolaristiche e funzionali, musicalmente rese con un'orchestra "variata alla russa come in *Kamarinska* di Glinka".⁴⁷ A interromperli arriva un coro di ancelle di Turandot, che intima ai ministri di fare silenzio, dicendo che la principessa sta per addormentarsi. Le parole delle ancelle - "si profuma di lei l'oscurità" - ispirano a Calaf la fretta di suonare il gong per vedere la bellezza di Turandot. Qui comincia un momento dove Calaf sfida il nulla dell'esistenza taoista, ricordato dai ministri, e si mette a rivaleggiare con i fantasmi degli anteriori pretendenti di Turandot.

La scena dei fantasmi, in una precoce stesura del libretto, prevedeva tre enunciazioni degli spiriti, nella versione attuale ridotte a una sola.⁴⁸ I fantasmi sono l'unico elemento veramente soprannaturale della *Turandot*. Come per l'invocazione alla luna, il clima è allucinato, ma sembra completamente radicato nella "vita quotidiana", come a suggerire che il magico e il reale, nella Cina millenaria del mito, fossero percepite per nulla distanti.

I fantasmi sono "quattro contratti e altrettanti tenori (i due registi in cui timbro maschile e femminile sono più vicini) [e] devono cantare 'strascicando il suono, facendo tutti riparo con le mani a conchiglia sulla bocca'.⁴⁹ L'andamento salmodiante, l'inciso melodico nell'ambito di una terza minore, le complesse armonie, conferiscono a questo brano un sapore spettrale. Ma anche qui, come nel coro di invocazione alla luna, non c'è sensazione di trapasso fra il reale e il fantastico; piuttosto la fusione tra incubo e realtà".⁵⁰

46. Curiosamente fa affermazioni simili Elektra nell'Opera di Strauss riguardo alla corte empia di Klytämnestra e Aegisth: "Già, se gli mancano i morti su cui dormire, devono ammazzare!" (durante il primo dialogo tra Elektra e Chrysothemis).

47. Julian Budden, *Puccini*, p. 466.

48. William Ashbrook, Harold Powers, *Turandot*, pp. 92-94. Tre sono gli enigmi, tre sono rimaste le richieste di Calaf verso Altoum di partecipare alla disfida, e tre sono gli interventi tristi del coro a inizio del Terzo atto prima del *Nessun dorma*.

49. Giacomo Puccini, *Turandot*, p. 108.

50. Michele Girardi, *Giacomo Puccini*, p. 462.

Di tutte le Opere tratta da Gozzi e dalla *Turandot*, questa di Puccini è l'unica ad avere i fantasmi. Un fantasma vicino nel tempo è lo spettro della marionetta che appare alla fine di *Petruška* di Stravinskij, reso malinconico dalla coreografia di Fokine,⁵¹ ma più ampie somiglianze sono state viste con l'Opera *Palestrina* di Hans Pfitzner (1917), dove appaiono gli spettri dei compositori predecessori di Palestrina.⁵² Musicalmente, comunque, non sono state viste somiglianze di rilievo, e alcuni hanno notato nel *Gianni Schicchi* un precedente alla strutturazione musicale.⁵³ I fantasmi della *Turandot* sono molto caratterizzati e testimoniano la maestria di Puccini nel rendere l'atmosfera sulfurea e paurosa: "La marcia di archi con sordina e arpa, il pigolio dell'ottavino, i battiti della grancassa e del gong cinese, tutto contribuisce a creare la misteriosità soprannaturale della scena".⁵⁴ A livello armonico il momento è stato visto di normale amministrazione⁵⁵ o come fatalmente modernista,⁵⁶ e non si può fare a meno di notare come il "pigolio" degli ottavini sia molto simile, a orecchio, al cinguettio che accompagna la profezia del falco nella *Frau ohne Schatten* di Strauss.

Il momento dei fantasmi è decisivo per far decidere Calaf, dato che i pretendenti caduti ispirano al Principe anche competizione, e gli fanno esclamare: "No, io solo l'amo!" Nelle favole e nei miti, spesso l'eroe deve "rivaleggiare" o avere a che fare con gli spettri, e qui Puccini, con il suo istinto, riesce ad anticipare molta letteratura e molto cinema *fantasy* e *sword and sorcerers*.

Timur e Liù fanno l'ultimo tentativo di dissuadere Calaf, ma lui, con la sua Aria che continua nel grandioso finale I, arriva a suonare fatalmente il gong.

51. Stravinskij affermò che, nelle sue intenzioni, l'apparizione alla fine era l'autentico *Petruška* che si manifestava in un gioco beffardo con il pubblico, denunciando la natura del fantoccio che si allontana con gli altri sulla bottega delle marionette. Fu Fokine che rese l'apparizione un fantasma, caricando lo spettacolo di significati che Stravinskij non aveva previsto. Vedi Igor Stravinskij, Robert Craft, *Ricordi e commenti*, trad. it. Franco Salvatorelli, Adelphi, Milano 2008, p. 131.

52. Julian Budden, *Puccini*, p. 466; Jürgen Maehder, "'Turandot' and the Theatrical Aesthetics of the Twentieth Century", pp. 276-77.

53. Julian Budden, *Puccini*, p. 467.

54. *Ibid.*

55. *Ibid.*: "La percezione della tonalità sarebbe totalmente sospesa se non fosse per le voci dei fantasmi [...] che mantengono per tutto il brano la minore".

56. Fenice, p. 61: "in questo brano la scrittura è autenticamente bitonale, poiché troviamo: Sib V⁷ al basso (Fa-La-Do-Mib), la VI⁹ in chiave di violino (Fa-[La]-Do-Mi-Sol#). L'ostinato dei contrabbassi (Do-Fa#) s'insinua in due impianti armonici statici senza modificarne la natura".

