

TURANDOT

dramma lirico in tre atti
libretto di Giuseppe Adami e Renato Simoni

musica di **Giacomo Puccini**

Teatro La Fenice

domenica 9 dicembre 2007 ore 19.00 turno A ➔
martedì 11 dicembre 2007 ore 19.00 turno E
mercoledì 12 dicembre 2007 ore 19.00 turno D
giovedì 13 dicembre 2007 ore 19.00 fuori abbonamento
venerdì 14 dicembre 2007 ore 19.00 fuori abbonamento
sabato 15 dicembre 2007 ore 15.30 turno C
domenica 16 dicembre 2007 ore 15.30 turno B
martedì 18 dicembre 2007 ore 19.00 fuori abbonamento

La Fenice prima dell'Opera 2007 **8**





Giacomo Puccini alle prese con la sua ultima opera (1924). Lucca, Fondazione Puccini.

Sommario

- 5 La locandina
- 7 Il quarto enigma di Turandot
di Michele Girardi
- 15 Anselm Gerhard
Una fiaba cinese per il «cervello moderno».
Versi tronchi e profumi misteriosi in un'opera novecentesca
- 29 Emanuele d'Angelo
Il libretto di *Turandot*. La sostanza della forma
- 47 *Turandot*: libretto e guida all'opera
a cura di Michele Girardi
- 107 *Turandot*: in breve
a cura di Maria Giovanna Miggiani
- 109 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 117 Michela Niccolai
Bibliografia
- 129 *Online*: Qui finisce l'opera
a cura di Roberto Campanella
- 143 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*
Venezia e la Cina di Puccini
a cura di Franco Rossi
- 153 Prima di *Turandot*
Le ultime riprese pucciniane al Teatro La Fenice

TURANDOT

dramma lirico in tre atti

libretto di

Giuseppe Adami e Renato Simoni

musica di

Giacomo Puccini

versione originale incompiuta

editore proprietario Casa Ricordi, Milano

personaggi e interpreti

<i>La principessa Turandot</i>	Giovanna Casolla (9, 12, 14, 16) Caroline Whisnant (11, 13, 15, 18)
<i>L'imperatore Altoum</i>	Enrico Cossutta
<i>Timur</i>	Federico Sacchi
<i>Il principe ignoto (Calaf)</i>	Walter Fraccaro (9, 12, 14, 16) Antonello Palombi (11, 13, 15, 18)
<i>Liù</i>	Maria Luigia Borsi (9, 12, 14, 16) Raffaella Angeletti (11, 13, 15, 18)
<i>Ping</i>	Giorgio Caoduro
<i>Pang</i>	Gianluca Floris
<i>Pong</i>	Matthias Wohlbrecht
<i>Un mandarino</i>	Timothy Sharp
<i>Il principino di Persia</i>	Enrico Cossutta

maestro concertatore e direttore

Yu Long (9, 11, 12, 13, 14)

Zhang Jiemin (15, 16, 18)

regia, scene, costumi e luci

Denis Krief

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Emanuela Di Pietro

Piccoli Cantori Veneziani

direttore del Coro Mara Bortolato

con sopratitoli

allestimento del Badisches Staatstheater Karlsruhe

<i>direttore musicale di palcoscenico</i>	Silvano Zabeo
<i>direttore degli allestimenti scenici</i>	Massimo Checchetto
<i>direttore di scena e di palcoscenico</i>	Lorenzo Zanoni
<i>maestro di sala</i>	Stefano Gibellato
<i>maestro aggiunto di sala</i>	Maria Cristina Vavolo
<i>aiuto maestro del coro</i>	Ulisse Trabacchin
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Valter Marcanzin
<i>assistente alla regia</i>	Yumiko Kikuchi Akimoto
<i>assistente alle scene e ai costumi</i>	Marco Nateri
<i>maestro aggiunto di palcoscenico</i>	Raffaele Centurioni
<i>maestro rammentatore</i>	Pierpaolo Gastaldello
<i>maestro alle luci</i>	Jung Hun Yoo
<i>altro maestro del Coro</i>	Diana D'Alessio
<i>(Piccoli Cantori Veneziani)</i>	
<i>capo macchinista</i>	Vitaliano Bonicelli
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo sartoria e vestizione</i>	Carlos Tieppo
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>responsabile della falegnameria</i>	Adamo Padovan
<i>coordinatore figuranti</i>	Claudio Colombini
<i>scene, attrezzeria, costumi e parrucche</i>	Badisches Staatstheater Karlsruhe
<i>calzature</i>	Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice
<i>trucco</i>	Fabio Bergamo (Trieste)
<i>sopratitoli</i>	realizzazione Studio GR (Venezia) la cura dei testi proiettati è di Maria Giovanna Miggiani

Il quarto enigma di Turandot

Questo volume è dedicato alla memoria di Harry Powers

«Qui finisce l'opera», titola Roberto Campanella la rubrica dedicata all'offerta della rete su Puccini e *Turandot*, tanto più ricca del solito perché tanto più del consueto è forte, e diffuso negli ambienti più disparati, l'interesse per il compositore lucchese. Ma completiamo la frase: «perché a questo punto il Maestro è morto». Sono le parole pronunciate dopo aver depresso la bacchetta, secondo le cronache successive alla prima del 25 aprile 1926, dal direttore d'orchestra Arturo Toscanini, uno dei giganti della cultura italiana, non solo per meriti artistici ma anche per integrità morale. Era appena risuonato il Mi♭ funebre che sanciva il compimento del rito: Puccini era morto insieme a Liù, e su questo sacrificio di un personaggio della maniera *d'antan*, secondo schemi drammatici che sono vere costanti del teatro pucciniano (l'amore vissuto come colpa sino alla morte) non sarebbe finita soltanto *Turandot*, ma anche l'intero melodramma. «Ma come passare dalla devozione assoluta di questa icona alla scoperta dell'«amore appassionato» da parte di Turandot?» – si chiede Anselm Gerhard nel primo saggio di questo volume – «E come può essere rappresentato in modo credibile il fatto che Calaf si consacri all'assassina di Liù come se nulla fosse accaduto?».

Di solito l'orchestra, dopo queste pagine immortali che si spengono in un sussurro, riprende a sferragliare, e in un clima di unisoni nuovamente barbarico comincia il confronto fra i due eroi. Questa nuova disfida, dopo la contesa degli enigmi, ha per posta la vittoria dell'Amore e lo «sgelamento» di un personaggio nuovo e modernissimo, la principessa Turandot, che giunge in scena attesissima, nell'atto secondo, dopo aver decapitato almeno ventisei pretendenti negli ultimi cinque anni del calendario cinese. L'età da marito era da poco iniziata, dunque, e con essa aveva cominciato a risuonare nella sua mente il grido ancestrale della coscienza, che impone alla giovane donna di scegliere per sé uno sposo colto, in grado di conquistarla non con le armi della seduzione sensuale, ma con quelle dell'intelligenza. Non è facile convivere con un trauma, con le immagini di uno stupro e di un assassinio sempre davanti agli occhi ma celate al pubblico, nella sublime confessione *coram populo* di «In questa reggia, or son mill'anni e mille», dietro l'immagine di una «notte atroce».

Il musicista fece rifare più volte ai librettisti, Adami e Simoni, il duetto finale, senza mai esserne soddisfatto. Ma il problema non allignava nemmeno tra i versi, che Ema-

nuele d'Angelo rivaluta con ragione e ottimi argomenti nel secondo saggio di questo volume. Puccini era morto a Bruxelles il 29 novembre 1924, lasciando sul suo capezzale la soluzione del quarto enigma, pagine di abbozzo continuativo e di schizzi per la conclusione di *Turandot*: ma se era difficile per lui, che aveva concepito un progetto tanto ambizioso, figuriamoci per un collega onesto come Franco Alfano, ma del tutto estraneo ai nodi della drammaturgia pucciniana, oltre che alle mille *agudezas* linguistiche che dominano lo stile musicale del Puccini maturo. Sono da sempre convinto che l'unico compositore dell'epoca in grado di terminare degnamente il capolavoro 'cinese' fosse Maurice Ravel, sia per l'intelligenza stilistica, consentanea allo spirito di un italiano così invero nello spirito francese («Il nous a été frère», ebbe a dichiarare Ravel stesso), sia per la capacità di risolvere drammaturgie inusuali, che lo aveva portato ad animare oggetti e bestiole nell'*Enfant et les sortilèges*, rappresentata l'anno dopo la morte di Puccini.

Ma la storia non conosce soste, né ripensamenti. Tra gli appunti per il finale vi sono tracce consistenti della devozione wagneriana di Puccini, valorizzate, insieme ad altri parametri, da Luciano Berio, che ha voluto cimentarsi, settantacinque anni dopo, con l'ingombrante lascito. Ma ha davvero senso questo ripensamento? Gerhard non lo pensa, e ritiene che il nuovo finale

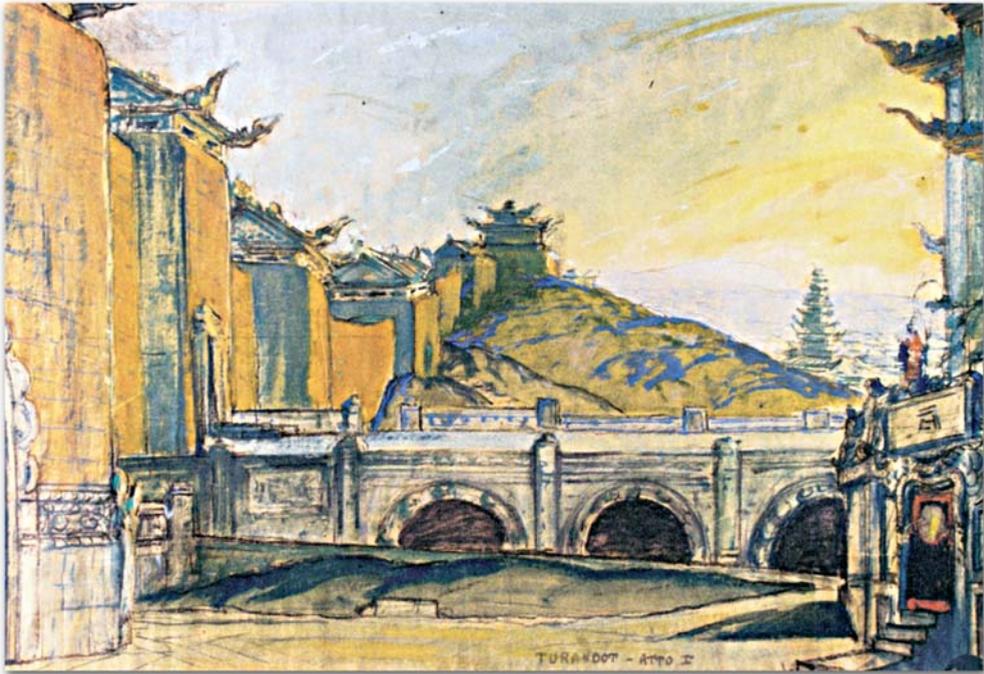
testimonia il fatto che è più corretto non terminare l'opera con un'aggiunta estranea, quanto piuttosto rappresentarla così come avvenne in occasione della *première*, il 25 aprile 1926. Questa conclusione aperta non deve tanto dimostrare la nostra preferenza per il frammento di matrice post-moderna. Essa costituisce invece l'unica soluzione logica nei confronti dell'impossibilità oggettiva di rendere giustizia alle difficoltà drammaturgiche determinate dalla coppia deuteragonista Liù e Timur.

Sono parole che sottoscrivo in piena convinzione; dal canto suo il Teatro La Fenice, con intelligenza, sensibilità e rispetto per il mistero della morte e dei suoi mille riti, ha scelto di abbassare il sipario sulle ultime note della partitura compiuta dal compositore.

Dietro la metafora dell'amor vincitore, che Puccini perseguì fino ad arrestarsi in braccio alla morte, c'è l'espressione di una vitalità musicale forse senza soggetto a essa paragonabile, e tale da mettere in difficoltà lo stesso autore. Da ciò il dilemma dei critici sulla possibile soluzione del quarto e ultimo enigma di *Turandot*: *tombeau* del melodramma, o prima pietra di un teatro musicale di là da venire?

In realtà non di fine di un genere si tratta, ma della sua palingenesi: e di quella di un compositore che non voleva morire artisticamente, per non morire fisicamente, avendo scelto una principessa frigida per comunicarlo a tutto il mondo. Era obiettivamente difficile cogliere la portata di questo lascito ingombrante in epoca fascista, ma la rinnovata vitalità del teatro musicale italiano nel dopoguerra, nonostante il comprensibile imbarazzo di alcuni capiscuola verso la nostra tradizione, deve al «frammento-*Turandot*» ben più di quanto gli venga attualmente riconosciuto. *Sic maneat*.

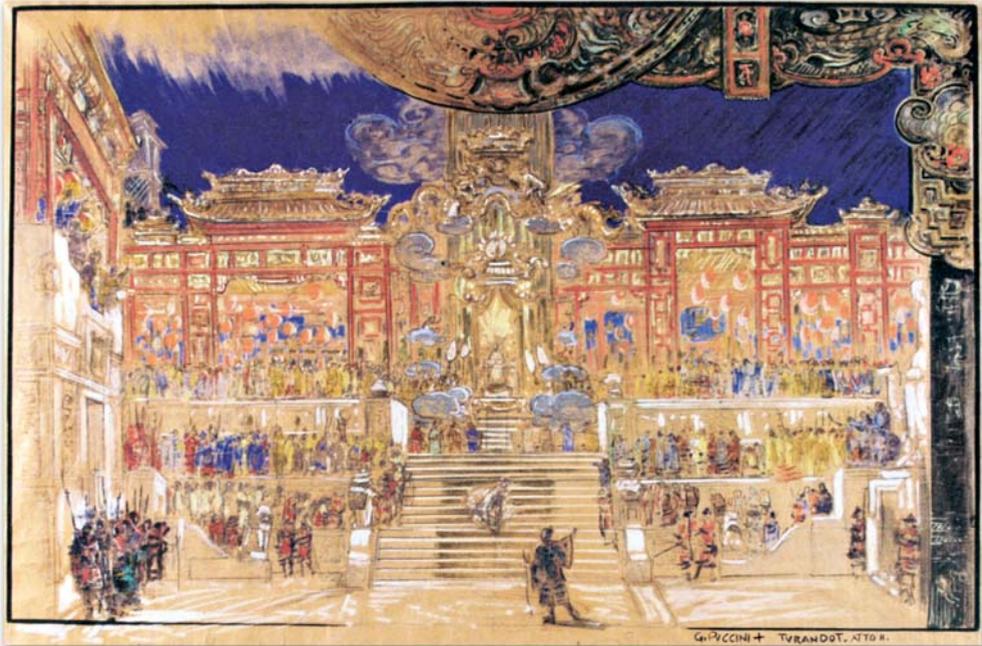
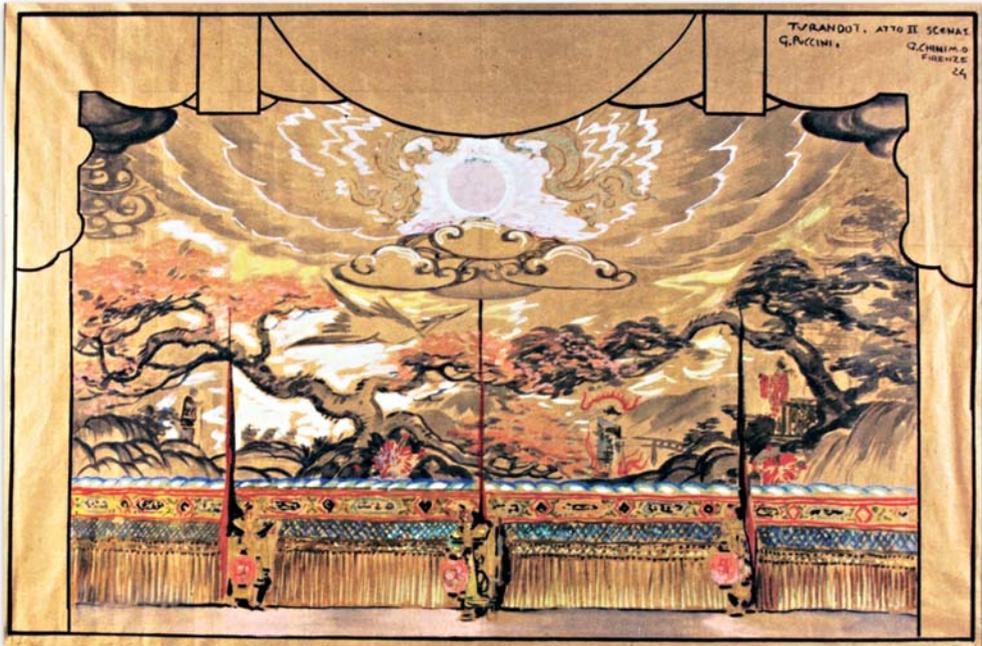
Michele Girardi



La prima rappresentazione di *Turandot*, Milano, 1926, atto primo.

Galileo Chini (1873-1956), bozzetto scenico (quarta e definitiva versione, cfr. MORENO BUCCI, *Il teatro di Galileo Chini*, s. l., Maschietto & Musolino, s. a. [1998], p. 73). Milano, Archivio storico Ricordi.