Il finale del Primo atto di *Turandot* ha una struttura a ondate consecutive, di massa e di *pathos*, simile a quello di *Tosca*.⁵⁷ Il suo senso di predestinazione e di sciagura è uno dei risultati più coinvolgenti di Puccini. Il suo andamento è stato visto come simile alla figurazione ritmica del “tema del mare” del *Tristan und Isolde* di Wagner,⁵⁸ ma ha in sé un’idea di strutturazione che deriva dalla scena del brindisi de *La rondine*.

La musica del finale poggia su uno stilema molto usato da Puccini, un ostinato di accordi alternati, che fa da fondamenta per un metro ternario oscillante, quasi come un tiro alla fune⁵⁹ tra Calaf e il popolo via via sempre più presente, alla fine accompagnato anche dalla banda sul palco. Al culmine del climax del crescendo, “gridando tre volte ‘Turandot!’ Calaf trascina la tonalità minore in una tonalità maggiore, un semitono più giù. Batte il gong, che rimbomba come un tuono wagneriano. Ecco che risuona il *Mo-Li-Hua*, in pieno assetto corale. Un ritorno alla tonalità d’impianto [il Mi bemolle minore] attira l’attenzione sulla disperazione di Liù e Timur”⁶⁰ in una colossale ripetizione di struggenti “colpi d’orchestra”.

Nel nome Turandot pronunciato da Calaf, sentiamo, nascosto, il temibile tritono di morte della principessa, tra la prima e l’ultima nota delle tre enunciazioni (I, 448).

3.3. Atto secondo

3.3.1. *La “chitarrata” delle maschere tra meta-teatro e Russia.* Tutto il Primo quadro del Secondo atto è dominato da una lunga scena dei ministri, chiamata dagli autori “fuori scena” o “chitarrata”. Ebbe origine dalla necessità di riempimento dovuta alla divisione di un lungo Primo atto nelle precedenti redazioni del libretto. È la scena che più fa vedere quanto Puccini avesse assimilato l’arte scenica orientaleggiante ed esotica del teatro del Novecento. Si possono trovare parallelismi con la strutturazione scenica dei *Ballets Russes*, soprattutto per la ripresa ballettistica della *Schéhérazade* di Nikolaj Rimskij-Korsakov, ad opera di Léon Bakst e Michel Fokine nel 1910.⁶¹ Le suggestioni visive che tanto ispiravano Puccini lo resero sensibile

57. Julian Budden, *Puccini*, p. 226.

58. Teodoro Celli, “Gli abbozzi per ‘Turandot’”, p. 62.

59. Julian Budden, *Puccini*, p. 468.

60. *Ibid.*

61. Susanne Strasser-Vill, *Exoticism in Stage Art at the Beginning of the 20th Century*, in *Convegno*, pp. 61-62.

agli spettacoli di Max Reinhardt, che ancora nel 1910 aveva allestito il suo spettacolo più orientaleggiante, *Sumurum*. Reinhardt riciclò proprio l’impianto scenico di *Sumurum* per la famosa *Turandot* con testo di Vollmoeller e musica di Busoni del 1911, che fu alla base del coinvolgimento di Puccini.⁶² Tra le lettere⁶³ per l’imminente allestimento di *Turandot*, Puccini fu chiaro con gli scenografi Galileo Chini, Umberto Brunelleschi e Caramba, nell’esprimere la sua volontà di ottenere un risultato visivo simile a quello che Reinhardt aveva ottenuto per un allestimento dell’*Ariadne auf Naxos* di Strauss, in cui le maschere stavano su una balaustra. Puccini stesso schizzò un “abbozzo” per la balaustra:⁶⁴



Scrivere la musica, per Puccini, fu molto difficile: lo sentì come un “*morceau* senza scena e quindi un pezzo quasi accademico”.⁶⁵ Ci sono stati visti echi di Prokof’ev, Musorgskij e Stravinskij, tra bitonalità⁶⁶ e affastellamento di episodi giustapposti, notando come la grandiosità della corte cinese sia stata resa da Puccini con un filtro di *grandeur* russa.⁶⁷

Nel famoso terzetto “Ho una casa nell’Honan”, i ministri si

62. *Ibid.*, pp. 58-59.

63. Lettera in data 8 ottobre 1924 in Giuseppe Adami (a cura di), *Giacomo Puccini. Epistolario*, Mondadori, Milano 1928, 1982², p. 249.

64. Schizzo che si trova nella lettera e riprodotto in Fenice, p. 66. Sull’insistenza di Puccini di adeguarsi alla “visualità” dell’*Ariadne* di Strauss, vedi Jürgen Maehder, “‘Turandot’ and the Theatrical Aesthetics of the Twentieth Century”, p. 277. Anche musicalmente l’inizio del Secondo atto di *Turandot* suggerisce una derivazione dall’inizio dell’Opera dell’*Ariadne*, anch’esso affidato al quartetto delle sole maschere. Vedi anche “Puccini: ‘Turandot’”, *L’Avant-scène Opéra*, 33, Paris, Premières Loges, 1981, 1991², p. 47.

65. Lettera 213 in Giuseppe Adami (a cura di), *Giacomo Puccini. Epistolario*, p. 286.

66. Michele Girardi, *Giacomo Puccini*, p. 461: “La musica che introduce il terzetto delle maschere impiega [...] una successione ostinata di triadi maggiori (Mi bemolle, Re bemolle e La) [le triadi discendono, dunque, come quelle di Scarpa, per tre gradi della scala per toni interi] e il basso procede parallelo a distanza di ottava diminuita”.