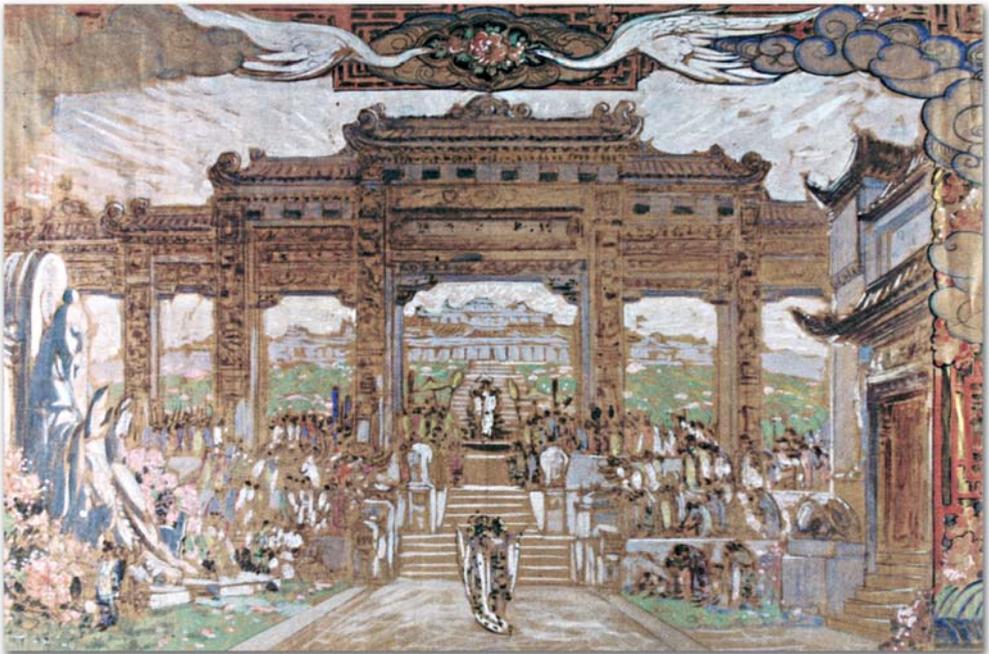
Foto di scena dalla prima rappresentazione di *Turandot*. Lido di Camaiore, Collezione Chini.



La prima rappresentazione di *Turandot*, Milano, 1926, atto secondo, quadri primo e secondo. Galileo Chini (1873-1956), bozzetti scenici (II.1, seconda e definitiva versione). Milano, Archivio storico Ricordi.



La prima rappresentazione di *Turandot*, Milano, 1926, atto secondo, quadri primo e secondo.
Foto di scena dalla prima rappresentazione di *Turandot*. Lido di Camaiore, Collezione Chini.



La prima rappresentazione di *Turandot*, Milano, 1926, atto terzo, quadri primo e secondo.
Galileo Chini (1873-1956), bozzetti scenici (quarta e definitiva versione). Milano, Archivio storico Ricordi.



La prima rappresentazione di *Turandot*, Milano, 1926, atto terzo, quadri primo e secondo.
Foto di scena dalla prima rappresentazione di *Turandot*. Lido di Camaiore, Collezione Chini.



Ludwig Sievert (1887-1966), bozzetto scenico (Piazza dinanzi al Palazzo in Pechino) per la ripresa di *Turandot* a Berlino e a Monaco, 1935.

Nicola Benois (1901-1988), bozzetto scenico per la ripresa di *Turandot* al Teatro Reale dell'Opera di Roma, 1937.

Anselm Gerhard

Una fiaba cinese per il «cervello moderno». Versi tronchi e profumi misteriosi in un'opera novecentesca

I

Solo accaniti denigratori del canto possono sfuggire all'effetto della melodia di «Nessun dorma!...». In questo assolo per tenore Puccini sembra aver riunito tutto ciò che aveva garantito il successo al belcanto nel melodramma ottocentesco. Uno schizzo, fra gli appunti lasciati al momento della morte, fa legittimamente supporre che il compositore intendesse riprendere questa idea alla fine dell'opera per ratificare l'esito, più o meno felice, di questa fiaba musicale. Ma, nonostante la sconvolgente efficacia, solo poche melodie dalle opere di Puccini, e specialmente quelle che innervano *Turandot*, motivano così bene come questa il rimprovero costantemente mosso a Puccini a nord delle Alpi: e cioè che egli sarebbe sconfinato nel *Kitsch* e si sarebbe preso libertà non consentite con l'orecchio del pubblico.

Questo modo di pensare si trova, notevolmente inasprito, nelle pagine di Theodor Wiesengrund Adorno. L'autore della *Teoria estetica* formulò nel suo ambizioso capolavoro una lode avvelenata nei confronti «delle straordinarie doti di Puccini [che] si esternano in maniera assai più convincente nelle prime opere non pretenziose come *Manon Lescaut* e *La bohème* che non in quelle posteriori, più ambiziose, che degenerano a pacchianeria attraverso la sproporzione fra la sostanza e la presentazione».¹ Anche da giovane critico, non solo nel suo libro postumo, il *maître à penser* del circolo schoenberghiano guardava all'operista italiano con un misto di astio e pregiudizio. Nella recensione alla prima rappresentazione a Francoforte, Adorno bollò *Turandot* come «Bühnenweihfestspieloperette» («operetta drammatico-sacra per le scene»), istituendo così un'audace analogia con il *Parsifal*. Inoltre profetizzò che quest'opera non avrebbe resistito a lungo sulle scene e di punto in bianco contestò all'intera *Turandot* proprio la sua «gravità»:

Dalla casualità nella scelta dell'argomento, dall'ibrida mescolanza di opera cerimoniale postuma, commedia dell'arte semicosciente e *Kitsch* lacrimoso emerge con sufficiente chiarezza il carattere dubbio delle sue pretese.²

¹ THEODOR W. ADORNO, *Teoria estetica* [*Ästhetische Theorie*, 1970], Torino, Einaudi, 1975, p. 443.

² ID., «Die Musik» 19, 1926-1927, p. 757; anche in ADORNO, *Musikalische Schriften VI* (*Gesammelte Schriften*, Frankfurt, Suhrkamp, XIX, 1984, pp. 97-98; la trad. dei passi citati dall'originale tedesco, quando non siano già disponibili in italiano, è di Maria Giovanna Miggiani).

A tal proposito uno sguardo più attento sulla melodia, sovranamente concepita, di «Nessun dorma» mostra che la sua tonalità di Sol maggiore, in apparenza così banale, è offuscata dall'inizio alla fine da dissonanze e da sonorità che gravitano intorno alla sottodominante e alla sesta abbassata, Mi \flat . E anche l'effetto, imitato da tante canzonette di successo, della progressione alla dominante sulle parole «Ma il mio mistero è chiuso in me, / il nome mio nessun saprà!» trae il suo sconvolgente dinamismo solo da un dettaglio, il cambio di tempo per una battuta, da $\frac{4}{4}$ a $\frac{2}{4}$, che stravolge il fluire uniforme del decorso musicale.

L'ultima opera di Puccini è contemporanea alle composizioni più rappresentative di una modernità entrata a forza di scandali negli annali della storia della musica. Puccini cominciò a lavorare a *Turandot* solo sette anni dopo la leggendaria prima parigina del *Sacre du Printemps* di Stravinskij, e otto anni dopo il *Pierrot lunaire* di Schönberg, che egli avrebbe ben conosciuto proprio nell'anno della morte. Nello stesso periodo Alban Berg componeva l'atto secondo del *Wozzeck*, Schönberg era ancora in attesa della prima rappresentazione di *Erwartung*, portata a termine già nel 1909 ma eseguita solo nel 1924, neppure sei mesi prima della morte di Puccini. E il 27 marzo 1918 Anton Webern scriveva da Praga proprio al suo «diletto amico», il venerato maestro Schönberg:

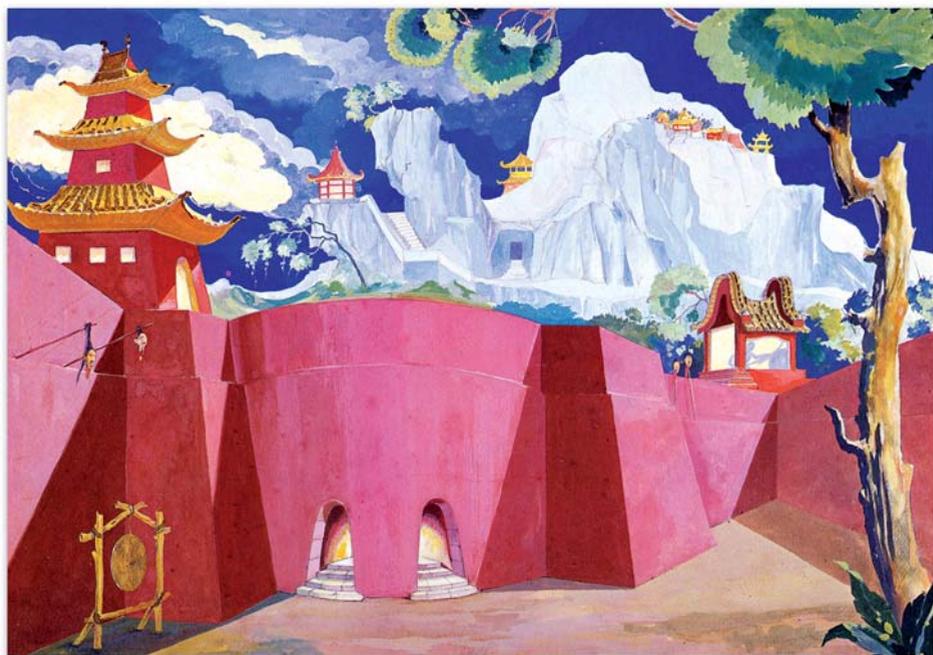
Poco tempo fa Jalowetz ha diretto *La fanciulla del West* di Puccini. Sono sorpreso, è una partitura che suona in modo del tutto *originale*. Splendida. Ogni battuta sorprendente. Suoni molto speciali. Non c'è ombra di *Kitsch*! E la mia è un'impressione di prima mano. Devo dire che mi è piaciuta *molto*.³

Turandot non solo è contemporanea a pietre miliari della modernità musicale, ma partecipa anche, in modo assolutamente peculiare, al distacco dalle convenzioni ottocentesche. La specifica modernità dell'ultima opera di Puccini è ovviamente in relazione all'argomento esotico, ma ancor più con assunti drammaturgici inconsueti e del tutto consapevoli.

La scelta di un soggetto ambientato nel lontano Oriente, infatti, non era particolarmente originale per un'opera concepita subito dopo la prima guerra mondiale. Già mezzo secolo prima, nel 1863, un critico parigino aveva espresso apertamente la sua rabbia per la moda delle opere esotiche, che furoreggiava sin da allora nella capitale francese:

Dopo *Jaguarita*, la *Perle du Brésil*, la *Statue*, *Lalla-Roukh*, la *Reine de Saba* e altre opere di cui non ho voglia di cercare i titoli, per il pubblico è del tutto indifferente che l'azione si svolga a

³ «Neulich dirigierte Jalowetz das *Mädchen aus dem goldenen Westen* von Puccini. Ich kenne mich nicht aus: eine Partitur von durchaus ganz *originellem* Klang. Prunkvoll. Jeder Takt überraschend. Ganz besondere Klänge. Keine Spur von *Kitsch*! Und ich habe den Eindruck aus erster Hand. Ich muß sagen, daß es mir *sehr* gefallen hat»; cartolina postale di Anton Webern a Arnold Schönberg del 27 marzo 1918; se ne veda il facsimile *online* nel sito dell'Arnold Schönberg Center Privatstiftung (<http://www.schoenberg.at/scans/DVD115/18102-1.jpg> e <http://www.schoenberg.at/scans/DVD115/18102-2.jpg>); trad. it. in FRANCO SERPA, *La realtà in penombra*, in *Puccini e Mascagni*, a cura di Valentina Brunetti, [Pisa], Pacini, 1996, pp. 18-19 («Quaderni della Fondazione Festival pucciniano, 2»).



Umberto Brunelleschi (1879-1949), bozzetto scenico (1) per la ripresa di *Turandot* al Maggio Musicale Fiorentino, 1940.

Joan Morales Mas (1884-1945), bozzetto scenico per la ripresa di *Turandot* al Liceu di Barcellona, 1941.

Delhi, a Timbuctù o in Cile, piuttosto che a Quimper-Corentin [in Bretagna]. Allah e Brahma cominciano a essere screditati tanto quanto Giove e Apollo: tra poco non resterà loro che fare, come gli dèi dell'Olimpo, la parata ai Bouffes-Parisiens.⁴

A dire il vero questa polemica non menziona Pechino come luogo dell'azione, ma proprio di questa città si trattava in una parodia spietata, con cui Jacques Offenbach aveva debuttato sempre al Théâtre des Bouffes-Parisiens nel 1855, la «chinoiserie musicale» *Ba-ta-clan*, titolo ch'è quasi una freddura.

È del tutto improbabile che Puccini conoscesse questo primo parto di Offenbach. Tuttavia egli stesso aveva contribuito con grandi successi come *Madama Butterfly* (1904) a consolidare (e a ricreare) questa moda che noi associamo anche a opere superiori, come *L'africane* di Meyerbeer, *Aida* di Verdi e *Lakmé* di Delibes. Tuttavia nel capolavoro 'cinese' e ultimo di Puccini vi è qualcosa di diverso. Mentre nelle opere esotiche precedenti è quasi sempre decisiva la contrapposizione tra due culture, se non addirittura un «clash of civilizations», in *Turandot* ha ben poca importanza il fatto che il principe azzurro sia tartaro e non cinese (dal punto di vista europeo l'una nazionalità è esotica tanto quanto l'altra!). Ciò che è davvero decisivo è il fatto che egli si trovi ad affrontare una donna che rifiuta l'amore.

Quanto importante fosse questa caratterizzazione dei personaggi, riferita a singole figure e non riconducibile in alcun modo – come ancora in *Madama Butterfly* – a 'tipi' nazionali, lo mostra bene la più antica lettera risalente al periodo in cui la nuova opera veniva progettata. Il 18 marzo 1920 Puccini richiese al librettista Simoni di «semplificar[e] il dramma di Gozzi-Schiller-Maffei] per il numero degli atti e lavorarlo per renderlo più snello, efficace e soprattutto esaltare la passione amorosa di Turandot che per tanto tempo ha soffocato sotto la cenere del suo grande orgoglio». ⁵ L'inveramento dell'ostinato rifiuto durato così «tanto tempo» riuscì a Puccini grazie a un effetto di indugio quasi incredibile. È assolutamente singolare che si senta cantare per la prima volta la protagonista di un'opera solo dopo la prima metà della rappresentazione, nella seconda parte dell'atto secondo. Ma questo ingresso tanto ritardato suscita curiosità per il fatto che in precedenza si parla spessissimo di Turandot: già nel secondo verso del libretto si annuncia «la [sua] legge», in base alla quale ella sposerà chi avrà risolto i tre indovinelli.

Non occorre citare a tal proposito Samuel Beckett e il suo *En attendant Godot* per riconoscere in questa sorprendente drammaturgia dell'assenza una decisa trasgressione dalle convenzioni del teatro, e soprattutto del melodramma ottocentesco. Non a caso Puccini, nella lettera al librettista Renato Simoni precedentemente citata si riferì espressamente a quanto gli era stato riportato dell'allestimento di Max Reinhardt della *Turandot* di Gozzi del 1911, una rappresentazione alla quale Busoni aveva contribuito

⁴ JOHANNÈS WEBER, «Le Temps» del 6 ottobre 1863, cit. da HERVÉ LACOMBE, *Georges Bizet: «Les Pêcheurs de perles»*. *Dossier de presse parisienne (1863)*, Heilbronn, Galland, 1996, p. 165 («Critiques de l'opéra français du XIX^{ème} siècle, 8»).

⁵ *Carteggi pucciniani*, a cura di Eugenio Gara, Milano, Ricordi, 1958, lettera n. 766, p. 490.

scrivendo le musiche di scena e che ancor oggi è considerata una pietra miliare della regia moderna, nonostante i punti di vista molto diversi tra Busoni e il *régisseur*, vero e proprio riformatore della prassi teatrale.

II

Ovviamente non solo si parla della principessa muta, ma anche la si vede. Ella appare da una loggia del palazzo imperiale allo splendore della luna, «*quasi incorporea, come una visione*» – come recita la didascalia scenica. L'accompagnamento orchestrale svela però l'essenza menzognera di tale idillio intonando una melodia che sottolinea con un *più che fortissimo* il «gesto imperioso» della taciturna primadonna, prescritto proprio dalla didascalia: essa nega la grazia all'ennesimo pretendente che non ha risolto gli indovinelli e lo consegna al carnefice.

Questa importante melodia ritorna più volte nel corso dell'opera e rappresenta evidentemente la durezza di Turandot, anche se inizialmente era stata introdotta senza alcun riferimento riconoscibile alla principessa caparbia. La frase è intonata per la prima volta da un coro di ragazzi (I, 19) e introduce la scena appena descritta, in cui la vittima designata all'esecuzione marcia assieme ai servi del carnefice e a molti dignitari: «Là, sui monti dell'Est / la cicogna cantò» (cfr. es. 2).

Il profumo particolare di questa linea vocale si spiega con la sua configurazione insolita: a differenza delle melodie che ci suonano più familiari, essa poggia su una scala difettiva basata su cinque suoni, cioè una successione simile a quella europea, ma in cui secondo e quarto grado sono omissi. Questa struttura pentafonica non è casuale visto che, com'era già accaduto in *Madama Butterfly*, anche lavorando a *Turandot* Puccini si sforzò di utilizzare melodie 'orientali'. Da un *carillon* cinese che un ex diplomatico italiano, il barone Fassini, gli aveva messo a disposizione, il compositore aveva scoperto proprio questa canzone caratteristica, che nella tradizione cinese è indicata come *Mò-Li-Huā* (*Fiore di gelsomino*).⁶ La scala pentafona imprime inoltre – come in *Carmen* di Bizet, in *Lakmé* di Delibes e in molti altri lavori successivi – un colorito esotico al linguaggio sonoro. Puccini ha creato anche altri motivi della sua ultima opera da fonti cinesi, e le ha regolarmente intessute in strutture pentafoniche secondo lo stile compositivo a lui proprio.⁷

D'altronde quando il testo menziona qualche elemento di carattere nazionalistico, Puccini ha inserito una sorta di travestimento del coro patriottico alla Verdi, come ac-

⁶ Il *carillon* di Fassini fu citato per la prima volta in una corrispondenza del giornalista Paolini da Bagni di Lucca, apparsa sul «Giornale d'Italia» del 19 agosto 1920 (cfr. GABRIELLA BIAGI RAVENNI-DANIELA BUONOMINI, «Caro Ferruccio ...». *Trenta lettere di Giacomo Puccini a Ferruccio Giorgi (1906-1924)*, in *Giacomo Puccini. L'uomo, il musicista, il panorama europeo*, Atti del convegno internazionale di studi su Giacomo Puccini nel 70° anniversario della morte (Lucca, 25-29 novembre 1994), a cura di Gabriella Biagi Ravenni e Carolyn Gianturco, Lucca, LIM, 1997, p. 190n.