67. Enzo Restagno, *Turandot e il puppenspiel* in *Convegno*, p. 196; e Boris Gasparov, “Popolo di Pekino. The Image of Musorgsky’s Muscovy in Twentieth

lasciano andare alla nostalgia della vita libera lontano dalla dittatura di Turandot, poi parlano del disfacimento della grande Cina del passato a causa delle follie della giovane principessa e quindi traghettano la trama verso il secondo quadro, la scena in cui vengono sottoposti a Calaf gli enigmi. Nella musica e nella scena che costituisce il passaggio tra il primo e il secondo quadro sono stati trovati compiacimenti meta-teatrali (essendo messo in scena proprio il cambio di scena), simili a quelli che imperversano nelle cronologicamente vicine opere gozziane russe ispirate da Mejerchol'd, la *Principessa Turandot* di Vachtangov e *L'amore delle tre melarance* di Prokof'ev.⁶⁸

3.3.2. *Il rituale, "In questa reggia", e l'amore che "smentisce" Turandot.* La grande scena degli enigmi si basa tutta su un antico rituale, reso al meglio dalla musica, e costruito come apoteosi del numero tre. La voce di tenore "da vecchio decrepito" dell'Imperatore Altoum trova un precedente nella voce del patriarca Abdisu del *Palestrina* di Pfitzner,⁶⁹ e tutta l'atmosfera è tesa di tensione e *suspence*, fabbricate da Puccini con efficaci espedienti orchestrali. Nella proposizione degli enigmi e nelle tre strofe di domanda e risposta che caratterizzano sia gli enigmi che la scena di dialogo tra l'Imperatore e Calaf, si sono visti precedenti nella scena del processo a Radamès nell'*Aida* di Verdi.⁷⁰

Turandot comincia a cantare solo qui, ossia a metà dell'Opera. Il suo intervento "In questa reggia" è diviso in due sezioni, forse in ossequio alla classica forma del Recitativo (tonalmente incerto) e Aria ma anche con un occhio alla prima Aria ("Allein! Weh, ganz allein") di Elektra nell'omonima Opera di Strauss,⁷¹ e racconta l'assassinio della sua antenata, la principessa Lo-u-ling, esemplificandolo come trauma scatenante le sue leggi e motivante il suo voto. Alla narrazione partecipa anche il coro e, alla fine, vi interviene anche Calaf.

All'inizio dell'Aria Turandot incede musicalmente come una eroina, ma poi si raggomitola in salmodie meno sicure, quasi declamate (dove è facile sentire echi certamente straussiani ma

Century European Modernism", in Id., *Five Operas and a Symphony: Words and Music in Russian Culture*, Yale University Press, New Haven 2005, pp. 185-208.

68. Enzo Restagno, *Turandot e il puppenspiel* in Convegno, p. 196.

69. Jürgen Maehder, "'Turandot' and the Theatrical Aesthetics of the Twentieth Century", p. 277.

70. Michele Girardi, *Giacomo Puccini*, p. 452.

71. Mosco Carner, *Giacomo Puccini*, p. 646.

anche schoenberghiani), sottolineate dal coro che si unisce a lei quasi con sussurri. Torna la sicurezza eroica quando Turandot ricorda con fierezza i già tanti pretendenti uccisi, veicolo della vendetta per Lo-u-ling, eroismo culminante con il motto "quel grido e quella morte", sbalzato su note perentorie e precise.

Da quelle note si origina un eccezionale episodio drammatico: l'oscurità quasi cattiva della prima parte dell'Aria si trasforma con somma sorpresa in un appassionato tema lirico, in Sol bemolle maggiore, ampio e slanciato, che inizia con le parole "Mai nessun m'avrà" (II, 47). Su questo tema lirico, Turandot pronuncia un motto proverbiale a sottolineare il suo voto di vendetta: le parole "gli enigmi sono tre, la morte è una" (un endecasillabo simile alla canzone fiorentina di Rinuccio del *Gianni Schicchi*).⁷² Gli risponde Calaf, rovesciando il proverbio in "gli enigmi sono tre, una è la vita". Turandot insiste con il suo verso una seconda volta, alzandosi di una quarta, e Calaf la insegue, unendosi a lei: le voci dei protagonisti si congiungono per la prima volta, toccando la nota più alta della tessitura di entrambe le parti,⁷³ e vengono supportate con ampia *verve* dall'orchestra, che raddoppia la musica del proverbio su parecchie ottave.⁷⁴ L'effetto drammatico dell'episodio è sgargiante, forse mutuato dal precedente di "Anges pures, anges radieux" del *Faust* di Charles Gounod⁷⁵ (anch'esso caratterizzato da una "triplice ascensione [...] di terza maggiore in terza maggiore, e la melodia concentrata in orchestra"),⁷⁶ ma dalla risoluzione scenica assai maggiore.

Nella partitura incompiuta come la conosciamo, il tema lirico in Sol bemolle maggiore che contraddistingue l'episodio (II, 46) viene fuggacemente ripreso nel finale dell'Atto e si ripresenta come breve ricordo nel duetto finale. Quasi mai Puccini concedeva così poca "vita" scenica a un tema efficace. La calda sensualità e l'immediatezza comunicativa del tema affermano perfettamente come le due anime di Calaf e Turandot comincino già da qui a legarsi. Sicuramente Puccini, se fosse vissuto, avrebbe trovato motivazioni e collocazioni più profonde a questo tema durante l'ultimo duetto.

72. *Ibid.*

73. Julian Budden, *Puccini*, p. 473.

74. Mosco Carner, *Giacomo Puccini*, pp. 645-46.

75. Julian Budden, *Puccini*, p. 472; William Ashbrook, Harold Powers, *Turandot*, p. 113; lettera 201 di Giuseppe Adami (a cura di), *Giacomo Puccini. Epistolario*, p. 277.

76. Julian Budden, *Puccini*, p. 472

Dopo questa accesa folgorazione teatrale comincia la scena degli enigmi, forse una delle più originali: efficace risultato di Puccini, che, con un'orchestrazione sapiente (l'organico che si fa ridottissimo con particolari espedienti di timbrica con legni e archi acuti), costruisce un clima di grande *suspense*.

In questo Atto, la piccola Liù canta una sola volta, per incitare Calaf che sembra smarrito davanti al secondo enigma, e anche stavolta, a provare che Liù esiste come catalizzatore e come consuntivo di tutti gli amori dell'Opera, le parole che pronuncia sono proprio: "È per l'amore".

Turandot è vinta e il coro esplode in un gioioso *Mo-Li-Hua*, a cui la protagonista partecipa con parole che ribadiscono con durezza la sua intenzione a non concedersi, ricorrendo anche alla ripetizione del tema di "Mai nessun m'avrà". Molti hanno notato una discrepanza tra le parole che Turandot pronuncia e la musica, come se l'orchestra smentisse quanto la principessa sta dicendo. Le riprese del *Mo-Li-Hua* e la nuova perorazione del tema sentimentale di "Mai nessun m'avrà" fanno gravitare l'intero episodio finale intorno alla tonalità di Sol bemolle maggiore, tonalità associata a Liù, il personaggio che nell'Opera rappresenta l'amore, per cui le parole della principessa trovano una collocazione armonica che è opposta alle sue intenzioni di fuggire dall'amore. Già qui, quindi, per la musica, comincia il processo di sgelamento della protagonista.⁷⁷ Purtroppo, però, Puccini non sopravvisse per limare meglio questo aspetto e magari ripercorrerlo nel duetto finale.

Gli appelli all'imperatore che Turandot pronuncia per sottrarsi allo spozalizio con lo scioglitore degli enigmi non valgono nulla,⁷⁸ ma Calaf, con una dolce melodia che è l'unica che gli appartiene di diritto (quella del "Nessun dorma") sfida ulteriormente Turandot a scoprire il suo nome prima dell'alba: se ci riuscirà, allora il principe morirà, ma se per l'alba il nome risultasse ancora ignoto, Turandot dovrà rassegnarsi a sposarsi con il vincitore.

L'Atto si conclude fragorosamente con una ripresa dell'inno dell'imperatore combinato al ritmo di Pu-Tin-Pao.⁷⁹

77. Michele Girardi, *Giacomo Puccini*, p. 475.

78. È davvero fiabesco che una principessa divina, sempre idolatrata da una folla da lei plasmata sulla sua crudeltà, nell'unico momento in cui *fallisce* si trovi tutti contro, non solo il popolo ma tutta la corte.

79. Molto singolare che un tema di morte come quello di Pu-Tin-Pao sia usato quasi come inno "ufficiale" della corte imperiale: cenno che tutti i regimi sono mortiferi?

3.4. Atto terzo

Siamo ormai di notte. Puccini strutturò alla perfezione l'unità temporale dell'Opera, insistendo con scenografi e tecnici per una precisa concatenazione dei colori delle luci per arrivare in modo più spettacolare al sole che sorge nel finale trionfale. Questo modo di vedere la *pièce* in Puccini è simile alle teorie sulla luce di Craig e Appia, e molti lo interpretano come imparentato con la pittura di Vasilij Kandinskij.⁸⁰

Le caratteristiche bitonali dell'inizio si ritrovano sciolte in una melodia che ha reminiscenze del *Pelléas et Mélisande* di Debussy, di *Daphnis et Chloé* di Ravel e del *Castello del principe Barbabliù* di Bartók.⁸¹ Calaf canta la sua Aria, l'Aria del tenore. Puccini sapeva di aver fatto centro, come non lo faceva da più di vent'anni, dal "E lucevan le stelle" di *Tosca* e infatti lui stesso prevede, per questa di Calaf, la stessa fortuna dell'Aria di Cavaradossi.⁸²

Il famoso *Nessun dorma* "è una breve romanza in due parti, che si avvia con un declamato ch'è il flusso di pensieri nella mente del protagonista, accompagnato dall'orchestra con l'alternanza della triade sulla fondamentale e di un bicordo sul VI abbassato su cui poggiano in fila due quarte, una aumentata e una diminuita, sormontate da una terza maggiore; in realtà, per la condivisione di note in enarmonia, la successione dà un accordo di nona alterato sul IV in cadenza plagale - Do-Mib-Solb [=Fa#]-Sib-Re - previsto da Schönberg nel suo *Manuale d'armonia* fra quelli al confine della tonalità, ed è un'ennesima espressione di modernità, fra le tante di cui è disseminata la partitura di *Turandot*".⁸³ Caratteristico dell'Aria è un curioso cambio di tempo, da 4/4 a 2/4, che ritorna insieme alle riprese della melodia, che altro non fa che accelerare ancora di più l'emozione, come un abbassarsi prima del salto.⁸⁴

80. Michela Niccolai, "Dalla Cina a Milano (passando per la Russia). Osservazioni sulla scena e i colori in 'Turandot'", *Hortus Musicus*, V/18, Bologna, Ut Orpheus, aprile-giugno 2004, pp. 73-77; Ead., *Turandot o l'opera in luce*, consultabile on-line: <http://www.sonusedizioni.it/maratea/files/libere5.htm>

81. Ivanka Stoianova, *Remarques sur l'actualité de "Turandot"*, in *Convegno*, p. 202.

82. Julian Budden, *Puccini*, p. 453.

83. Fenice, p. 69.

84. Cambi di tempo simili a questo sono caratteristica di Musorgskij, cfr. la *Promenade dei Quadri di un'esposizione* (scritti per pianoforte nel 1874; mentre Puccini scrive *Turandot* circolavano già diverse orchestrazioni, quelle di Michail Tušmalov della metà degli anni Ottanta dell'Ottocento; quella di Henry Wood del 1915; le tre pubblicate nel 1922 - Maurice Ravel, Leo Funtek, e quella parziale di