⁷ Sulla questione dei temi originali si veda KII-MING LO, «*Turandot*» *auf der Opernbühne*, Frankfurt-Bern-New York, Peter Lang, 1996, in particolare 5.3 *Die Konstruktion einer musikalischen Chinoiserie*, pp. 325-336.

cade nel quadro primo dell'atto secondo, il 'siparietto' dei tre ministri. «Non v'è in China per nostra fortuna» ridicolizza «le movenze aggraziate di tre misogini»,⁸ ma nel punto in cui Ping, Pong e Pang celebrano il vanto della loro nazione che si estende «dal Tse-Kiang all'immenso Jang-Tsè», compaiono i ben noti ingredienti del «Va, pensiero» o del «Si ridesti il Leon di Castiglia» cioè il decasillabo manzoniano e una melodia all'unisono di efficace compattezza. Del resto l'impeto ritmico del decasillabo anapestico è spietatamente in contrasto con le melodie discendenti e con l'agogica, un *Allegretto moderato* spiccio e caricaturale, che corre a perdifiato in tempo di $\frac{2}{4}$.⁹

ESEMPIO 1 – II, 21¹

Ping, Pong, Pang (Ping in piedi sullo sgabello, gli altri due seduti ai suoi piedi, rivolgendosi ad un immaginario loggiato)

pp

Non v'è in Chi - na, per no - stra for - tu - na, don - na ___ più che rin - ne - ghi l'a - mor! _____

Sarebbe eccessivo ridurre la strategia compositiva di Puccini al fatto che egli abbia voluto infrangere la tradizione ottocentesca, riprendendola in termini ironici nella sua partitura, oppure introducendo calchi orientaleggianti nella sua musica. Infatti più che nella pentafonia occulta, in quanto del tutto dissimulata, di «Non v'è in China per nostra fortuna» le qualità genuinamente moderne di quest'opera si mostrano nel modo in cui Puccini tratta il *Mò-Li-Huā*. E non basta: in accordo coi versi del libretto i cambiamenti della melodia-*gelsomino* chiariscono con sottigliezza il contenuto del dramma.

III

La canzone del *Fiore di gelsomino* era stata stampata per la prima volta in notazione occidentale già nel 1806.¹⁰ Ovviamente il primo suono era notato come fondamentale che la melodia, almeno visivamente, sposta verso il minore. Puccini invece decise diversamente: egli interpretò il suono più acuto della scala pentafonica come la fondamentale, in modo che la melodia cominci alla terza, e al tempo stesso attribuendole un carattere più dolce e fluttuante. Inoltre anche se alla prima apparizione della melodia Puccini prescrive la tonalità di Mi bemolle maggiore, il suo ambito è tutt'altro che tonale. Le voci d'accompagnamento oscillano instancabilmente tra Mi bemolle maggiore e Re bemolle maggiore, mentre la melodia fa trapelare qualcosa di esitante, di irresoluto, e all'ascoltatore viene impalpabilmente suggerito che la vicenda qui narrata può ancora evolversi in direzioni del tutto diverse.

⁸ «Turandot»: libretto e guida all'opera, p. 69.

⁹ Gli esempi sono tratti da GIACOMO PUCCINI, *Turandot*, Milano, Ricordi, © 1926 (rist. 1977), P.R. 117: ad essa andranno i riferimenti nel testo e negli esempi musicali, individuati mediante l'indicazione dell'atto seguita dalla cifra di chiamata e il numero di battute (in esponente) che la precedono (a sinistra) o la seguono (a destra).

¹⁰ JOHN BARROW, *Travels in China*, London, T. Cadell and W. Davies, 1806.



Nicola Benois, bozzetto scenico per la ripresa di *Turandot* alla Scala di Milano, 1958; regia di Margherita Wallmann, costumi di Benois e Chou Ling.

Ma ancora più decisivo è il ‘profumo’ che Puccini conferisce a questa melodia. Quando il coro di ragazzi la intona per la prima volta viene sostenuto da due sassofoni contralti nel registro acuto, cioè da strumenti non ancora entrati stabilmente in orchestra nel 1920. Ma alla prima ripetizione – nel momento in cui Turandot nega la grazia al principe della Persia – l’orchestra la declama al gran completo, con il settore degli ottoni in speciale risalto, in modo che la melodia non suoni più particolarmente dolce, ma «stridente», com’è richiesto espressamente in partitura per l’intervento dei legni nel registro acuto. In conclusione della scena si respira perciò un sapore di ironia tragica, quando alla ricomparsa dei primi otto suoni di questa melodia come eco lontana (I, 25²), accennati dal corno in *piano* e con sordine, Calaf pone una domanda al padre. Il suo quesito gioca con i molteplici significati del verbo «sentire» e alla fin fine non chiarifica se si tratti di una percezione acustica, olfattiva o tattile: «Non senti? Il suo profumo è nell’aria!».

La melodia viene irrorata di un profumo diverso nelle battute finali dell’atto primo (I, 48), in quanto è eseguita non solo dai legni in buca d’orchestra e dagli ottoni della banda in scena, ma anche da campane tubolari richieste espressamente, cioè da un idiofono a percussione introdotto nel teatro musicale di varietà verso il 1890, ma che ancora attendeva di essere scoperto dai compositori d’avanguardia. Nell’atto secondo un’ulteriore ripetizione del *Mò-Lì-Huā* precede immediatamente il primo ingresso so-

noro di Turandot, ma in un *pianissimo* segreto, ove solo i sassofoni e i flauti traversi raddoppiano la melodia intonata di nuovo in scena dal coro di ragazzi e questa volta anche da un coro a bocca chiusa (II, 42). Ma che profumo! Arabeschi dell'arpa, archi suddivisi in più sezioni nel registro acuto e un *pianissimo* ininterrotto conferiscono qualcosa di supplichevole, estatico all'esortazione, affinché la principessa scenda finalmente a livello dei sentimenti umani («Principessa, scendi a me!»).

Con questa immensa tavolozza di colori raffinati e talvolta inauditi Puccini mostra di aver seguito con grande attenzione i più recenti sviluppi della musica atonale, in effetti da vero contemporaneo della modernità. Come l'armonia sempre post-tonale della partitura non sarebbe pensabile senza l'esempio di Debussy, già le prime battute dell'opera rivelano lo studio delle ultime composizioni di Igor Stravinskij da parte di un compositore che, lo rammentiamo, era nato nel 1858. Se nell'istante in cui il sipario si leva per la proclamazione della «legge di Turandot», le trombe e gli archi sferrano in *fortissimo* quinte vuote in Do diesis minore come staffilate contro la triade in Re minore degli altri fiati, nelle stridenti dissonanze tra i suoni confinanti Do# e Re si sente risuonare la brutalità orchestrale priva di compromessi del *Sacre du printemps* (1913) di Stravinskij. Nella composizione si realizza dunque ciò che Puccini aveva chiesto nella lettera già citata del 18 marzo 1920 – «una *Turandot* attraverso il cervello moderno».

IV

Un'attenta comparazione di tutti i luoghi in cui Puccini riprende il *Mò-Lì-Huā* fa anche capire quale potenziale si celi sotto le diverse configurazioni di quei suoni prolungati alla fine di ogni verso. A questo riguardo la prima apparizione della melodia è perturbante. Qui Puccini prevede, contro il parere originario dei suoi librettisti, un testo cantato. Questi versi non solo hanno lunghezze diverse, ma colpiscono anche per una loro particolarità, la finale tronca, che termina cioè su una sillaba accentata. Nella metrica italiana questo tipo di versi costituisce un'eccezione, utilizzata in prevalenza per sottolineare la fine di una strofa. Se si prende il vocabolo «tronco» alla lettera, questa inusuale successione di nove versi tronchi si rivela un colpo di genio drammaturgico: la dolce apparenza del coro di ragazzi e delle armonie in Mi bemolle maggiore inganna, qui è caratterizzata una persona specializzata nel «troncare» le teste. Non a caso nella versione del libretto a stampa, del resto musicato solo in parte, l'ingresso continuamente procrastinato della protagonista è annunciato proprio con quattro versi tronchi: «Chi quel gong percuoterà / apparire la vedrà, / i tre enigmi ascolterà / e morrà».¹¹ Come se volesse conferire ulteriore enfasi al carattere anomalo di questi versi, Puccini carica l'accento dell'ultima sillaba di ogni verso con la melodia del *Mò-Lì-Huā*: un suono prolungato, tenuto per due battute, concede alla cadenza tronca tanto spazio quanto al 'riposo' del verso, che dura fino a sei sillabe e che in effetti richiede solo due battute:

¹¹ Cfr. il contributo d'Emanuele d'Angelo in questo volume, a p. 40.

ESEMPIO 2 – I, 19

Ragazzi

Là, su-i mon-ti del-l'est, la ci-co-gna can-tò.

Coro (Bassi) *pp (a bocca chiusa)*

(Pu-tin)-Pao!

Alla luce di quanto si è osservato sinora, sembra che il ritorno puramente strumentale del *Fiore di gelsomino* sia nuovamente contraddistinto dalle finali tronche delle singole frasi melodiche. E anche alla fine dell'atto primo Puccini e gli autori del libretto prestano attenzione al fatto che siano ben marcate le finali di verso di sillabe accentate – «te» e «(a-)mor». Può invece sembrare strano, se non contraddittorio, che la variante in *pianissimo* appena citata, a metà dell'atto secondo, sia anch'essa dominata da cadenze tronche come «mar», «(sospir-)rar», «me», «(splende-)rà». Tuttavia Turandot non è ancora doma, e continua a negarsi ancora ostinatamente il contatto con l'altro sesso che le deve essere formalmente imposto. Poco prima della fine dell'atto secondo, quando il popolo applaude alla risoluzione da parte di Calaf di tutti e tre gl'indovini, le clausole della melodia risuonano in normali versi piani, «(Vinci-)tore» e «vita», che illuminano il ruolo del «vincitore» Calaf, felice di vivere. Ma il verso finale, dove si sostiene che l'amore (di Turandot) ora sorride a Calaf, è di nuovo tronco, proprio come la parola decisiva, «amor».

Turandot al contrario comincia a vacillare: poco dopo ella sviluppa liberamente la melodia del *Mò-Lì-Huā* – sono le ultime parole che intona in questo atto – caratterizzate da due cadenze squillanti, ma 'femminili': «Mi vuoi nelle tue braccia a forza / riluttante, fremente». Questa successione, con l'ultimo verso «Riluttante, fremènte», cui il ritmo anapestico conferisce un'inflessione che incespica, fu imposta da Puccini contro il volere dei suoi librettisti, i quali ancora indugiavano su altri versi, che danno vita a una strofa regolare di settenari nel libretto a stampa («Mi vuoi come una preda? / Vuoi ch'io sia trascinata / nelle tue braccia a forza / riluttante e fremente?...»). Grazie a questi due versi Puccini ha anche descritto con mezzi sottili la «suprema ribellione» della primadonna già vacillante: il Do acuto, prolungato da una corona, è assegnato proprio alle sillabe meno importanti, quelle che chiudono le parole «(brac-)cia» e, soprattutto, (riluttan-)te»:

ESEMPIO 3 – II, 465

Turandot

Mi vuoi tra le tue brac-cia a for-za ri-lut-tan-te, fre-men-te?...



Caramba (Luigi Sapelli; 1865-1936), figurino (Turandot) per la prima rappresentazione assoluta, 1926.



Umberto Brunelleschi (1879-1949), figurino (Turandot) per la ripresa immediata al Teatro Reale dell'Opera di Roma, 1926.

V

Nel primo quadro dell'atto terzo l'attenzione non è focalizzata sull'ulteriore sviluppo dell'eroina eponima, ma sulla generosa Liù, dimentica di sé, e sulla spietata scena di tortura che culmina nel suo suicidio. Proprio perché questi maltrattamenti erano stati inscenati due decenni prima in *Tosca*, anche se con maggior compiacimento per il dettaglio realistico, questo *climax* lirico costituisce per il pubblico un modello identificativo di rara intensità. Ma come passare dalla devozione assoluta di questa icona alla scoperta dell'«amore appassionato» da parte di Turandot? E come può essere rappresentato in modo credibile il fatto che Calaf si consacri all'assassina di Liù come se nulla fosse accaduto? Tutto sembra indicare che *Turandot* rimase incompiuta non solo a causa della morte di Puccini nell'ottobre 1924. I costanti indugi nella composizione del finale dell'atto terzo dimostrano che anche interrogativi basilari ebbero un ruolo decisivo in questo stallo compositivo. Evidentemente Puccini si era perso d'animo di fronte a problemi drammaturgici sostanzialmente irrisolvibili.

Perciò nel 1926 *Turandot* andò in scena in una versione che nel libretto comprendeva già il secondo quadro dell'atto terzo al completo. Il compositore napoletano Franco Alfano – sostenuto, ma anche intimidito dal direttore d'orchestra responsabile della prima, Arturo Toscanini – si era assunto il compito di trarre quanto di meglio poteva dal testo completamente versificato, da due sezioni estese, già abbozzate in partitura da Puccini, e da qualche pagina di schizzi lasciati in disordine. Egli optò per le soluzioni drammaturgiche più scontate. Nel suo completamento si passa senza soluzione di continuità dalla morte di Liù alla sfida che Calaf rovescia sulla «principessa della morte» (una pagina già abbozzata da Puccini), dove il ruvido sbalzo da *Mi bemolle* minore a *La minore* non cerca nemmeno di alludere a una qualsivoglia evoluzione della personalità della protagonista. E il quadro finale culmina nel ritorno trionfale della semplice melodia di «Nessun dorma!...», che ha contribuito in modo decisivo alla popolarità del motivo di Calaf e per cui Alfano aveva pure ideato alcuni versi supplementari: «Ride e canta nel sole / l'infinita nostra felicità».

È evidente che tanta vacua luce del sole banalizza in modo quasi irritante l'ambivalenza e la sottile molteplicità del rapporto conflittuale tra Calaf e Turandot. Ma come potrebbe un compositore poco capace risolvere problemi rimasti insuperabili per lo stesso Puccini? La pratica teatrale corrente ha buone ragioni per preferire a un frammento una partitura completata bene o male da Alfano. In questa veste l'opera di Puccini viene rappresentata con enorme successo già da ottant'anni (che poi proprio questa versione abbia reso sospetta di *Kitsch* l'ultima opera di Puccini presso i sostenitori della modernità musicale, questo è un altro discorso).

Così possiamo solamente chiederci cosa mai intendesse Puccini quando in calce a un foglio di schizzi annotò: «Poi *Tristano*». Il proposito del compositore di non orientarsi verso l'opera italiana, quanto piuttosto verso Wagner, per ultimare il suo lavoro è confermato anche da un testimone coevo. Un allievo di Puccini, Salvatore Orlando, riferì che il compositore gli suonò al pianoforte il finale di *Turandot* non ancora trascritto

e a voce avrebbe commentato: «è un finale come quello di *Tristano*». E Orlando ricordava soprattutto «che le ultime battute erano *pianissimo*...».¹²

Con tutto il rispetto per l'imponente finale nuovo composto da Luciano Berio, che cerca specificamente di ri-orientare lo stile di Puccini in direzione di Wagner, esso testimonia il fatto che è più corretto non terminare l'opera con un'aggiunta estranea, quanto piuttosto rappresentarla così come avvenne in occasione della *première*, il 25 aprile 1926. Questa conclusione aperta non deve tanto dimostrare la nostra preferenza per il frammento di matrice post-moderna. Essa costituisce invece l'unica soluzione logica nei confronti dell'impossibilità oggettiva di rendere giustizia alle difficoltà drammaturgiche determinate dalla coppia deuteragonista Liù e Timur.

Proprio in questa direzione si può indicare una replica dei tre ministri verso la fine dell'atto primo: «O ragazzo demente, / Turandot non esiste! / Non esiste che il Niente, / nel quale ti annulli!...». Non a caso la realizzazione musicale di Puccini per questo passo, di ispirazione filosofica quasi taoista,¹³ è una sorta di commentario genuinamente moderno a un soggetto particolarissimo, caratterizzato da stridenti dissonanze e da un ritmo nettamente accentuato in $\frac{2}{4}$, quasi à la *Stravinskij*:

ESEMPIO 4 – I, 39⁸

Pong Pang Ping

O ra - gaz - zo de - men - te! Tu - ran - dot non e - si - ste! Non e - si - ste che il Niente, nel

Ping Pong, Pang

qua - le ti an - nul - li!... Tu - ran - dot non e - si - ste, non e - si - ste!

Anche in questa negazione dell'esistenza stessa della protagonista è tangibile quanto un artista, che a torto o a ragione è stato definito l'ultimo compositore operistico italiano dell'Ottocento e che tuttavia era anche contemporaneo di Debussy, Stravinskij e Schönberg, avesse ideato la sua *Turandot* «attraverso il cervello moderno».

(traduzione dal tedesco di Maria Giovanna Miggiani)

¹² Lettera di Leonardo Pinzauti a Luciano Berio del 29 dicembre 2001, citata da MARCO UVIETTA (*Il finale di Luciano Berio* in appendice a WILLIAM ASHBROOK e HAROLD S. POWERS, «*Turandot*» di Giacomo Puccini. *La fine della grande tradizione*, Milano, Accademia nazionale di Santa Cecilia-BMG Ricordi, 2006, pp. 253-327: 267-268).