Nella storia dell'Opera, *Nessun dorma* è una cosa che non si spiega, non si analizza: se lo si fa non si trova niente, solo semplicità, nessun espediente, né trucco facile né specchietti per le allodole per abbindolare l'orecchio e l'animo dell'ascoltatore, nulla. Fatto sta che le orecchie e gli animi ne sono conquistati ogni volta. Il *Nessun dorma* fa parte di quegli esempi di arte che semplicemente esistono, come caduti dall'alto, da non si sa dove, già perfetti, incomprendibili ma indispensabili, simili, in natura, all'acqua, o alle foglie di un albero. Nell'Opera italiana un oggetto artistico simile è rappresentato da *Amami Alfredo* de *La traviata* di Verdi (1853).

La musica fila veloce e i tre ministri giungono a cercare di corrompere Calaf per fargli dire il nome, e gli offrono donne, tesori e la possibilità di fuggire. In alcuni punti, specie quando entrano le donne, la musica si fa molto orientaleggiante e raggiunge l'eterofonia, un espediente che Stravinskij aveva già genialmente usato in *Petruška* e nell'Opera cinese *Le rossignol* (1914), che è un interessante precedente a *Turandot*: entrambe ambientate in Cina ed entrambe favole.⁸⁵

La folla inferocita, come i ministri terrorizzati dall'ira di Turandot (che sicuramente, se non vincerà la contesa, si vendicherà sul popolo), porta Liù e Timur sulla scena: qualcuno li ha identificati come coloro che parlavano con Calaf la sera prima, e la folla è sicura che loro conoscano il nome (e la folla si presenta riprendendo i temi che usò nel Primo atto, attuando una ottima *Ringkomposition*).

Giunge Turandot, con il solito *Mo-Li-Hua* ufficiale da cerimonia, ripetuto quasi stancamente. È lei stessa a interrogare Timur, dopo che Calaf ha asserito di non conoscerlo. È qui che si fa avanti Liù dicendo di essere lei l'unica a conoscere il nome. Quando Calaf vede che portano Liù alla tortura esclama: "Sconterete le sue lacrime, sconterete i suoi tormenti" (III, 21), in una figurazione musicale che accompagnerà i lamenti di Liù e che si legherà in maniera strana al *Mo-Li-Hua*, che viene ripreso in orchestra (III, 21). In questo momento i tre personaggi principali, Calaf, Liù e Turandot si trovano congiunti nella musica, e ciò ci fa capire che siamo vicini a un *climax* della vicenda, in cui Turandot e Calaf, per mezzo di Liù, stanno arrivando a un avvicinamento fatale.

La tortura di Liù e la sua strenua resistenza colpiscono Turandot, che rimane impressionata dal fatto che è l'amore a dare alla piccola

Giuseppe Becce - e quella di Leonidas Leonardi, allievo di Ravel, del 1924) e il saluto a Boris del coro nel prologo di *Boris Godunov*.

85. Mosco Carner, *Giacomo Puccini*, p. 640.

schiaiva la sua forza. Il brevissimo dialogo tra le due donne, l'unico in tutta l'Opera, è un momento culminante, simile ai momenti in cui, nei capolavori di Hollywood, i protagonisti si dicono "ti amo". Le pentafonie di Liù sono semplici e decantate dal violino primo, e suscitano in Turandot una reazione violenta, come se le parole della schiaiva avessero fatto vedere alla principessa il vero senso del mondo, che però la principessa tenta ancora di negare. Viene infatti chiamato Pu-Tin-Pao, il boia, con paurose rievocazioni della folla inferocita del Primo atto. È qui che una Liù stremata si arrende e pronuncia le sue ultime parole.

Dato che Adami e Simoni latitavano quando si trattava di correzioni immediate, i versi provvisori che Puccini utilizzò per comporre rimasero come definitivi, "Tu che di gel sei cinta". La musica è stata osservata come parente stretta delle *Rondes printanières* da *Le sacre du printemps* di Stravinskij (1913),⁸⁶ ma c'è chi ha notato somiglianze con un brano del Terzo atto del *Pelléas et Mélisande* di Debussy.⁸⁷

Liù, pur di non rivelare il nome dell'amato, si uccide e fa precipitare tutti nello sconforto, e la folla inferocita, sconcertata dal sacrificio per amore, ci mette un attimo a trasformarsi in una disperata massa accompagnatrice di un funerale, che piange paragonando Liù alla bontà e alla poesia. È l'ultima pagina di musica che Puccini riuscì a completare.

4. Conclusioni, parallelismi e ipotesi

Adesso possiamo solo fare congetture su come Puccini avesse potuto intendere questo sacrificio. La funzione di Liù, che esiste solo per dover morire, catalizzando così lo scioglimento di Turandot appare chiara nella musica composta, ma non viene per nulla ripresa nei tentativi di conclusione.

Molte volte Puccini, nella sua consueta maniera magari chiarissima a lui ma inintelligibile agli altri, aveva predisposto un finale carnale, fatto di baci appassionati, in cui le sue marionette di personaggi si sarebbero trasformate, grazie all'amore, in umani veri e propri dotati di sentimenti. Per spiegare cosa aveva in mente portava a esempio il *Parsifal* di Wagner, e l'intento di fare un "San Graal cinese".⁸⁸ Alcuni ricordano di aver sentito le bozze per

86. Roman Vlad, *Stravinskij*, Einaudi, Torino 1973², p. 53.

87. Teodoro Celli, "Gli abbozzi per 'Turandot'", p. 62.

88. Lettera 816 in Eugenio Gara (a cura di), *Carteggi pucciniani*, BMG Ricordi, Milano 2006 (pubblicato la prima volta nel 1958), p. 515.

la musica finale suonate al pianoforte da Puccini, e si ricordano una chiusura simile a quella del *Tristan und Isolde* e che le ultime battute erano in *pianissimo* (come sono, per altro, le ultime battute di *Fanciulla del West*, in un analogo finale "improbabile").⁸⁹

Possiamo azzardare una serie di teorie, con paralleli alle favole del Novecento contemporanee a Puccini (e traboccando, in fantasia, verso esempi di drammaturgie successive, dei fumetti e del cinema) e cercare di inserire il finale di *Turandot* nella società europea di allora per tentare di tracciarne i possibili messaggi e significati.