¹³ Cfr. il contributo d'Emanuele d'Angelo in questo volume, a p. 32, e n. 13.



Puccini in una caricatura (inizio Novecento) di Arum al-Rasid (Umberto Brunelleschi). Parma, Collezione G. Marchesi.

Emanuele d'Angelo

Il libretto di *Turandot*. La sostanza della forma

Introducendo l'atto quarto della *Turandot* di Gozzi (Venezia, 1762), proposto in appendice alla propria traduzione dell'adattamento di Schiller (Weimar, 1802),¹ Andrea Maffei, dopo aver definito «volgarissimo e spesso abietto» lo stile del commediografo veneziano, dichiara che «la forma [è] condizione assoluta in ogni opera d'arte, senza la quale non ha vita durevole concetto alcuno e sia pur nuovo, vero, bellissimo». Ed è indubbio che la forma è un aspetto fondamentale del libretto della *Turandot* pucciniana, «un libretto [...] ambizioso e ben novecentesco nel suo gusto esotico»,² un testo di sicuro interesse letterario anche e soprattutto per le elaborate strategie formali via via immaginate e appicchiate nel laboratorio creativo di Puccini, Simoni e Adami, responsabili – in modi e misure diversi ma necessariamente interconnessi – di un eccezionale processo, quantunque fatalmente interrotto, di formazione progressiva del dramma.³

Chiarendo il proprio anomalo *modus operandi*, Puccini aveva messo Adami di fronte all'avvenuto disfacimento delle usuali norme genetiche del libretto:

Non si spaventi: i libretti si fanno così. Rifacendoli. Finché non raggiungeremo quella forma definitiva che è necessaria a me per la musica, non le darò tregua. Verso, metrica, situazione, parola... non mi guardi con quegli occhi attoniti... devono essere, fase per fase, studiati, vagliati, approfonditi, secondo il desiderio mio e le mie personali esigenze.⁴

Condannato a un prolungato *status* di tela di Penelope, provvisorio accumulo di materiale poetico da sbrindellare alla bisogna, mero canovaccio letterario da manipolare, negare o approvare, il testo drammatico per la musica pucciniana pare, e non solo in questa ultimissima fase della carriera del maestro,⁵ non poter conservare, se non con estrema fatica, un aspetto 'classico' con sequenze versali nette e morfologicamente re-

¹ *Macbeth, tragedia di Guglielmo Shakspeare, Turandot, fola tragicomica di Carlo Gozzi*, imitate da Federico Schiller e tradotte dal Cav. Andrea Maffei, Firenze, Felice Le Monnier, 1863.

² LUCA SERIANNI, *Libretti verdiani e libretti pucciniani: due modelli linguistici a confronto*, in Id., *Viaggiatori, musicisti, poeti. Saggi di storia della lingua italiana*, Milano, Garzanti, 2002, p. 134.

³ Cfr. MICHELE GIRARDI, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 1995, pp. 475-484; GERARDO GUCCINI, *I tre enigmi di «Turandot»: processo compositivo, posizione storica, modernità teatrale*, in *Giacomo Puccini, «Turandot»*, Torino, Teatro Regio, 2006, pp. 27-43.

⁴ GIUSEPPE ADAMI, *Puccini*, Milano, Treves, 1935, pp. 67-68.

⁵ Cfr. PAOLO FABBRI, *Metro e canto nell'opera italiana*, Torino, EDT, 2007, pp. 161-174.

golari; e difatti il libretto di *Turandot* non conserva uno statuto metrico ordinato (come in parte, del resto, già gli altri due testi di Adami per Puccini, *La rondine* e *Il tabarro*) ma indulge con una certa frequenza, e senza che ciò comporti esiti accostabili ai famigerati *illicasillabi*, al verso libero – tipico, peraltro, di tanta poesia contemporanea – col ricorso all'anisosillabismo (es. coro «Là sui monti dell'Est»: due settenari, due ottonari, un senario + quinario, due ottonari e due senari), alla polimetria (es. «Ogni senso è un martirio / feroce! / Ogni fibra dell'anima ha una voce / che grida: Turandot!»; settenario, trisillabo, endecasillabo, settenario) e a versi lunghi composti (es. «son più chiare degli enigmi di Turandot», ottonario + quinario). Si tratta indubbiamente di un segnale di modernità stilistica, oltre che funzionale, che tuttavia si muove sempre in prossimità dei binari della tradizione, una tradizione che, ben lungi dall'essere negata, è invece dichiarata nel momento stesso della sua alterazione/deformazione, non a caso sempre riconoscibile e cosciente, in una sorta di *borderline* formale sostanzialmente introverso.

Moderno, conseguentemente all'iterata manipolazione dei materiali di testo, appare in *Turandot* anche l'esercizio di memoria poetica tradotto in relazioni intertestuali, che si riduce comprensibilmente in quantità (perlomeno rispetto ai testi d'autore)⁶ ma riesce a proporre un'intensa e aggiornata costellazione di riusi letterari antichi e non, ben degna di figurare nel solco decadentistico tracciato nel secondo Ottocento dal dotto Boito, il geniale innovatore della librettistica italiana, autore di elaborati impasti formali pluristilistici e policromatici in intarsi di allusioni e reminiscenze estremamente raffinati.⁷

Con Adami e Simoni, Puccini riscrive la fiaba gozziana riplasmandone la materia con estrema originalità, tanto che alla lettura del libretto l'ipotesto finisce per apparire quasi una mera scintilla ispirativa: l'invenzione del personaggio di Liù (esito originale della spregiudicata contaminazione di due caratteri della fonte, Barach e Adelma), la nuova materia dei tre enigmi, il granitico congelamento di Turandot (che fino allo scioglimento non mostra alcun cedimento amoroso) e la riformulazione radicale del ruolo di Timur, per di più introdotto sulla scena con grande anticipo rispetto all'ipotesto, sono solo alcuni dei fattori di una complessa rigenerazione della diegesi originaria, un ingranaggio perfetto sia teatralmente sia drammaturgicamente (perlomeno fino alla morte di Liù), anche grazie a un assemblaggio molto più intenso, serrato e veloce, nonché allo straordinario e coerente collante fornito dall'esaltazione di un impressionistico esotismo tutto fiabesco (l'azione si svolge «A Pekino – Al tempo delle favole»), ottenuto amplificando l'incanto fantasmagorico con onnipotenza immaginativa, figurando visioni sceniche smisurate, immensamente dilatate rispetto a quelle dell'ipotesto e calate in un'atmosfera allucinata e caleidoscopica (e non di rado crudele) che Puccini esalterà straordinariamente. (Frutto di questa dinamica è, per esempio, l'innamoramento di Calaf, che resta di tipo estetico, legato alla vista, ma che nel libretto non è più, come nel-

⁶ Sui quali cfr. JONE GAILLARD CORSI, *Il libretto d'autore. 1860-1930. Boito, Verga, Capuana, Di Giacomo, D'Annunzio, Pascoli, Pirandello*, West Lafayette, Bordighera, 1997.

⁷ Per un'analisi delle strategie formali e intertestuali di un libretto boitiano rimando a «*Ero e Leandro*». *Tragedia lirica in due atti di Arrigo Boito*, a cura di Emanuele d'Angelo, Bari, Palomar, 2004.

la fonte, ridotto all'incontro coll'immagine dipinta della principessa ma s'invera alla grandiosa epifania fisica di Turandot, la cui figura, per giunta, incombe sullo spazio scenico dell'opera continuamente; basta infatti invocarla per far sì che appaia dopo pochi istanti, segno, nell'immensa città imperiale, di una 'magica' prossimità perenne ignota all'ipotesto.⁸ Per non dire, in terreno di iper-accensione fiabesca, del palese elemento irrazionale rappresentato dall'apparizione dei fantasmi dei principi uccisi all'atto primo, ignoto ai due testi-modello i quali, per giunta, ironizzano sulla natura delle ombre, che si rivelano le donne che nottetempo, all'atto quarto, tendono insidie a Calaf per conoscerne il nome.)

Tuttavia, rispetto a quella tratteggiata con estrema semplificazione da Gozzi e Schiller, l'estetizzante Cina del libretto appare sì più fiabesca ma, quasi ossimoricamente, più definita, precisa e riconoscibile (perlomeno agli occhi occidentali), come provano non soltanto i nuovi nomi di alcuni personaggi ma anche i circostanziati riferimenti alla geografia, al calendario e al taoismo. È Simoni, sinologo e vivace corrispondente dalla Cina,⁹ a farcire la scarsa sostanza coloristica della fonte con elementi, benché intenzionalmente filtrati dalla lente di un esotismo di maniera (ben lunghi, quindi, dall'assurda pretesa di ricostruire filologicamente un contesto privo di precise coordinate temporali), autenticamente orientali.¹⁰ Basta uno dei suoi articoli, quello su una festa religiosa cinese pubblicato sulla «Lettura» nel 1912, per comprendere quanto dell'esperienza diretta del letterato-giornalista sia passato, in ottica sincronica, in *Turandot*.¹¹ Nell'articolo, riportando credenze «secondo i libri sacri», Simoni descrive la ricorrenza annuale della spolverata delle statue degli dèi nel Tung-Yue-Miao, il tempio delle Montagne dell'Est, in primavera (I: «Là sui monti dell'Est / la cicogna cantò. / Ma l'april non rifiorì ...»); questo tempio è taoista, e il taoismo è un «sistema di filosofia morale [...] degenerato in una specie di stregoneria e di necromanzia, [...] fenomeno consacrato a tutte le credulità più grossolane e a tutte le superstizioni» (III.1: «Allora un terrore superstizioso prende la folla...»). Pechino e la Cina tutta sono sonorissime:

Pechino [...] diffonde una chiacchierata fragorosa. Questo è il popolo più loquace del mondo. I quattrocento milioni di bocche che la sorte gli ha regalato macinano parole da mane a sera. La Cina è uno sconfinato passeraiò. Tutti gridano. La ciancia ha il vento grosso del tumulto. Il pettegolezza è stentoreo. E campanelli, e violini striduli, e nacchere e timpani, e tamburi di terra cotta, e àrsi e tèsi di venditori.

⁸ Ne è forse indizio anche la precisa citazione dello *slogan* dei servi del boia «Gli enigmi sono tre, la morte è una!» che, pronunciato e replicato dalla folla nell'atto primo, è minacciosamente ricordato dalla principessa, che lo ha quindi udito, prima della proclamazione del primo enigma (nel libretto appare opportunamente virgolato). Non può escludersi tuttavia che, essendo quella inscenata nell'opera l'ennesima replica del tristo cerimoniale, Turandot abbia potuto ascoltare la terribile frase anche in un altro momento.

⁹ Al mondo orientale Simoni ha dedicato, tra l'altro, i volumi *Vicino e lontano*, Milano, Vitagliano, 1929, e *Cina e Giappone*, Milano, Ispi, 1942.

¹⁰ Non diversamente da quanto fa, musicalmente, lo stesso Puccini. Cfr. GIRARDI, *Giacomo Puccini* cit., pp. 450-456.

¹¹ Cfr. RENATO SIMONI, *Quando gli dèi sono spolverati (una grande festa religiosa in Cina)*, «La Lettura», XII/7, 1912, pp. 577-582.

Mutatis mutandis, non è difficile riconoscere in questa folla quella «pittorresca» dell'opera, tumultuosa e chiassosa nell'atto primo,¹² intenta a commentare l'arrivo dei dignitari al secondo quadro dell'atto secondo, pronta a sostenere clamorosamente Calaf durante la prova degli enigmi, risonante in lontananza nella notte dell'atto terzo, rumorosa durante l'interrogatorio di Liù e gioiosamente acclamante alla fine del dramma.

Segue, nell'articolo, l'accento alle «grosse lanterne», al suono di «flauti, timpani,ottoni rauchi» e al movimento confuso di «aste, flabelli, stendardi, un disordine fiammante, oro e porpora al sole» (I: «*Pekino [...] scintilla dorata*»), scena in cui «tutto si mescola, ogni episodio si confonde e si annulla nel gran tutto, nel gran flutto indifferente, che va, che va urtandosi, dondolandosi, chiamandosi», un po' come nei primi momenti dell'opera, quando le guardie frenano l'invasione della folla sullo spalto causando l'urto e la caduta di molti. E poi è tutto un ardere di incensi nei templi (II.1: «Gli incensi, le offerte...»; II.2: «*Incensi cominciano a salire dai tripodi*», «*Tra gli incensi si fanno largo i tre ministri*»), dove «si ha un senso di innocenza e di antichità» che cela il vuoto di una religiosità tutta corporea: «Hanno vuotato i simboli d'ogni contenuto, li hanno disseccati in un rituale fatto di mimica ingenua. [...] È il corpo che ha il compito di pregare; l'anima bada agli affari propri»: questo, dove idoli e uomini si prendono vicendevolmente in giro, i primi fingendo tracotanza e gli altri fingendo di averne paura, «è il mondo della fiaba, senza il meraviglioso; è l'impero della fantasia a freddo, del misticismo *pince-sans-rire*», il teatro di una umanità che si traveste da cinnica marionetta e che, trasferito in *Turandot* (benché con copiose iniezioni di magnificenza fiabesca), rinnova la giocosa drammaturgia gozziana con gesto infinitamente più sciolto e più credibile rispetto alla plumbea seriosità impostata da Schiller, così rendendo del tutto accettabile, tra l'altro, la definitiva trasformazione-smascheramento dei tre ministri imperiali di fronte al precipizio tragico dell'atto terzo.

Del lungo pezzo giornalistico sulla festa pechinese sarà sufficiente ricordare ancora gli «strumenti di tortura», ossia le proverbiali torture cinesi (III.1: «Straniero, tu non sai / quali orrendi martir la Cina inventi!...»), le «tartarughe di marmo» (I: «*pilastris sorretti dal dorso di massicce tartarughe*») e «l'infinito scalpiccio [...] della folla» (II.1: «E stridon le infinite / ciabatte di Pekino!»), tre ulteriori schegge che Simoni inserisce nel suo prezioso disegno d'atmosfera. Dalla sua conoscenza della storia e della cultura cinese, inoltre, derivano le rapide quanto esatte esortazioni taoiste dei ministri¹³ nonché il nome e la sfocaticissima figura della principessa Lo-u-ling, lontanissima ava di *Turandot*, forse identificabile con Luling, figlia dell'imperatore Ming (Sima Shao) della dinastia Jin (IV secolo d.C.), mentre i nomi, fin troppo sonori, del boia Pu-Tin-Pao e dei tre ministri Ping, Pang e Pong suggeriscono un uso grottesco e straniante, quasi dadaista,

¹² Cfr. GIRARDI, *Giacomo Puccini* cit., p. 461: «Nel primo atto emerge una delle principali novità di *Turandot*: l'imponente uso delle masse, in un ruolo che certamente si può definire protagonista».

¹³ I versi «O ragazzo demente, / Turandot non esiste! / Non esiste che il Niente, / nel qual ti annulli...» sintetizzano ragionevolmente il concetto del vuoto (la non azione) che permette all'uomo di diventare una cosa sola col principio divino («Non esiste che il Tao!»).

della lingua cinese o pseudo-cinese (i ministri paiono incarnare una sorta di *lectio* ipertrofica della denominazione onomatopeica del tennis da tavolo, nata dall'incontro del cinese *ping-pang* coll'occidentale *ping-pong*, un gioco peraltro non estraneo, metaforicamente, alle caratteristiche battute 'a rimbalzo' dei tre personaggi). Del resto, com'è noto, proprio i «tre grotteschi ministri cinesi», persone di «buon senso» che riportano «alla realtà della nostra vita», sono l'esito del sensato travestimento orientale delle maschere veneziane di Gozzi (Pantalone, Tartaglia, Brighella e Truffaldino),¹⁴ fraintese e svilite da Schiller¹⁵ ma riprese vigorosamente (con filtro novecentesco) dai due librettisti, entrambi veneti (di Verona), e interpretate come aggiornati *fools* shakespeariani per intuizione dello stesso Puccini, intenzionato a fare di loro un elemento realistico ma anche «nostrano in mezzo a tanto manierismo esotico».¹⁶ E nessuno meglio di Simoni, profondo conoscitore del teatro veneziano del Settecento, e segnatamente dei testi di Goldoni e dello stesso Gozzi,¹⁷ poteva assecondare l'idea del musicista nel tratteggiare queste «grottesche caricature esotiche, tra buffe e feroci nella loro truculenza quasi gioiesca»,¹⁸ eppure in grado non solo – recuperando una felice sfumatura di Schiller – di confidarsi a vicenda, seppur con una spolverata d'ironia (i versi sono fanciullescamente operettistici, se non proprio «rivistaioli»¹⁹), una calda nostalgia della tranquilla ter-

¹⁴ Maffei raccomanda, in nota all'elenco degli *Interlocutori*: «Qualora si volesse mettere sulle nostre scene la *Turandot*, converrebbe dar altro nome alle quattro maschere oggidi non tollerabili». Rispetto a Gozzi, le maschere in Schiller cambiano in parte ruolo, senza rispetto alcuno per i tipi fissi della Commedia dell'Arte: Pantalone da «segretario d'Altoum» diventa «gran cancelliere», Tartaglia da «gran cancelliere» «ministro» e Brighella da «maestro de' paggi» «capitano della guardia», mentre Truffaldino resta di fatto «capo degli eunuchi del serraglio di Turandot», anche se in Schiller-Maffei è indicato più sinteticamente come «sovrastante agli eunuchi». Nel libretto, invece, Ping è il grande cancelliere, Pang il gran provveditore e Pong il grande cuiniere. Per un confronto sui personaggi di Gozzi e Schiller cfr. MATILDE DE PASQUALE, *La «Turandot» di Gozzi nella rielaborazione di Schiller*, «Cultura tedesca», 28, 2005, pp. 83-104: 93.