Quando *Turandot* va in scena è l'anno IV dell'era fascista, e la società sovietica è già nata e artisticamente fiorente. Se prescindiamo dai tentativi di conclusione quella che ci si presenta è una vicenda simile a questa: siamo sotto la dittatura di una principessa sanguinaria che uccide tutti e fa vivere il popolo in un ambiente barbaro dove il pesce più grosso mangia quello più piccolo (così ci appare la Cina nel terribile inizio col tritono e nella folla inferocita e incoerente del Primo atto). Tutto questo potrebbe essere letto come metafora di qualsiasi totalitarismo. I protagonisti, Turandot e Calaf, sono marionette prive di sentimenti che si muovono solo per motivi meta-narrativi, e sono allegoria della fredda burocrazia totalitarista, dove tutti sembrano solo eseguire gli ordini senza umanità. Una piccola schiava, unico personaggio con sentimenti umani, si sacrifica per amore sperando di muovere a pietà le marionette, specie la tirannica Turandot, ma non ci riesce: la sua morte è inutile, la marionetta-principessa rimane tale e non si trasforma in donna vera, la tirannia permane e tutti si avviano a morire, cosa suggerita dalle parole di Timur: "Dove vai ben so. Ed io ti seguirò per posare a te vicino nella notte che

89. Fenice, p. 27, che cita i ricordi di un allievo di Puccini, Salvatore Orlando, riferiti direttamente a Leonardo Pinzauti, che poi li scriverà a Luciano Berio il 29 dicembre 2001, quando il compositore si accinge a lavorare a un nuovo finale di *Turandot*. Vedi Marco Uvietta, "Il finale di Luciano Berio", in William Ashbrook, Harold Powers, *Turandot*, pp. 267-68. Sui tentativi di conclusione di *Turandot*, dall'interpretazione degli abbozzi, al finale di Alfano, ai tagli di Toscanini (e di tutta la squadra messa su da Casa Ricordi per il completamento dell'Opera), vedere Jürgen Maehder, "La trasformazione interrotta della principessa. Studi sul contributo di Alfano alla partitura di 'Turandot'" in Convegno, pp. 143-70. Maehder conclude che il lavoro di Alfano è completamente autonomo dallo stile di Puccini, e quindi è apprezzabile come Opera a sé stante; i tagli di Toscanini, quindi, magari dettati dal parziale ascolto che il direttore fece dei passi già abbozzati suonati da Puccini stesso, non fanno che rovinarlo. Invece Cesare Orselli, "Inchieste su 'Turandot'", in Convegno, pp. 171-89, afferma che le sforbiate di Toscanini hanno contribuito a rendere meglio l'atmosfera di fiaba e di magia, con Turandot che cambia come per incanto.

non ha mattino", come se anche il vecchio re, simbolo di una società ideale antica, vada a morire distrutto dalla crudeltà della dittatura. Punto. Fine. La dittatura, tristemente, resta lì, e a noi pubblico rimane solo da piangere chi ha tentato di umanizzarla.

Questa interpretazione del finale non fa una grinza, e si allinea con il nichilismo di altre fiabe del Novecento. Anche *Il castello del principe Barbablù* di Bartók (1918) finisce nel buio: la protagonista sprofonda nell'oscurità sotto il potere del malvagio Barbablù, in un pianissimo profondamente grave dell'orchestra.

Ma dopo la Prima guerra mondiale erano tanti gli appelli alla speranza e all'amore. La *Frau ohne Schatten* di Strauss (1919), probabilmente il perno competitivo che segnò la svolta decisionale di Puccini verso la favola di Gozzi, portava avanti un messaggio di pace universale. Nel 1918 usciva dalla Moravia la *Jenůfa* di Leoš Janáček, con i due personaggi che, dopo vicende terribili e infanticide, riescono a perdonarsi e ad andare avanti per cercare di costruire un avvenire migliore. Anche il piccolo monello de *L'enfant et les sortilèges* di Ravel (1925) impara il rispetto delle cose e coronato da *happy end* è anche *L'oiseau de feu* di Stravinskij (1910). Erano quindi in molti, nella musica, a portare avanti un discorso favoloso a lieto fine. È ragionevole quindi pensare che Puccini intendesse con tutte le sue forze trovare il modo di rendere umane le sue marionette e far cessare la dittatura grazie all'amore. Almeno due delle sue opere precedenti presentano la stessa strenua volontà di finire bene, e proprio grazie all'amore: *La fanciulla del West* (1910) e *Suor Angelica* (1918). Ed entrambe giungono alla conclusione felice in maniera assai improbabile: con una orda di cowboy forcaioli che si muove a pietà per via dell'affetto che provano per la loro Minnie, e con la Madonna in persona che, pietosa, accoglie un'anima innocente, seppur suicida, in Paradiso. È probabile che Puccini intendesse qualcosa di simile con *Turandot*: una principessa-marionetta cattiva che, in modo forse improbabile ma efficace, si tramuta in umana sotto il bacio di un eroe dopo essere stata colpita dal sacrificio per amore di una povera schiava.