¹⁵ Ivi, pp. 91-92: «Gozzi crea nel suo testo due livelli, il primo aulico in versi che riguarda i protagonisti della vicenda, il secondo in dialetto che è un tributo alla Commedia dell'Arte in cui si limita a tracciare il canovaccio (Truffaldino e Brighella) per gli attori che interpretano alcune delle maschere. Al primo livello è attribuito il ruolo della tragicità, al secondo quello della comicità. L'alternarsi sulla scena dei due livelli costituisce l'elemento «tragi-comico» proprio del genere. Le maschere quindi hanno una propria necessità drammaturgica che a Schiller sfugge completamente» e che invece la *Turandot* pucciniana, genialmente, recupera.

¹⁶ Cfr. GIUSEPPE ADAMI, *Puccini e Turandot*, «La Lettura», XXVI/4, 1926, pp. 241-250: 243. Cfr. anche GIRARDI, *Giacomo Puccini* cit., p. 463: «Alla maniera dei *fools* shakespeariani essi [i ministri] commentano in modo disincantato e cinico l'azione ed esprimono opinioni sensate sulla pazza realtà che li circonda». Si aggiunga che così come le maschere di Gozzi parlano in modo marcatamente volgare ed effettistico, tipico della Commedia dell'Arte (bastino due esempi, entrambi in II.2: «Sarebbe stato meglio sacrificare quella porchetta della principessa» e «Che el spiega le indovinelle de quella cagna?»), i ministri del libretto si esprimono con linguaggio espressionistico, anche triviale, attivando violenti processi di straniamento meravigliosamente amplificati dalla fantasia musicale pucciniana (un significativo precedente librettistico è ravvisabile nell'analoga connotazione dei becchini-fools dell'*Amleto* boitiano del 1865).

¹⁷ È ben nota, tra l'altro, la sua commedia *Carlo Gozzi*, edita a Milano, coi tipi di Treves, nel 1920.

¹⁸ ADAMI, *Puccini* cit., p. 245.

¹⁹ Cfr. MASSIMO MILA, *Qui anche «Turandot» diventa bella* [1983], in ID., *Mila alla Scala. Scritti 1955-1988*, a cura di Renato Garavaglia e Alberto Sinigaglia, Milano, Rizzoli, 2001, pp. 415-417: 415. Mila, cui evidentemente sfuggiva il senso della sofisticata strategia linguistica di Simoni e Adami, definì i versi delle maschere «canzonettistici» e «rivistaioli» con accezione del tutto negativa.



Umberto Brunelleschi (1879-1949), figurini (Liù, Calaf) per la ripresa immediata di *Turandot* al Teatro dell'Opera di Roma, 1926.

ra natale,²⁰ ma soprattutto – autentico discrimine colla fonte veneziana – di fondersi «con gli eventi fondamentali del dramma», prendendo «parte attiva nella vicenda e, nei momenti d'intimità, abandonan[d]o la loro veste di ciniche marionette [...] per rivelare sentimenti sinceri»,²¹ laddove in Gozzi esse appaiono tipologicamente fisse e fondamentalmente avulse dall'intreccio.

Questa relativizzazione del comico, legata – lo si è accennato sopra – all'ironia del vicendevoles prendersi-in-giro calzando una maschera e recitando un ruolo, è il veicolo principale, insieme alla logica integrazione nell'*habitat* cinese, dell'umanizzazione di questi stravaganti caratteri, che nella fonte sono non più che tradizionali sagome stereotipiche in funzione tragicomica (e in polemica antigoldoniana) e che nel libretto, invece, finiscono coerentemente per 'smascherarsi', abbandonando il loro straniante tra-

²⁰ Cfr. DE PASQUALE, *La «Turandot» di Gozzi* cit., p. 95: «Lo stesso Pantalone subisce [da parte di Schiller] uno o due ritocchi che lo umanizzano, dandogli dei sentimenti del tutto poetici come la nostalgia per la patria (*Vaterland*) lontana», nel libretto amplificata fino a coinvolgere tutte le maschere e diventare suggestivo cuore di II.1.

²¹ GIRARDI, *Giacomo Puccini* cit., pp. 465-466.

vestimento interiore (la morte di Liù, prima che contribuire a disgelare la principessa, scioglie il cinismo dei suoi ministri: «*I tre ministri sono angosciati: s'è svegliata la loro vecchia umanità*»). L'operazione riesce perfettamente malgrado il – ma anche grazie al – meccanismo di amplificazione fiabesca che investe intensamente questi singolari *clowns* novecenteschi e i loro discorsi.

Unito alla chiara volontà di una maggiore definizione della rappresentazione del mondo cinese, questo meccanismo fa aumentare, per esempio, il numero delle vittime degli enigmi, che in Schiller-Maffei sono dieci (II.4: «Dieci vittime, iniqua, che lasciai / svenar per tua cagion, col proprio sangue / l'han sottoscritto») e che nel libretto sono più di ventisei, e comunque indefinite (come indefinite, peraltro, sono nella fiaba di Gozzi). Sfolgiando a caso i rotoli che registrano le esecuzioni principesche (II.1), le maschere ne ricordano sei nell'anno del topo, otto in quello del cane e dodici nell'anno in corso, quello della tigre. Si noti che, stando agli anni nominati, risultano omessi quelli del maiale e del bue, che si intercalano agli altri (l'ordine nel calendario periodico cinese, per gli anni citati, è: cane, maiale, topo, bue, tigre): il calcolo dei ministri, che fa riferimento a tre anni su un minimo di cinque, è quindi parziale.²² Cresce, conseguentemente, anche il numero dei principi uccisi specificamente menzionati: se nei testi-modello si parla soltanto di quello di Samarcanda, l'ultimo giustiziato, nel libretto si ricordano invece il principe di Persia (che è l'ultima vittima), quello di Samarcanda, l'indiano Sagarika, il mussulmano (che diviene birmano nella musica), quello dei Kirghisi e un altro «dall'arco di sei cubiti, / di ricche pelli cinto», tartaro come Calaf ma anche come il re che fece violenza a Lo-u-ling (II.2: «Fu quando il Re dei Tartari / le sue sette bandiere radunò!»), un elenco sospeso tra la precisione evocativa e il dettaglio grottesco («Sagarika, / con gli orecchini come campanelli»).

Del resto, aggiornato alla luce del gusto letterario otto-novecentesco (scapigliato *in primis*), l'elemento grottesco, soprattutto linguistico, nel libretto prospera, e non solo relativamente ai ministri (sono «*grottescamente tragici*» già fisicamente, per esempio, anche i servi di Pu-Tin-Pao). Questa scelta stilistica appare particolarmente ricca di significato nel confronto colla versione di Maffei, in cui regna una generale anemica mediocrità che, da un lato, non contempla un linguaggio molto sostenuto (e comunque appiattito in endecasillabi sciolti fin troppo prosastici) e, dall'altro, prevede cauti abbassamenti di registro solo negli interventi delle maschere e in poc'altro, scelta in massima parte imputabile alla normalizzazione operata da Schiller in funzione umanizzante e psicologista.²³ Nel libretto, invece, non soltanto è eccitata (ed eccitante) la policroma bizzarra del registro medio-basso (che comprende finanche l'inquietante affabulazione di «Notte senza un lumicino», da dirsi «*a voce bassa, quasi a ritmo*»

²² Considerando che, nella fiaba di Gozzi, la principessa Adelma è schiava di Turandot da cinque anni (III.1: «cinqu'anni or son») e che la sua schiavitù è conseguenza della guerra scoppiata per vendicare l'uccisione di suo fratello, vittima degli enigmi, si deduce che, nella *factio* gozziana, il tragico decreto è causa di morte da oltre un lustro, dato che coincide con quello del libretto.

²³ Cfr. DE PASQUALE, *La «Turandot» di Gozzi* cit., pp. 93-94.

di fiaba di bimbi, cupamente»), ma soprattutto domina una varietà linguistica moderna e alla moda, oscillante tra una sorvegliata ed essenziale colloquialità, letterariamente sfumata, e un registro elevato quanto basta (di rado anticamente aulico e arcaizzante),²⁴ un impasto linguistico dalla sintassi generalmente lineare (le slogature sono rare e contenute) e nutrito di lessico poetico contemporaneo, che risulta solenne nei cerimoniali, incline a una vitale prosaicità nel discorso narrativo ed evanescente negli abbandoni lirici, e ciò comunque senza dimenticare la tradizione, ovviamente a partire dai due testi-fonte.

Benché Puccini abbia letto *Turandot* nella versione di Schiller tradotta da Maffei, la commedia di Gozzi – ben nota a Simoni – resta un modello generativo dell'opera tutt'altro che marginale, tenuto presente dai librettisti (si pensi soltanto al personaggio del boia, il terribile «carnefice» della commedia veneziana, del tutto assente nella riscrittura schilleriana) e tale da favorire, benché in casi isolati, anche trasferimenti diretti di cellule testuali o immagini sceniche: le prime battute tra Calaf e Timur («TIMUR: O mio figlio! Tu! Vivo! IL PRINCIPE IGNOTO: Taci! Taci!») riprendono quelle tra il principe e Barach (I.1: «BARACH: Voi qui! Voi vivo! / CALAF: Taci»); il principe di Persia, che commuove la folla nell'atto primo, è ritratto «bellissimo», «giovinetto» e dal volto «dolce», pressappoco come quello di Samarcanda (I.2: «si tronca il capo / di Samarcanda al principe, il più bello, / il più saggio e gentile giovinetto / che la città vedesse»); i ministri definiscono «gran beccheria» il palazzo imperiale prendendo spunto dalla battuta di Pantalone «Mi po no so cossa se possa sperar da sta generosa beccaria imperial» (II.2); Altoum prega il principe con parole, «Non voler, non voler che s'empia ancora / d'orror la reggia, il mondo!», simili a quelle dell'imperatore della fiaba (II.3: «Non volere / ch'io sia tiranno a forza. Io son l'obbrobrio, / per l'incautela mia, di tutti i sudditi»); Turandot argina l'intemperanza del popolo con «Percuotete quei vili!» così come la principessa gozziana frena Barach con «Olà, ministri, / si percuota l'audace» (IV.1); per l'imperatore «è sacro il giuramento» come «sacro giuramento» è quello di Altoum Can (I.1); Ping ammonisce Calaf dicendogli «Straniero, tu non sai / di che cosa è capace la Crudele!», un'esclamazione che è frutto della contaminazione delle parole di Altoum (II.5: «Tu non sai / quanto ingegno è in costei...»)²⁵ con quelle di Adelma (IV.9: «Non sai, dove tu sia..., quanto s'estenda / della cruda il poter... dove sien giunti / i maneggi, le trame, i tradimenti»). È il testo di Gozzi, inoltre, la fonte di questa importante didascalia:

E tendono contemporaneamente l'indice verso la sommità degli spalti, dove in questo momento appare il gigantesco carnefice che pianta sopra un'antenna il capo mozzo del Principino di Persia.

²⁴ L'elemento più scopertamente 'vecchio' si riconosce nello sporadico ricorso al vocativo lirico, che antepone il possessivo al nome: *O mio figlio!, Mio padre!* etc., e all'imperativo tragico, di grande fortuna ottocentesca: *t'arresta, mi ascolta* etc.

²⁵ In Maffei il passo relativo è «Tu non sai qual possa / d'intelletto ha costei!» (II.4).



Ludwig Sievert (1887-1966), figurini (Turandot e Pang) per la ripresa di *Turandot* a Berlino e a Monaco, 1935.

che è adattamento di «Vedrassi innalzarsi per di dentro sulle mura un orrido carnefice cinese con le braccia ignude e sanguinose, che pianterà il capo del principe di Samarcanda» (I.3).²⁶

Analogamente, in linea retta dal testo di Maffei derivano: «E sto qui a dissipare la mia vita, / a stillarmi il cervel sui libri sacri...» (II.3: «e noi barbogi / pratici, che su libri e pergamene / incurvati ci siamo, indarno sempre / vi stillammo il cervel!»); «Non ricordate il principe / regal di Samarcanda?» (II.2: «Al principe regal di Samarcanda / la vita or or fu tolta»); «ebbro di morte» (II.3: «ebbro di sangue»)²⁷ e «Straniero, ascolta!» (II.4: «Straniero, ascolta»),²⁸ nonché il potente imperativo notturno di Calaf «Dilegua, o notte!» (IV.9: «Dileguate, / vuoti fantasmi!»).

²⁶ Nella traduzione di Maffei, invece, si legge: «In questo mezzo s'avvicina una comitiva funerea alla porta della città, e v'inchiada un nuovo capo insanguinato» (I.3).

²⁷ In questo caso, benché l'espressione sia comunque dell'imperatore, si è di fronte a uno slittamento attributivo: in Maffei, infatti, «ebbro di sangue» è riferito allo stesso Altroum («Ah, tu non farmi, / mal mio grado, un tiranno ebbro di sangue!»), mentre l'«ebbro di morte» del libretto è rivolto a Calaf («Straniero ebbro di morte! E sia! Si compia / il tuo destino!»). Peraltro, è evidente che il primo referente intertestuale del sintagma del libretto non è Maffei ma D'ANNUNZIO, *La nave*, III.1: «Ebro di morte egli era».

²⁸ In Maffei il vocativo *straniero* per Calaf è più sbalzato rispetto a Gozzi (in cui, benché soprattutto in forma tronca, è comunque alquanto diffuso). In questo caso il libretto s'adegua alla lezione di Maffei.

Degna di nota, inoltre, è l'operazione di riuso del tessuto verbale originario nel ricorso contemporaneo ad entrambi i testi di origine, combinazione che si verifica nelle parole del mandarino, nel sinistro e indimenticabile decreto che apre l'opera:

Popolo di Pekino!
 La legge è questa: Turandot, la Pura,
sposa sarà di chi, *di sangue regio*
*spieg*hi i *tre enigmi* ch'ella *proporrà*.
 Ma chi affronta il cimento e vinto resta
 porga alla *scure* la superba *testa*.

Nella fiaba di Gozzi si legge (II.5):

Ogni principe possa Turandotte
 pretendere per consorte; ma disciolga
 prima *tre enigmi* della principessa
 tra i dottor del divano. Se gli *spiega*
 l'abbia per moglie. Se non è capace,
 sia condannato in mano del carnefice,
 che gli tronchi la *testa*, sicché muoia.

La traduzione maffeiana di Schiller è, invece, questa (II.4):

Ognun *di regio sangue*
 alle nozze aspirar di Turandotte
 potrà, pur che risolva in pien Divano
 gli enigmi (e tre saran) della donzella
 imperial *proposti*. Or se capace
 di *spiegarli* non è, sia condannato
 al taglio della *scure*, e la sua *testa*
 venga alla porta di Pekin confitta.
 Se fortuna od ingegno ha di chiarirli,
 Turandotte è sua *sposa*.

Le tessere prelevate dai due testi-modello²⁹ (e si noti che gozziano è anche il vocabolo *cimento*, assai frequente nella commedia originale e assente nella versione di Maffei) sono cementate in un piccolo ma coeso impianto versale consolidato da un'architettura metrica tradizionalissima (perfetta per un recitativo canonico: un settenario e cinque endecasillabi, di cui i primi tre sciolti e gli altri due legati da rima baciata), da alcuni filamenti sonori di gusto boitiano (*SPOSA*, *SPIEGHI*; *SARÀ*, *SANGUE*; *AFFRONTA il cimento e vinto*) mentre s'inseguono rumorose alcune consonanti (*p*, *s* e *r*), e soprattutto da relazio-

²⁹ Per inciso, la lettera del decreto poco muta, in entrambi gli autori, nel testo che Calaf espone a Barach (I.1).

ni intertestuali che definirei ‘prestigiose’: «affronta il cemento», infatti, è forse memoria manzoniana (dalla ventisettana del romanzo, XXXIII, 71: «ad affrontare il gran cemento»); «vinto resta» ha precedenti ariosteschi (*Orl. fur.*, XXXIII, 18, 2: «resti vinto»), goldoniani (*Terenzio*, III.1: «diran ch’ei resta vinto») e manzoniani (*Trionfo della libertà*, IV, 147: «ne resta vinto»); «porga alla scure» riecheggia «Alla tebana scure / porger tu il collo vuoi» dell’*Antigone* alfieriana (I.3), e «superba testa» rimanda non tanto a Tasso (*Ger. lib.*, XII, 30, 3-4: «e la superba / testa») quanto al poema eroicomico di Tassoni (*La secchia rapita*, IV, 65, 4: «chinar il vinto la superba testa»), ossia a un testo emblematico – e ben noto a Simoni, autore della *Secchia rapita* ricordiana³⁰ – al quale il libretto potrebbe essere accostato, seppur con ogni cautela, per il destabilizzante congegno di frizione tra fantasia eroica, nel testo pucciniano tradotta modernamente in termini simbolistici e psicologici, e il realismo di una comicità che relativizza i punti di vista, risolto in chiave sinistramente grottesca.

Le radici poetiche emergono ovviamente in tutto il libretto. Si veda questa battuta di Calaf:

Chi usurpò la tua corona
me cerca, te persegue!
Non c’è asilo per noi, padre, nel mondo!

Dietro la lieve slogatura metrica (l’ottonario che precede il settenario e l’endecasillabo è un settenario ipermetro, con una sillaba eccedente in testa che, eliminata, svela l’isoritmia derivante dagli stessi ictus del verso seguente, quelli di 2^a, 4^a e 6^a) si cela una chiara reminiscenza dell’incontro tra Leonida e Agesistrata nell’*Agide* alfieriano (I.2): «E il fero giorno / ch’io, re di Sparta, esul di Sparta usciva, / ebbi al mondo un asilo? [...] Avriami ucciso / il duol, se in un coll’usurato seggio...», un riuso che attribuisce con immediatezza tono classico e spessore tragico al drammatico ritrovarsi di Timur e Calaf.

Stilisticamente, invece, rimanda in modo evidente al magistero formale di Boito³¹ l’esplosione più clamorosa del grottesco in *Turandot*, il «canto sguaiato» dei servi del boia nell’atto primo, non a caso acceso improvvisamente dal baluginio di un vocabolo prezioso (la *cote* petrarchesca ma anche tanto dannunziana³²): gli ottonari s’inseguono irrefrenabili con ritmo trocaico in un brillante concerto di cellule sonore che rimbalzano nei versi esaltandone vivacemente e riverberandone lo stregonesco rigore accentua-

³⁰ Cfr. RENATO SIMONI, *La secchia rapita. Opera comica in tre atti, dal poema eroicomico di Alessandro Tassoni. Musica di Jules Burgmeim* [pseudonimo di Giulio Ricordi], Milano, Ricordi, 1910.

³¹ Sulla lingua di Boito, che influisce notevolmente sull’evoluzione delle forme poetiche italiane (soprattutto librettistiche), rimando a EMANUELE D’ANGELO-FEDERICA RIVA, *I quaderni lessicali di Arrigo Boito nel Museo storico del Conservatorio di musica di Parma*, «Studi verdiani», 18, 2004 (ma 2006), pp. 63-147.

³² Cfr. PETRARCA, *Ruf*, CCCLX, 37: «a l’empia cote»; D’ANNUNZIO, *Odi navali, A una torpediniera*, 5-6: «t’affili / come l’arme su la cote»; MAIA, *Laus vitæ*, II, 145-147: «e udissi lunge / stridere su la cote / forse una scure»; ELETTRA, *La notte di Caprera*, XI, 37: «la cote come il filo d’una spada»; MEROPENE, *La canzone di Mario Bianco*, 148-149: «se non la cote / ove affilammo il ferro» etc.

tivo (*GUIZZI* : *sPRIZZI*; *LAVORO*, *LANGUE*; *GUIZZI*, *sANGUE*: *lanGUE*; *DOVE*, *DOLCI*; *AMANTI*: *AVANTI*, *AVANTI*; *CON*, *COI COLTELLI*; ...) fino all'eccitante climax innescato dal ribattere della rima tronca continuata («Chi quel gong percuoterà / apparire la vedrà, / i tre enigma ascolterà...») e risolto dalla caustica anticipazione della folla, che risponde col liberatorio quadrisillabo «E morrà!». Il macabro divertimento collettivo, che pare aver per motto il nodoso endecasillabo iperallitterato «Quando rangola il gong gongola il boia!» (degnò di figurare accanto a «d'ilari lari la lira là» e versi affini dello stesso Boito³³) per confezionare il quale si è impiegato addirittura *rangolare* (per aferesi da *arrangolare*, 'parlare con voce rauca, soffocata', verbo caro a Pirandello che lo impiegò più volte),³⁴ prosegue colla maligna elegia della folla, che invoca in endecasillabi la luna ricorrendo, tra l'altro, ad alcune *iuncturae* moderne, carducciane, dannunziane e pirandelliane: «faccia pallida» (Pirandello, *Scialle nero*, v, 59: «dall'ampia faccia pallida della Luna»; d'Annunzio, *Novelle della Pescara*, *Vergine Orsola*, xv, 24: «ella era pallida come la faccia della luna»), «testa mozza» (d'Annunzio, *Francesca da Rimini*, v.1: «E quella era la testa / mozza», e *passim*) e «funereo lume» (Carducci, *Juvenilia*, *La selva primitiva*, 18: «funereo lume»), ma anche antiche, come «luce smorta» del *Filostrato* boccacciano (vii, 9, 4: «Era del sole già la luce smorta»), seppur rinnovata in De Marchi (*Arabella*, ii, 6, 51: «Tacevano i giardini e gli orti nella luce smorta») e Oriani (*Oro*, *Incenso*, *Mirra*, *A poppa*, 8: «nella luce smorta dell'alba»), nonché legata al 'luminoso dilagare' carducciano (*Rime nuove*, *Rimembranze di scuola*, 4-5: «Igneo torrente dilagava il sole / pe' deserti del cielo incandescenti»).

È l'apparizione del bellissimo principino di Persia a rompere questa sorta di incantesimo crudele, ovvero feroce delirio collettivo in clima surreale,³⁶ accendendo la pietosa commozione della folla, sebbene la trasformazione emotiva sia anticipata dalla malinconica nenia dei ragazzi («Là sui monti dell'Est»), dieci versi tronchi e metricamente distorti (due settenari, due ottonari, un insolito decasillabo trocaico scomponibile in un senario e un quinario, due ottonari, dei quali il primo in rima coll'emistichio senario del decasillabo, e due senari) che alludono al mancato scioglimento del gelo di Turandot, un delicato idillio lirico che permette di virare morbidamente dall'uno all'altro registro espressivo.

Poco più tardi, dopo l'apparizione di Turandot, l'estasiato Calaf si palesa personaggio dannunziano: «Non senti? Il suo profumo / è nell'aria! è nell'anima!» (d'Annunzio, *Il piacere*, iii, 3, 260: «gli aveva lasciato nell'anima un profumo»; ivi, iv, 1, 130: «Il pro-

³³ Cfr. EMANUELE D'ANGELO, «D'ilari lari la lira là». *Sperimentazione e divertimento nelle poesie private di Arrigo Boito*, in *Le forme della poesia. VIII Congresso nazionale dell'ADI (Siena, 22-25 settembre 2004)*, a cura di Riccardo Castellana e Anna Baldini, Siena, Betti, 2006, ii, pp. 385-399.

³⁴ Basti, per un esempio, *I vecchi e i giovani*, ii, 4, 38: «arrangolando in una irrompente convulsione».

³⁵ Non sfugga il sapore antiromantico di questa invocazione alla luna, che ha un significativo precedente in BOITO, *Ballatella*. A Marco Sala (*Stanze per musica*), 21-32: «Ma se vedermi nega, / o luna astro fatal, / dirò che sei la strega / dell'ombra funeral, // piomba, dirò, nell'alvo / frenetico del mar, / teschio beffardo e calvo, / maschera da giullar! // scudo tarlato e lercio, / fantasima del sol, / spettro paffuto e guercio / dal faticoso vol!».

³⁶ Cfr. GIRARDI, *Giacomo Puccini cit.*, p. 462.



Umberto Brunelleschi (1879-1949), figurini (Principe di Persia, Ballerina-Corifea) per la ripresa di *Turandot* al Maggio Musicale Fiorentino, 1940.

fumo t'arriverà all'anima»), un'iniezione di estetismo che aumenta ad arte il contrasto coll'altra ondata di grottesco, quella delle maschere, dagli esiti prossimi a *Falstaff* se non al primo *Mefistofele*:³⁷

- Pazzo! La porta è questa
della gran beccheria!
- Qui si strozza!
- Si sgozza!
- Si trivella!
- Si spella!
- Si uncina e scapitozza!
- Si sega e si sbudella!
- Sollecito, precipite,
al tuo paese torna!
- Ti cerca là uno stipite
per romperti le corna!

³⁷ Cfr. D'ANGELO - RIVA, *I quaderni lessicali* cit., p. 97.

Allitterazioni, sdrucchioli spiccati e rimanti, musicalità aspra, ritmo convulso, iperbole realistica e un risonante vocabolo verghiano (*scapitozza*)³⁸ sono gli ingredienti di questa virtuosistica accensione comicamente macabra, che linguisticamente si stempera appena, restando comunque triviale, nelle successive battute (di marca evidentemente gozziana), benché non manchino innesti ricercati, peraltro annullati nella rete fonica: «femmine ciarliere» (Goldoni, *La peruviana*, IV.1: «è femmina ciarliera»), «avrà gambe a ribocco!» (Monti, *Iliade*, XXIII, 183: «a ribocco»), «Varca i monti, taglia i flutti» (Manzoni, *Adelchi*, IV.1: «varcammo / monti»; Marino, *La sampogna*, idillio III, 296: «i flutti taglia»).

Nell'ambito dell'analisi formale, accanto all'uso rimarchevole del novenario boitano (Boito lo definisce «novenario del *Mefistofele*», dal primo testo moderno in cui questo metro è impiegato in forma piana), o anfibrachico, o decasillabo anapestico acefalo (privo della prima sillaba), o ternario triplicato, «un verso sempre più frequente anche nella lirica colta contemporanea, da Pascoli a d'Annunzio, da Carducci a Gozzano»³⁹ e noto a Puccini fin dalla *Bohème* («Crudele! Vuoi dunque ch'io solo, / ch'io solo trascini per il mondo / la mia disperata vecchiezza?»), nel finale dell'atto primo appare degno di attenzione l'artificio retorico della risposta speculare del principe ignoto alla preghiera della schiava Liù:

Signore, ascolta! Deh! Signore, ascolta!	11
Liù non regge più!	7
Si spezza il cuore! Ahimè quanto cammino	11
col tuo nome nell'anima,	7
col nome tuo sulle labbra!	8
Ma se il tuo destino,	6
doman, sarà deciso,	7 (-iso) a
noi morrem sulla strada dell'esilio.	11 (-ilio) B
Ei perderà suo figlio...	7 (-iglio) b
Io l'ombra d'un sorriso!...	7 (-iso) a
Liù non regge più!	7 [(-ù) c]

A questi undici versi slogati da un episodio di anisosillabismo, con quattro rimanti incrociati, due con rima regolare (*deciso* : *sorriso*) e due con rima imperfetta (*esilio* : *figlio*), segno di una comunicazione faticosa e di un'emozione incontrollata, Calaf risponde con altrettanti versi dalla metrica ortodossa, iniziando con un settenario, che rima significativamente coll'ultimo verso di Liù, settenario anch'esso (*più* : *Liù*), e concludendo con ben sei endecasillabi, gli ultimi quattro irrobustiti da regolarissima rima alternata che ritorna, di fatto, alla rima tronca iniziale, capovolgendola ([*più*] : *Liù* > *Liù* : *più*):

³⁸ Cfr. VERGA, *Per le vie*, Camerati, 42: «sparso di olmi scapitozzati»; *Racconti e bozzetti*, I dintorni di Milano, 1: «file di gelsi e di olmi scapitozzati»; *Drammi intimi*, *Tentazione!*, 10: «quella fila d'olmi scapitozzati».

³⁹ Cfr. FABBRI, *Metro e canto* cit., p. 165.



Cecil Beaton (1904-1980), figurino (*Turandot*) per la ripresa al Metropolitan Theatre di New York (1961).

Gao Guangjian-Zeng Li-Huang Haiwei-Wang Yin, modellino per la ripresa di *Turandot* al Maggio Musicale Fiorentino, 1997.

Non piangere, Liù!	7 [(-ù) c]
Se in un lontano giorno,	7
io t'ho sorriso,	5
per quel sorriso, dolce mia fanciulla,	11
mi ascolta: il tuo Signore	7
sarà, domani, forse, solo al mondo...	11
Non lo lasciar... portalo via con te!	11
Dell'esilio addolcisci a lui le strade!	11 (-ade) A
Questo... questo... o mia povera Liù,	11 (-ù) B [C]
al tuo piccolo cuore che non cade	11 (-ade) A
chiede colui che non sorride più!	11 (-ù) B [C]

Su questo impianto, quasi un'esibita correzione formale del disordine metrico del discorso della schiava, il principe incastra gli elementi sensibili o concettuali delle parole di Liù replicando alla fanciulla punto per punto: *Signore, ascolta > mi ascolta – Si spezza il cuore > al tuo piccolo cuore – il suo destino, doman, ... > il tuo Signore sarà, do-*

mani, ... – Liù non regge più > cuore che non cade – sulla strada dell'esilio > Dell'esilio addolcisci a lui le strade – l'ombra d'un sorriso > io t'ho sorriso – non regge più > non sorride più. E non sfugga che Liù chiama il principe «Signore» e che Calaf le risponde: «il tuo Signore / sarà, domani, forse, solo al mondo...», facendole intendere che il suo signore non è il giovane principe ma l'anziano Timur. La commossa risposta di Calaf, acceso di passione per Turandot, è dunque una sorta di dimostrazione di ragionevolezza e lucidità espressa colle armi retoriche: il principe ascolta, riflette e risponde con un discorso speculare, parallelo, che ribalta le richieste e manifesta il pieno dominio di sé, una precisa volontà di riscatto dalla sofferenza o di morte liberatoria. Alla base c'è, incredibilmente, uno sfoggio di senno che mette la schiava colle spalle al muro.

La scena seguente dà la possibilità di aggiungere un'ulteriore annotazione metrica. Nell'ampia prevalenza di versi imparisillabi nel libretto spicca, infatti, la canzone «Non v'è in Cina, per nostra fortuna» (II.1), vera e propria musica di scena dispiegata su un'inattesa lunga serie di canonici decasillabi anapestici suddivisi in tetrastiche con rime alternate (ab^tab^t, ...), salvo l'ispirata parentesi di un distico, dopo la seconda strofe, con rima piana interna e rima tronca che riprende quella della prima tetrastica (-or): «Tu dei baci già senti l'aroma, / già sei doma, sei tutta languor!...». Il rassicurante insieme, in netto contrasto col resto, è un'oasi di prolungata regolarità dal ritmo ipnotizzante, forma indovinata del fragile e ingenuo incanto, profumato di sensualità e dai toni saporosamente canzonettistici, cui s'abbandonano per un momento i ministri prima del brusco ritorno «*alla triste realtà*». Ennesima testimonianza della variegata e intelligente strategia formale apparecchiata nel libretto, questa è una situazione poetica analoga, in un certo qual modo, all'inserito tutto pucciniano e tradizionalissimo dei «settenari facili» di «Tu che di gel sei cinta», versi composti direttamente dal maestro col metro metastasiano per eccellenza (nonché di larghissima fortuna nel melodramma ottocentesco),⁴⁰ un'isola isometrica in cui la spigolosa ed egoistica crudeltà generale è infranta dalla quiete geometrica del canto sublimante di Liù, novella Gioconda pronta al sacrificio per l'amore altrui, in una situazione da opera tragica 'tradizionale' (anche 'vetero-pucciniana').

Nutrone e contribuiscono a sostanziare la forma del libretto – lo si è accennato e in parte visto mediante alcuni esempi – richiami, reminiscenze, imitazioni e allusioni letterarie, in massima parte legati a una decisa volontà di adeguamento dell'articolazione testuale del libretto alla polistilistica cultura poetica contemporanea. L'opera dannunziana, in particolare, è ripresa con una certa frequenza. Oltre ai passi già citati, segnaliamo: «Vinci il fascino orribile» dei ministri nel finale dell'atto primo (*Forse che sì forse che no*, II, 2, 223: «Resisteremo all'orribile fascino»), «di rugiada s'imperlano i fior» e «gloria al bel corpo discinto» nella canzone in decasillabi delle maschere (*Elegie romane, Villa Medici*, 119: «imperlano»; *Elettra, Canto di Calendimaggio*, 20: «le tempie

⁴⁰ Cfr. ELISA BENZI, *Le forme dell'aria. Metrica, retorica e logica in Metastasio*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2005, pp. 19-22; FRIEDRICH LIPPMANN, *Versificazione italiana e ritmo musicale. I rapporti tra verso e musica nell'opera italiana dell'Ottocento*, Napoli, Liguori, 1986, pp. 93-159.

s'imperlano di stille»; *Maia, Laus vitæ*, III, 234: «e il suo corpo discinto»), «nel tuo chiuso silenzio», «in gioia pura» e «dove si spense la sua fresca voce» nella sortita di Turandot (*Maia, Laus vitæ*, VIII, 131-133: «orrendo virgineo silenzio / chiuso nella gravizza / del dorico peplo»; *Il piacere*, II, 1, 32: «L'Arte! – Ecco l'amante fedele, sempre giovine, immortale; ecco la fonte della gioia pura»; *L'innocente*, XX, 19: «una voce che mi si spense fra le labbra»),⁴¹ «bocche silenti» nella crudele battuta di Ping su Timur e Liù all'atto terzo (*Alcyone, Bocca d'Arno*, 4: «come la bocca pallida e silente») e «suprema delizia» della fanciulla qualche riga dopo (*Canto novo, Canto dell'Ospite*, XII, 41-42: «Oh delizia / suprema!»).

Dannunziano, peraltro, è anche «guardi le stelle / che tremano d'amore e di speranza» del «Nessun dorma!...», benché con precedenti letterari altrettanto importanti (*tremare di stelle*: Tasso, *Rime*, XXXIII, 1-2: «Io veggio in cielo scintillar le stelle / oltre l'usato e lampeggiar tremanti»; d'Annunzio, *Intermezzo di rime, L'erma*, 3: «tremar l'ultime stelle» – *tremare di speranza*: Petrarca, *Rvf*, CCLVIII, 13: «tremando or di paura or di speranza»; d'Annunzio, *L'innocente*, III, 24: «Tremava di speranza»).

Non mancano, inoltre, sporadiche riprese delle 'tre corone': in «che ti fa mia» c'è forse una memoria di Petrarca (*Rvf*, CCLXXXVI, 2: «Coi che qui fu mia»), «son belle tra i lucenti veli» rimanda a Boccaccio (*Teseida*, V, 29: «con lucente velo») e «Ombra dolente» a Dante (*If*, XXXII, 35: «eran l'ombre dolenti ne la ghiaccia»), anche se per i due versi «Ombra dolente, non farci del male! / Ombra sdegnosa, perdona! perdona!» (III.1) è certamente più diretto il riferimento ad Alfieri (*Merope*, V.3: «O di Cresfonte inulta ombra dolente, / perdona, deh! l'involontario oltraggio»), tanto più che anche «Ombra sdegnosa» è espressione alfieriana (*Oreste*, I.2: «l'ombre sdegnose»), benché ricordi pure la parodica «ombretta sdegnosa» della *Pietra del paragone* rossiniana, fermata nella memoria letteraria – com'è noto – da *Piccolo mondo antico* di Fogazzaro (ma in tal caso l'allusione, se volontaria, risulterebbe fin troppo ironica e destabilizzante). Alfieriana, invece, è anche la frase «La morte a sorso a sorso!», sempre nel primo quadro dell'atto terzo (*Don Garzia*, V.1: «il sangue a sorsi a sorsi / bevine»).