È sembrato a tutti, però, che la morte di Liù complicasse invece di giustificare il lieto fine di Puccini. Come portare avanti un duetto d'amore finale subito dopo la morte di un personaggio così adorabile, resa musicalmente in modo così struggente? Non si rischia l'effetto di un volgare *anticlimax*: come se *Madama Butterfly* finisse con un duetto d'amore di cattivo gusto tra Kate e Pinkerton sulla tomba di Cio-Cio-San? Probabilmente, però, Puccini aveva calibrato le cose in maniera certissima, dato che

fu proprio lui a insistere per l'esistenza e per la morte di Liù, e ne avrebbe dato prova se fosse riuscito a concludere la limatura drammaturgica e musicale dell'ultimo duetto.

A livello europeo altre sintesi simili tra sacrificio e lieto fine venivano concepite in contemporanea a *Turandot*. La *Piccola volpe astuta* (1924) di Janáček, per esempio, presenta una conclusione da naturalismo panteistico, che viene "causata" e legittimata proprio in virtù dell'assurda morte della protagonista: solo quando capiscono che la vita continua benevola nonostante la morte della volpe (con i volpacchiotti che crescono con il loro padre e con il naturale fluire delle cose che scorre placido e immutabile), i protagonisti sono liberi di vivere felici andando oltre il male. Puccini, purtroppo, non vide il capolavoro di Janáček, ma la loro vicinanza prova che l'Opera europea, al di là di ogni frontiera e di ogni lontananza spaziale, stava trovando proprio nell'*happy ending* un modo per andare oltre l'orrore della Prima guerra mondiale e delle sue vittime.⁹⁰

Come la morte della volpe in Janáček, sicuramente anche la morte di Liù, nelle intenzioni di Puccini, avrebbe contribuito in maniera decisiva a far tramutare le marionette, e soprattutto la grande marionetta della principessa, in umani amorosi. È utile ricordare che il "chi pose tanta forza nel tuo cuore?", chiesto a Liù da Turandot, effettivamente giustifichi una successiva apertura di Turandot all'amore. La morte di Liù, per Turandot, potrebbe funzionare come catarsi eteropatica: vedendo quella morte la principessa si rende conto che l'amore è quello che le manca, e comprende che è proprio la mancanza d'amore che l'ha fatta agire finora. Lessersi fatta sacerdotessa della vendetta di Lo-u-ling ha reso Turandot una "principessa di morte" apparentemente compiaciuta, ma suo malgrado, poiché per farlo ha rinunciato al suo lato umano (e indizi di questo si hanno dal fatto che è proprio Turandot a innescare il tema più "amoroso" dell'Opera, "Mai nessun m'avrà" [II, 47]): un po' come l'Elektra di Strauss si è fatta sacerdotessa della vendetta di Agamemnon suo malgrado (e anche lei si scioglie in sentimento, lamentandosi della sua condizione, quando vede Orest). Nel duetto finale, Puccini avrebbe forse attinto a queste tematiche, visto che nel libretto (come lo conosciamo

90. Vedi Nicola Bianchi, *Orecchie aguzze e zampette leste: teorie sulle fonti culturali, il genere e i significati di "La volpe astuta" di Janáček*, tesi di laurea magistrale in musicologia discussa all'Università di Firenze nel 2014, vincitrice del Premio Dallapiccola del 2018, consultabile qui: https://www.academia.edu/13047226/LA_VOLPE_ASTUTA.

ma che sarebbe certamente cambiato), all'ultima scena, Turandot afferma che alla prima vista di Calaf ha avuto sussulti di tremore amoroso: un assunto per niente riecheggiato nella musica rimasta ma che avrebbe potuto essere ben sviluppato.⁹¹

Ma se proprio questa era l'intenzione di Puccini, molti l'hanno trovata inverosimile e anacronistica: un lieto fine da Opera lirica sentimentale, in un momento in cui i linguaggi si disgregavano e in cui l'unica arma artistica era lo sberleffo e la negazione dei vecchi meccanismi narrativi, suona sicuramente puerile.

Molti, in *Turandot*, avrebbero volentieri voluto un Puccini che si adeguasse alla vera avanguardia. Molti propongono un paragone con *L'amore delle tre melarance* di Prokof'ev, lui sì che, con il medesimo materiale gozziano, era riuscito a costruire un'Opera moderna, priva dell'ormai vieto sentimentalismo incarnato da Liù. Un'Opera priva, quindi, dell'amore, ma formidabile nello sfidare il linguaggio musicale e narrativo. Come spesso era successo, anche a proposito della *Fanciulla del West* e del *Trittico*, viene criticato a Puccini di "non essere": di non essere Prokof'ev, di non essere Kurt Weill, di non essere Debussy, di non essere Alban Berg,⁹² e quindi di giocare con la musica, ma senza saperlo fare come lo fanno gli altri, senza raggiungere i risultati che sanno raggiungere gli altri.

In un'altra ottica possiamo invece lodare Puccini di "essere" e di essere stato, nel suo modo e nella sua maniera, capace di portare avanti i suoi messaggi in una Europa travagliata dalla guerra e che si avviava verso i totalitarismi e la guerra totale. E i messaggi di Puccini furono comunque unici, anche se improntati a un'idea di spettacolo commovente e partecipato.⁹³

91. Curioso notare come l'idea di un dittatore riflessivo sulla sua fallacia al solo pensiero che possa esistere l'amore, da *Turandot* finisce nel fumetto *V for Vendetta* di Alan Moore e David J. Lloyd (1982-1989): il despota Susan comincia a mettere in dubbio il suo potere quando vede un "ti amo" scritto sullo schermo del suo computer. Molto simile alla vicenda di Turandot anche quella raccontata nel film *Kirikù e la strega Karabà* di Michel Ocelot (1998), basato su una leggenda africana: la perfida strega diventa buonissima quando il piccolo Kirikù le dichiara il suo amore togliendole la spina che le affligge un sommo dolore alla schiena.