Restando al Settecento e al primo Ottocento, se il vocativo «Principessa altera» è goldoniano (*Gli amori di Alessandro Magno*, IV.1: «le due germane principesse altere»), è pariniano e montiano «Rompon la notte nera» (Parini, *La gratitudine*, 245-246: «ed ei così la notte / ruppe dove l'oblio profondo giace»; Monti, *Bassvilliana*, I, 72: «Rompea la notte e la rendea più truce»; Id., *Feroniade*, I, 101-102: «orrenda notte dal guizzar de' lampi / rotta al fero de' tuoni fragor cupo»), così come dallo stesso Monti deriva «Io vedo il suo fulgido volto!» (*Feroniade*, II, 242-243: «il fulgido / volto»).

Al secondo Ottocento e al Novecento, infine, si collegano «Ogni fibra dell'anima ha una voce» (Nievo, *Le confessioni di un Italiano*, XXIII, 2, 2: «riscosse le intime fibre dell'anima»), «l'impossibile speranza» (Giacosa, *Una partita a scacchi*, 2: «Andavo pen-

⁴¹ Ma cfr. anche VERGA, *Una peccatrice*, IV, 45: «rispose la fresca voce della contessa»; *Storia di una capinera*, 26 agosto, 4: «una fresca voce di donna».

sando / a speranze impossibili»), «l'ombra d'un sorriso» (Carducci, *Piemonte*, 110: «lenta errò l'ombra d'un sorriso»), «Dal tuo tragico cielo» (Camerana, *Il Calvario*, 2-3: «sul fitto / tragico ciel»), «La mia bocca fremente» (Tarchetti, *Fosca*, XLVIII, 7: «alla bocca fremente»), «È l'ora chiara» (Pascoli, *Nannetto*, 19-20: «quest'ora / chiara») e «del tuo manto stellato» (Pirandello, *Scialle nero*, *Visto che non piove*, 11: «il manto stellato che la Madonna aveva ricevuto in dono dai fedeli»),⁴² e autenticamente moderno, in particolare, risulta il vocabolo «iridescente» del primo enigma, con attestazioni esclusivamente otto-novecentesche (Dossi, *La desinenza in A*, int. II, 7: «le imposte dai vetri iridescenti»; Oriani, *Oro Incenso Mirra, Incenso*, III, 11: «nella confusione iridescente»; Pascoli, *Poemi conviviali, Il cieco di Chio*, 113: «iridescenti al sole»; Svevo, *Senilità*, II, 6: «c'era uno scintillio iridescente»; Pirandello, *Suo marito*, I, 5, 2: «quel vano bollicchio iridescente»).

Il procedimento compositivo dei tre autori assimila, dunque, antico e nuovo, e il libretto di *Turandot*, colla sua inquietudine formale, la sua vivace rete intertestuale, la studiata varietà stilistica e lessicale, le didascalie suggestive e in prosa letteraria (concepite non soltanto a fini funzionali ma anche per la lettura),⁴³ si rivela un plausibile ed equilibrato incontro di tradizione e modernità coerentemente inserito nel panorama culturale contemporaneo. Puccini desiderava creare «una Turandot attraverso il cervello moderno», quello suo, di Simoni e di Adami:⁴⁴ per farlo ha dato origine a uno dei migliori libretti del suo teatro, in cui la mescolanza stilistica novecentesca ha accoppiati codici nuovi e linguaggi antichi (attualizzati mediante riformulazione), componendo la notevole impalcatura formale di un capolavoro singolare quanto esemplare, autentico classico del suo tempo.

⁴² Ma cfr. anche COLONNA, *Rime*, LXXVII, 3: «col suo stellato manto».

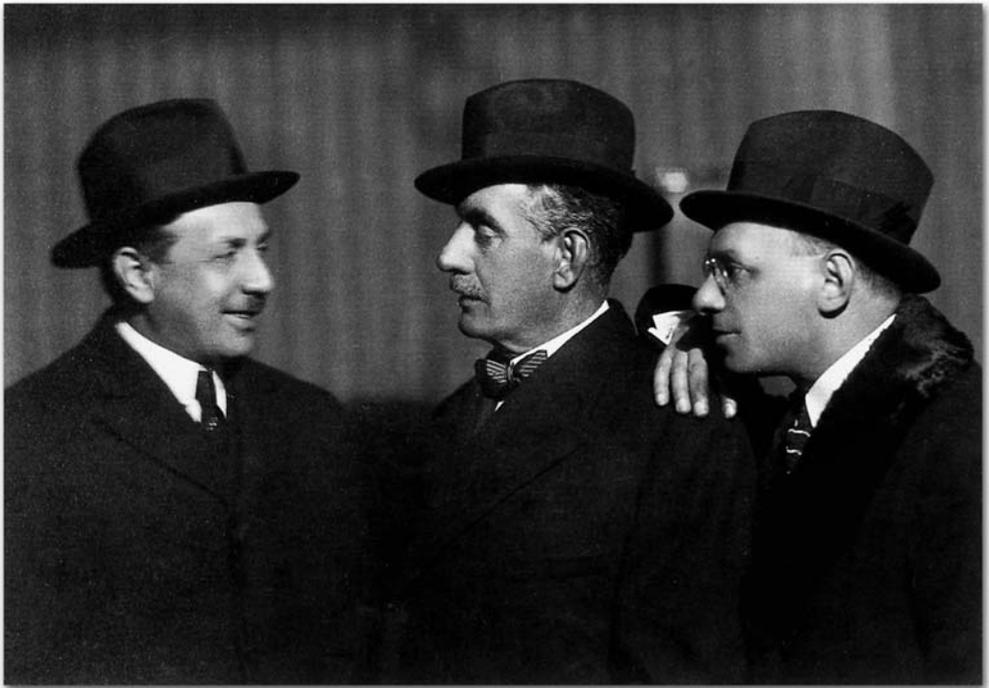
⁴³ Sull'argomento cfr. ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Libretti da leggere e libretti da ascoltare. Didascalia scenica e parola cantata nell'opera italiana tra Otto e Novecento*, in *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900*, a cura di Mariasilvia Tatti, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 207-221.

⁴⁴ Cfr. *Carteggi pucciniani*, a cura di Eugenio Gara, Milano, Ricordi, 1958, p. 490.

TURANDOT

Libretto di Giuseppe Adami e Renato Simoni

Edizione a cura di Michele Girardi,
con guida musicale all'opera



Giacomo Puccini con Adami e Simoni, i librettisti di *Turandot*. Commediografo, librettista, sceneggiatore e regista cinematografico, Giuseppe Adami (1878-1946) scrisse per Puccini anche *La rondine* e *Il tabarro*; tra gli altri suoi libretti: *La via della finestra* (per Zandonai) e (per Mulé) *La monacella della fontana*, *Taormina* e *La zolfara*. Critico teatrale, commediografo e librettista, regista teatrale e cinematografico, Renato Simoni (1875-1952) scrisse tra gli altri i libretti di *Madame Sans-Gêne* (per Giordano) e del *Dibuk* (per Rocca).

Turandot, libretto e guida all'opera

a cura di Michele Girardi

Ogni ripresa di *Turandot* impone nuove riflessioni sulla natura difficilmente afferrabile di questo capolavoro, sospeso com'è fra rinnovamento linguistico – attestato da una ricerca armonica sovente ai limiti del sistema tonale –, e tradizione – che trova il suo riscontro nel recupero, spesso più apparente che reale, di forme canoniche del melodramma nella fase matura.

L'incompiutezza dell'opera genera ulteriori complicazioni, e basta scorrere la vasta letteratura critica per rendersene conto. La morte arrestò Puccini proprio nel momento in cui stava affrontando la scena finale, il duetto fra i due protagonisti e la conclusione del loro amore *coram populo*. In questo scorcio egli si proponeva un salto di qualità rispetto alla sua produzione precedente: l'*amor vincitore* non implicava solo, sulla scia di opere come *La fanciulla del West*, una soluzione anti-tragica come materia inusuale delle sue trame, ma il superamento di vincoli espressivi legati al linguaggio del melodramma, giunto nella sua fase crepuscolare. L'operista di successo ben sapeva, tuttavia, di dover fare i conti con la propria tradizione, e ciò spiega la presenza di numerosi scorcì dove l'analista si trova di fronte a forme decisamente imparentate con l'opera italiana seriore, e sempre ambivalenti.

Il problema della struttura di *Turandot* è particolarmente delicato, poiché accanto a un'articolazione tematica e sinfonica emerge con rilievo del tutto peculiare un'ossatura costituita dal succedersi di numeri chiusi, che rappresenterebbe una sorta di epitaffio volontariamente apposto dall'autore sulla tomba del melodramma italiano: opera di crisi, dunque.¹ William Ashbrook e Harry Powers hanno invece valutato il dato di fatto, con somma finezza ermeneutica, tracciando una schematizzazione di «*Turandot* come opera a numeri», premessa indispensabile per definirla come la «fine della grande tradizione», certo gloriosa.² Ma è altrettanto legittimo ritenere che la crisi novecentesca abbia aperto una lunga fase sperimentale della carriera di Puccini, volto a trovare la connessione fra l'apparato del melodramma e le più avanzate esperienze europee del suo tempo. Studio dell'at-

¹ La tesi è rappresentata al meglio da ANTONINO TITONE (*Vissi d'arte. Puccini e il disfacimento del melodramma*, Milano, Feltrinelli, 1972).

² WILLIAM ASHBROOK e HAROLD S. POWERS, *Puccini's «Turandot». The End of the Great Tradition*, Princeton, Princeton University Press, 1991; edizione italiana a cura di Gabriele Dotto: «*Turandot*» di Giacomo Puccini. *La fine della grande tradizione*, Milano, Accademia nazionale di Santa Cecilia-BMG Ricordi, 2006 (nella guida siglato AP).

mosfera e polistilismo sono le costanti di un'incessante ricerca su generi e forme, che aveva trovato nelle tinte unificate per giustapposizione del *Trittico* la sua punta più alta.

Questa edizione del libretto non si propone certo di sciogliere il quarto enigma di Turandot, ma darà conto di questo dibattito estetico nell'analisi sottesa ai versi di Adami e Simoni. Qualche criterio che ha sorretto il lavoro: non si sono rese necessarie correzioni rilevanti del libretto pubblicato per la prima rappresentazione assoluta del 1926.³ Si è invece considerato l'apporto di Puccini in veste di librettista, testimoniato in varie lettere.⁴ Egli intervenne, tra l'altro, sulla forma del concertato che chiude l'atto primo, impiegando strutture metriche coerenti in partitura, che il lettore vedrà integrate fra parentesi quadre. Parole e versi non intonati sono resi in corsivo nel testo, altre varianti musicali in nota.

Nonostante la difficoltà di riassumere posizioni critiche e di offrire dettagli analitici degni del livello del problema, non ho rinunciato a tracciare un breve quadro dei principali completamenti del finale, la prima versione di Franco Alfano e quella che fu data effettivamente dopo la prima assoluta, con i tagli imposti da Toscanini. Accanto ad esse ho posto i versi intonati recentemente da Luciano Berio (© 2001) e realizzato un'appendice che rende conto del rapporto fra i completamenti citati e gli appunti lasciati da Puccini.

L'analisi è stata condotta sulla partitura d'orchestra dell'opera, da cui sono tratti gli esempi.⁵

ATTO PRIMO	<i>Quadro primo</i>	p. 53
ATTO SECONDO	<i>Quadro primo</i>	p. 66
	<i>Quadro II</i>	p. 71
ATTO TERZO	<i>Quadro primo</i>	p. 79
	<i>Quadro II</i>	p. 96
APPENDICI:	<i>Gli abbozzi del finale</i>	p. 98
	<i>L'orchestra</i>	p. 101
	<i>Le voci</i>	p. 103

³ GIUSEPPE ADAMI e RENATO SIMONI, *Turandot / Dramma lirico / in tre atti e cinque quadri / Musica di GIACOMO PUCCINI*, Milano, Ricordi, © 1926. Si è preferito lasciare la lezione poetica «Cina», invece di «China», come in partitura; sono di lieve portata, inoltre, anche i pochi interventi operati sulle forme metriche.

⁴ Quando Puccini giunse a comporre la grande scena del sacrificio di Liù dell'atto terzo finì per improvvisarsi poeta: «Mi mancano i versi per far morire Liù. La musica c'è tutta manca da metter giù parole sul già fatto. È solo abbozzo brullo [...] settenari facili da aggiungere alla strofa. Volete che ve li scriva in forma maccheronica? ebbene lo farò. *Tu che di gel sei cinta / da tanta fiamma vinta / l'amerai anche tu. / Prima di quest'aurora* (questo si può ripetere perché è efficace). Qui un settenario vuolci, poi un altro settenario (debbon essere versi sentitissimi). *Io chiudo stanca gli occhi / per non vederlo più*» (12 novembre 1923).

⁵ GIACOMO PUCCINI, *Turandot*, Milano, Ricordi, © 1926 (rist. 1977), P.R. 117: ad essa andranno i riferimenti nel testo e negli esempi musicali, individuati mediante l'indicazione dell'atto seguita dalla cifra di chiamata e il numero di battute (in esponente) che la precedono (a sinistra) o la seguono (a destra). Nella guida le tonalità minori sono contraddistinte dall'iniziale minuscola (maiuscola per le maggiori): la freccia significa che si modula verso una tonalità (se precede l'indicazione), o a partire da quella (se la segue). Gli esempi si pubblicano per gentile concessione dell'Editore.

TURANDOT

Dramma lirico in tre atti e cinque quadri

Libretto di Giuseppe Adami e Renato Simoni

Musica di Giacomo Puccini

PERSONAGGI	VOCI
LA PRINCIPESSA TURANDOT	Soprano
L'IMPERATORE ALTOUM	Tenore
TIMUR, <i>re tartaro spodestato</i>	Basso
IL PRINCIPE IGNOTO (CALAF), <i>suo figlio</i>	Tenore
LIÙ, <i>giovine schiava</i>	Soprano
PING, <i>grande cancelliere</i>	Baritono
PANG, <i>gran provveditore</i>	Tenore
PONG, <i>grande cuciniere</i>	Tenore
UN MANDARINO	Baritono
IL PRINCIPINO DI PERSIA	
IL CARNEFICE	

Le guardie imperiali – I servi del boia – I ragazzi – I sacerdoti
– I mandarini – I dignitari – Gli otto sapienti – Le ancelle di
Turandot – I soldati – I portabandiere – I musicisti – Le ombre dei
morti – La folla.

In Pekino, al tempo delle favole

PRIMA ESECUZIONE
MILANO
TEATRO ALLA SCALA
(Ente autonomo)

25 APRILE 1926

LA PRINCIPESSA TURANDOT .	Soprano	Rosa Raisa
L'IMPERATORE ALTOUM . . .	Tenore	Francesco Dominici
TIMUR - Re tartaro spodestato .	Basso	Carlo Walter
IL PRINCIPE IGNOTO (Calaf) suo figlio	Tenore	Michele Fleta
LIÙ - Giovine schiava	Soprano	Maria Zamboni
PING - Grande cancelliere	Barltono	Giacomo Rimini
PANG - Gran provveditore	Tenore	Emilio Venturini
PONG - Grande cuciniere	Tenore	Giuseppe Nessi
UN MANDARINO	Barltono	Aristide Baracchi
IL PRINCIPINO DI PERSIA.	—	—
IL CARNEFICE	—	—

MAESTRO DIRETTORE E CONCERTATORE
ARTURO TOSCANINI

Maestri sostituti: PIETRO CIMARA - PIETRO CLAUSETTI
EDUARDO FORNARINI - MARIO FRIGERIO - LEOPOLDO GENNAI
ROBERTO MOLA - EMILIO ROSSI - VITTORIO RUFFO - ANTONINO VOTTO

Maestro del Coro: VITTORE VENEZIANI

Maestro della Banda: MARSILIO TACCARELLI

Maestri suggeritori: ARMANDO PETRUCCI e GIOVANNI PASSARI

Coreografo: GIOVANNI PRATESI - Prima ballerina: CIA FORNAROLI

Direttore della messa in scena: GIOVACCHINO FORZANO

Direttore dell'allestimento scenico: CARAMBÀ

Scene su bozzetti di GALILEO CHINI

Costumi e attrezzi su bozzetti di CARAMBÀ

Scenografi: GALILEO CHINI e GIOVANNI MAGNONI

ATTO PRIMO

Le mura della grande Città violetta: la Città imperiale. Gli spalti massicci chiudono quasi tutta la scena in semicerchio. Soltanto a destra il giro è rotto da un gran loggiato tutto scolpito e intagliato a mostri, a liocorni, a fenici, coi pilastri sorretti dal dorso di massicce tartarughe. Ai piedi del loggiato, sostenuto da due archi, è un gong di sonorissimo bronzo. Sugli spalti sono piantati i pali che reggono i teschi dei giustiziati. A sinistra e nel fondo, s'aprono nelle mura tre gigantesche porte.¹

(Quando si apre il velario siamo nell'ora più sfolgorante del tramonto. Pekino, che va digradando nelle lontananze, scintilla dorata. Il piazzale è pieno di una pittoresca folla cinese, immobile, che ascolta le parole di un mandarino. Dalla sommità dello spalto, dove gli fanno ala le guardie tartare rosse e nere, egli legge un tragico decreto)

UN MANDARINO

Popolo di Pekino!²

La legge è questa: Turandot, la Pura, sposa sarà di chi, di sangue regio,

¹ Spesso Puccini aveva ideato le proporzioni musicali della drammaturgia e vi aveva fatto corrispondere una dimensione scenica derivandola dalla composizione, tanto che in ogni sua opera c'è sempre qualche grandioso scorcio in cui le ragioni dell'occhio, a un orecchio attento, risultano sottomesse alla struttura musicale. Per *Turandot* aveva ideato un progetto scenico speciale, dove la tradizionale unità pseudo-aristotelica di tempo diviene l'occasione per tracciare un percorso nell'arco dei tre atti in cui proprio lo scorrere delle ore acquisisce un valore emblematico. Lo «sgelamento» della crudele principessa è posto al culmine di un simbolico avvicinarsi di colori, sollecitati dal timbro cangiante: passano davanti ai nostri occhi le diverse fasi di una giornata e il mutamento di Turandot arriverà col bianco dell'alba, per poi rinforzarsi coi raggi dorati del primo sole. La vicenda si avvia in questo inizio coi colori rossastri del tramonto proiettati sull'oro degli sfondi – ritmo tesissimo, movimento continuo, percussioni scatenate sono il corrispettivo in partitura – che digradano verso il blu più intenso nel momento in cui il popolo attende fremente la luna piena, perché cada la testa dell'ultimo sfortunato pretendente della loro sovrana. Sono istanti spasmodici immersi in una stasi armonica quasi totale: quando Turandot appare muta sul loggiato un raggio la illumina e collega la sua bellezza incorporea al turbamento che coglie il principe ignoto. Poco ci vorrà all'innamorato per precipitarsi sul gigantesco gong che campeggia sullo sfondo, e ch'è arredo scenico, strumento musicale ma anche simbolo nodale per il dramma: percuoterlo significa iniziare a giocare con la morte.