92. Rubens Tedeschi, *Addio, fiorito asil*, Studio Tesi, Pordenone 1992, p. 140.

93. E che Puccini sia stato percepito così, va forse al di là della effettiva valenza "fascista" della *Turandot* riscontrata da Arman Schwartz, *Puccini's Soundscapes: Realism and Modernity in Italian Opera*, Olschki, Firenze 2016. Una valenza che forse non rende conto del fatto che Liù, perno di una voluta conclusione felice di scioglimento della dittatura, muoia quasi come una martire "resistente".

Parlare di Alban Berg sembra pertinente quando si parla di Turandot come donna spietata, una delle tante che si avvicinano sui palchi delle Opere novecentesche: Salome, Elektra, Emilia Marty (alias Elina Makropulos), e, soprattutto, Lulu. Anche la *Lulu* di Berg rimase incompiuta nel 1935. Puccini intuì la forza visiva del cinema e cercò, abbiamo detto, di usare l'orchestra come occhio della cinepresa, e Alban Berg era arrivato all'unione delle due arti in *Lulu*, con il filmato da proiettare come interludio tra due atti. La tesi "negativa" accusa che Puccini non era Berg e che quindi non fu in grado di interpretare i terrori della società e di prevedere lo sfacelo del mondo (*Lulu* termina con tutti che muoiono sotto la spietata furia omicida niente meno che di Jack lo Squartatore, simbolo di una società crudele che non può produrre altro che morte, metaforizzando alla perfezione i regimi totalitari appena nati e prevedendo l'imminente Seconda guerra mondiale). Forse, però, Puccini sentiva le stesse cose di Berg e proprio perché le sentiva, invece di arrendersi alla tragedia del mondo, decise di parlare di amore, di sintesi (tra melodismo e musica nuova, tra Opera italiana e istanze europee, tra antico e moderno), e di lieto fine, proprio per sublimare la realtà in un augurio di qualcos'altro, un augurio di felicità suggellato dall'arte.

In uno dei suoi ultimi romanzi, *Calma di vento*, il secondo libro della trilogia *Ai confini della terra*, che parla di un impossibile viaggio di una piccola barca dall'Inghilterra all'Australia nel pieno delle prime Guerre napoleoniche, il premio Nobel William Golding fa dire alla sua eroina, Lady Chumley: "Sapete, signore, che una volta mi è toccato comporre un saggio sul tema Arte e Natura. Ora, ci credereste? Anche se temo che le giovani fanciulle siano tristemente docili - o dovrei dire forse disciplinate? - tuttavia, mentre le altre furono di assoluta eloquenza nella loro difesa o perorazione a favore della Natura... perché, sapete, oggi è di moda credere nella Natura... io, be' con mio immenso stupore scoprii di preferire l'Arte! Fu il momento in cui divenni adulta. Perché, vedete, penso di essere stata l'unica giovane fanciulla di tutta la scuola a capire come gli orfani siano vittime della Natura, mentre l'Arte costituisce la loro risorsa e speranza. Fui trattata con molta severità, posso ben dire."⁹⁴

Sono parole che avrebbe potuto pronunciare anche Puccini, convinto che, sì, la vita è orrenda e il mondo si avvia verso la

94. William Golding, *Close Quarters*, secondo capitolo della trilogia *To the Ends of the Earth*, Faber and Faber, London 1987, ed. it. *Calma di vento*, secondo libro della trilogia *Ai confini della terra*, traduzione di Mario Biondi, TEA, Milano 2002, p. 291.

catastrofe, ma compito dell'Arte è essere di conforto e di indicare un'alternativa. E Puccini, di certo, ha provato a fare questo con la sua Liù e con la sua crudele Turandot vinta dall'amore.

Oppure, Puccini stesso si rese conto che l'"ottimismo della volontà" perorato dal voluto *happy end* era fuori luogo e infatti non riuscì a ultimare lo scioglimento amoroso dei suoi personaggi. Anche se sappiamo non essere vero, possiamo fantasticare di un Puccini pessimista che vuole concludere *Turandot* esattamente dove si è fermata la sua scrittura, alle parole "Liù, poesia", nel nichilismo bartókiano della conclusione, con l'agente amoroso, Liù, morta inutilmente e con tutto il popolo a singhiozzare. In tempi recenti questa conclusione si è affacciata anche in teatro, in alternativa ai finali di Alfano e Berio (Stefano Poda e Gianandrea Noseda hanno chiuso su "Liù, poesia" il loro allestimento al Teatro Regio di Torino nel 2018: ne esiste una ripresa video di Tiziano Mancini).⁹⁵

Scegliere tra una *Turandot* speranzosa (nei suoi finali) e una nichilista (nello *stop* della musica composta) si gemella come la scelta, ugualmente dualistica e polarizzata, sul considerare *Turandot* un'Opera modernista o una funebre Opera *neoclassica*. E magari è proprio perché costringe a queste scelte che *Turandot* si replica così sovente in repertorio come *ultimo* esempio di *Opera*: l'ultimo esemplare di un genere necessario all'oggi proprio perché stimola interrogativi e costringe a prendere delle decisioni ermeneutiche importanti.

95. Nessuno considera mai che l'*happy end* tanto voluto da Puccini potrebbe essere anche solo "sognato", come certi falsi *happy end* hollywoodiani di Frank Capra o di Todd Haynes, cfr. Vito Zagarrò, *The "Un-Happy Ending": Re-Viving the Cinema of Frank Capra*, Bordighera Press, New York 2011; Leland Poague (a cura di), *Frank Capra: Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson (MS) 2004.