² Il cambiamento delle luci è coordinato alla struttura formale dell'opera, che in questo atto primo balza agli occhi con limpidezza pressoché classica. Puccini la svela all'orecchio, oltre che all'occhio, dividendo piuttosto nettamente lo scorcio iniziale in quattro movimenti, la cui unità è data, oltre che dall'agocgia, anche dall'unità tematico-motivica di ciascun tempo come in una sinfonia, di cui la lettura del proclama di Turandot costituisce l'introduzione lenta (*Andante sostenuto* – $\text{♩} = \frac{2}{4}$, → re). Il folgorante inizio *in medias res*, come già in *Tosca*, dipinge con macchie di colore spesso la protagonista nel suo lato sanguinario, mediante il tema più significativo dell'opera:

ESEMPIO 1 (I, bb. 1-6)

Pu-Tin-Pao! Pu-Tin-Pao!

Sei morto?

Dormi?

La tua spada!

I tuoi servi!

Presto!

Presto!

Se non appari, noi ti sveglieremo!

Dal letto ti trarremo!

A viva forza!

Con le nostre mani!

(E cercando d'invadere lo spalto)

Alla reggia!

– Alla reggia!

LE GUARDIE (*scagliandosi sulla folla e respingendola*)

Indietro, cani!^{3a}

(Nel tumulto molti cadono. È un confuso vociare di gente che arretra impaurita. Tra i caduti è il vecchio Timur. E la giovinetta Liù tenta inutilmente di proteggerlo dall'urto della folla)

LA FOLLA

Ahi!

Crudeli!

I miei bimbi!

O madre mia!

LE GUARDIE (*incalzando*)

Indietro, cani!

LA FOLLA

Per il cielo!

Fermi!

LIÙ (*disperatamente*)

Il mio vecchio è caduto!

LE GUARDIE (*incalzando*)

Indietro, cani!

LIÙ

Chi m'aiuta a sorreggerlo?... Pietà!

(E volge intorno lo sguardo supplichevole. D'improvviso un giovane accorre, si piega sul vecchio, e prorompe in un grido)

IL PRINCIPE IGNOTO

Padre!... Mio padre!... Guardami!...^{3a}

Ti ritrovo!... Non sogno!...ⁱⁱ

(Stringe a sé il caduto, e lo accarezza, mentre Liù, arretrando, esclama:)

LIÙ

Mio signore!

IL PRINCIPE IGNOTO (*con crescente angoscia e commozione*)

Padre! Ascoltami!... Padre!... Sono io!...

Benedetto il dolorⁱⁱⁱ che ci divide

per questa gioia che ci dona un Dio pietoso!

TIMUR (*rinvenendo, apre gli occhi, fissa il suo salvatore, quasi non crede alla realtà, gli grida:)*

O mio figlio! Tu! Vivo!^{3a}

IL PRINCIPE IGNOTO (*con terrore*)

Taci! Taci!

(E, aiutato da Liù, trascinando Timur in disparte, sempre piegato su di lui, con voce rotta, con carezze, con lagrime:)

Chi usurpò la tua corona

me cerca, te persegue.

Non c'è asilo per noi, padre, nel mondo!

TIMUR

T'ho cercato, mio figlio, e t'ho creduto morto.

segue nota 3

nell'acuto, creando un clima disperato che accoglie la drammatica agnizione fra padre e figlio. L'accompagnamento al tema 2 *b* attesta un procedimento 'esotico' di cui Puccini si servì spesso: catene di bicordi e accordi paralleli, che compaiono ovunque: nei cori dell'atto primo, nella musica delle maschere, nell'aria della protagonista, nella musica di Liù dell'atto terzo. Rompe questa frenesia il breve racconto di Timur (7, *Andante mosso*),^{3b} breve pausa prima che la ruota della morte torni ad incalzare, e che il crescente furore venga espresso mediante la tessitura acuta del coro, per cui sono prescritte talune note da solisti che lacerano il tessuto sonoro al pari di strumenti impiegati al di fuori del loro registro naturale: i soprani s'inerpicano sino al Do[#], concludendo con impeto inaudito il coro «Ungi, arrotta!» ove si accumula un'eccitazione spasmodica. L'intervallo di tritono, cifra di Turandot (cfr. ess. 1 e 2) spunta ovunque, e in punti semanticamente orientati (ad es. «Chi quel gong percuoterà»).

ⁱ «Crudeli! / Siate umani! / Perché ci battete? Ahimè!».

ⁱⁱ «Sì, ti ritrovo!... Non è sogno».

ⁱⁱⁱ «E benedetto sia il dolor».

IL PRINCIPE IGNOTO

Io t'ho pianto, padre, e bacio queste
tue sante mani!...^{IV}

TIMUR

O figlio ritrovato!

LA FOLLA (*che nel frattempo s'è raggruppata presso
gli spalti, ora ha un urlo di ebbrezza feroce*)

Ecco i servi del boia!

– Muoia! Muoia!

(*Infatti sulla sommità delle mura, vestiti di luridi cen-
ci insanguinati, appaiono, grottescamente tragici,
i servi del carnefice, trascinando l'enorme spada, che
affilano su una immensa cote. Timur, sempre a terra,
al figlio curvo su di lui, sommessamente dice:*)

TIMUR

... Perduta la battaglia, vecchio re^{3b}

senza regno e fuggente,

una voce sentii che mi diceva:

«Vieni con me!»^V

Era Liù...

IL PRINCIPE IGNOTO

Sia benedetta!

TIMUR

E via...

notte e giorno!

Io cadevo affranto... E lei
mi sollevava, mi asciugava il pianto,
mendicava per me.

IL PRINCIPE IGNOTO (*fissando la fanciulla, commosso*)

Liù... Chi sei?

LIÙ

Nulla sono... Una schiava, mio signore...

IL PRINCIPE IGNOTO

E perché, *giovinetta*,

tanta angoscia hai diviso?

LIÙ (*con dolcezza estatica*)

Perché un dì, nella reggia, m'hai sorriso.

LA FOLLA (*aizzando i servi del boia*)

Gira la cote!

Gira!

(*Allora due servi, che han detersa la lama, la fanno
passare e stridere sulla cote che vertiginosamente gi-
ra. E sprizzano scintille, e il lavoro si anima feroce-
mente accompagnato da un canto sguaiato cui la
folla fa eco:*)

I SERVI DEL BOIA

Ungi! Arrota! Che la lama^{3c}
guizzi, sprizzi fuoco e sangue!
Il lavoro mai non langue
dove regna Turandot!

LA FOLLA

Dove regna Turandot!

I SERVI DEL BOIA

Dolci amanti, avanti, avanti!^{3d}
Con gli uncini e coi coltelli...
noi le vostre *auguste* pelli
siamo pronti a ricamar!
Bianca al pari della giada,^{VI}
fredda come questa spada
è la bella Turandot!

LA FOLLA

Dolci amanti, avanti, avanti!

I SERVI DEL BOIA

Chi quel gong percuoterà
apparire la vedrà,^{VI 3c}
i tre enigmi ascolterà...

LA FOLLA

E morrà!

I SERVI DEL BOIA (*sgbignazzando*)

Gioia! Gioia!

Quando rangola il gong gongola il boia!
Vano è l'amore se non c'è fortuna!
Gli enigmi sono tre, la morte è una!

LA FOLLA

Gli enigmi sono tre, la morte è una!

I SERVI DEL BOIA

Ungi, arrota! Che la lama^{3c}
guizzi, sprizzi fuoco e sangue!
Il lavoro mai non langue
dove regna Turandot!

^{IV} «queste mani sante!...».

^V «Vien con me, sarò tua guida»; ecco un esempio di come Puccini, alla ricerca di un ottonario, completi un verso del libretto.

^{VI} Questa terzina è spostata all'intervento successivo dei servi del boia, che si deve leggere così: «Chi quel gong percuoterà / apparire la vedrà, / bianca al pari della giada, / fredda come questa spada / è la bella Turandot!».

LA FOLLA

Dove regna Turandot!

(E mentre i servi si allontanano per portare al carnefice la spada, la folla si raggruppa qua e là, pittorescamente, sugli spalti e scruta con impazienza ferocia il cielo che a poco a poco s'è oscurato)

LA FOLLA

Perché tarda la luna?

Faccia pallida,⁴

mostrati in cielo!

Presto! Vieni! Spunta,

o testa mozza!

Vieni, amante smunta

dei morti!

– O esangue!

– O taciturna!

– O squallida!

Come aspettano il tuo funereo lume
i cimiteri!

(E come a poco a poco un chiarore lunare si diffonde)

Ecco... laggiù! Un barlume
dilaga in cielo la sua luce smorta!

TUTTI (con un grido gioioso)

Pu-Tin-Pao! Pu-Tin-Pao! La luna è sorta!

(L'oro degli sfondi s'è tramutato in un livido colore di argento. La gelida bianchezza della luna si diffonde sugli spalti e sulla città. Sulla porta delle mura appaiono le guardie vestite di lunghe tuniche nere. Una lugubre mena si diffonde. Il corteo si avvanza, preceduto da una schiera di ragazzi che cantano:)

I RAGAZZI

Là sui monti dell'Est^{4a}

la cicogna cantò.

⁴ La forma 'sinfonica' prosegue con il secondo tempo, lento (17, *Andante molto sostenuto* – c- $\frac{2}{4}$ - $\frac{3}{4}$, Re→), una statica invocazione alla luna che assorbe e al tempo stesso rielabora la tensione precedente. Qui parole e musica conducono lo spettatore 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, come unica sua forma di divertimento, ispirò a Puccini alcune tra le pagine più suggestive dell'opera, decisamente impregnate di macabro. Dopo l'inizio salmodiante, dai soprani ai tenori ai bassi («Perché tarda la luna?»), il clarinetto risponde ad un inciso melodico dei tenori, indi fanno altrettanto il flauto e la celesta, e poi ancora il clarinetto, sino al *crescendo* finale che coincide con l'apparizione della luna piena. Il clima di questo brano, d'impronta modernista, è surreale: Puccini descrive come la massa venga spinta ai confini dell'allucinazione collettiva.

^{4a} Puccini impiegò su vasta scala, per creare la tinta dell'opera 'cinese', temi originali (come aveva fatto, ad esempio, in *Madama Butterfly*). In questa sezione del tempo lento (19, *Andantino* – $\frac{3}{4}$, Mib) dopo che la luna è sorta in cielo, compare una melodia chiamata *Mò-Lì-Huā* (*Fiore di gelsomino*), che rappresenta il lato umano di Turandot e ricorgerà più volte, sovente affidata al coro di voci bianche, timbro che simboleggia l'innocenza della protagonista:

ESEMPIO 3 (I,19)

2 sax (Mib)

Ragazzi Là, su i mon-ti del-l'est,

S
(a bocca chiusa)

Ott, Fl Gsp, Cel, arpa
Ob ♯

Cl, Fag

Vle *pp*

Gong, arpa

pp Gong, 2 Vlc

pp 1 Cb

pizz.

Ma l'april non rifiorì,
 ma la neve non sgelò.
 Dal deserto al mar – non odi tu
 mille voci sospirar:
 «Principessa, scendi a me!
 Tutto fiorirà,
 tutto splenderà!...»

(S'avanzano i servi del boia, seguiti dai sacerdoti che recano le offerte funebri. Poi i mandarini e gli alti dignitari. E finalmente, bellissimo, quasi infantile, appare il principino di Persia. Alla vista della vittima che procede smarrita, trasognata, il bianco collo nudo, lo sguardo assente, la ferocia della folla si tramuta in un'indicibile pietà. Quando il principino di Persia è in scena, appare, enorme, gigantesco, tragico il carnefice, recando sulla spalla lo spadone immenso)

LA FOLLA

– O giovinetto!
 – Grazia!
 – Grazia!
 – Grazia!^{4b}
 – Com'è fermo il suo passo!
 – Com'è dolce il suo volto!
 – Ha negli occhi l'ebbrezza!
 – Ha negli occhi la gioia!
 – Pietà!
 – Pietà di lui!
 – Pietà!
 – La grazia!

LA VOCE DEL PRINCIPE IGNOTO (*dominando la folla*)

Si! La grazia! La grazia!

LA FOLLA (*chiamando*)

Principessa!

IL PRINCIPE IGNOTO

Ah! Mostrati, o crudele!

LA FOLLA (*chiamando*)

Principessa!

IL PRINCIPE IGNOTO

Ah! Ch'io ti veda! Ch'io ti maledica!

(Ma il grido si spezza sulle sue labbra, perché dall'alto della loggia imperiale si mostra Turandot. Un raggio di luna la illumina. La principessa appare quasi incorporea, come una visione. Il suo atteggiamento dominatore e il suo sguardo altero fanno cessare per incanto il tumulto. La folla si prostra, faccia a terra. In piedi rimangono soltanto il principino di Persia, il carnefice, e il principe ignoto)^{4c}

IL PRINCIPE IGNOTO (*estatico*)

O divina bellezza! O sogno! O meraviglia!

(E si copre il volto con le mani, abbacinato. Un breve silenzio. Turandot ha un gesto imperioso: è la condanna. Il carnefice piega il capo, annuendo. La lugubre nenia riprende. Il corteo si muove, sale le mura, sparisce oltre gli spalti, e la folla lo segue)

I SACERDOTI BIANCHI DEL CORTEO

O gran Koung-tzè!

Che lo spirito del morente

giunga puro fino a te!

segue nota 4a

Il motivo si articola sulla scala pentafora Do, Sib, Sol, Fa, Mib, ma nel basso ostinato compagno La e Re \flat , che sono note del VII modo trasposto (*misolidio*). L'impiego d'un'aura 'gregoriana' serve a produrre un effetto straniante sul pubblico occidentale, che avverte istintivamente l'arcaismo ma non è in grado di identificarlo come tale.

^{4b} La sezione lenta si chiude con molta efficacia, mostrando il subitaneo cambiamento della folla che ritrova atteggiamenti d'umana pietà, stilizzata nella dolente marcia funebre intonata da tromba con sordina e viole (21, *Andante triste-1 tempo* – $c-\frac{2}{4}$, mib-Mib-mib), musica 'di scena' per l'incedere del giovane condannato a morte. Alla mestizia subentra la speranza, ma alla domanda di grazia proclamata a gran voce rispondono gli ottoni, con la stessa melodia intonata poco prima dai ragazzi (es. 3), ora legata all'immagine candida della principessa che si mostra, lontana, sul loggiato.^{4c} Un gesto musicale ambivalente: la musica trasmette un senso di speranza, ma un solo cenno della protagonista basta a far crollare l'attesa, insieme alla testa del principe di Persia. Non è da meno il principe ignoto, che eleva la sua statura al di sopra del lamento collettivo, intonando «O divina bellezza! O sogno! O meraviglia!» sullo stesso profilo melodico con cui solo poche battute prima aveva maledetto la donna; egli mescola così l'immediata infatuazione sensuale col lezzo di morte, arricchito da un'autocitazione tratta dalla *Bohème* nel momento della fine di Mimì («Ho tante cose che ti voglio dire / ma una sola e grande come il mare»). Modellando la melodia del principe sul tema che caratterizza la pietà della folla nei confronti del giovane condannato, Puccini mette in rilievo la matrice perversa di un amore che nasce dal vedere una donna che decreta la morte di un uomo. Si chiude qui la parte corale dell'atto, per lasciare spazio alle vicende individuali. Dopo l'uscita del corteo, Calaf cade in uno stato febbrile d'innamoramento.

(Le loro voci si perdono. Turandot non c'è più. Nella penombra del piazzale deserto, restano soli Timur, Liù, e il principe ignoto. Il principe è tuttora immobile, estatico come se la inattesa visione di bellezza lo avesse fatalmente inchiodato al suo destino. Timur angosciosamente gli si avvicina, lo richiama, lo scuote)

TIMUR

Figlio, che fai?⁵

IL PRINCIPE IGNOTO

Non senti? Il suo profumo è nell'aria! È nell'anima!

TIMUR

Ti perdi!

IL PRINCIPE IGNOTO

O divina bellezza! O sogno! O meraviglia!

Io soffro, padre! Soffro!

TIMUR

No! No! Stringiti a me!

Liù! Parlagli tu! Qui salvezza non c'è!

Prendi nella tua mano la sua mano!

LIÙ

Signore! Andiam lontano!

TIMUR

La vita c'è laggiù!

IL PRINCIPE IGNOTO

Questa è la vita, padre!

(Svincolandosi si precipita verso il gong che risplende di una luce misteriosa, e grida:)

Turandot!

(Ma al suo grido un altro grido lontano risponde:)

Turandot!

(È l'ultima invocazione del principino di Persia moriente. Poi un colpo sordo. Poi l'urlo della folla, ra-

vido e violento come una vampata. Il principe ignoto per un momento esita. Poi la sua ossessione lo riprende. Il gong sfolgora sempre)

TIMUR

Vuoi morire così?

IL PRINCIPE IGNOTO

Vincere, padre, gloriosamente, nella sua bellezza! *(E si slancia contro il gong. Ma d'improvviso fra lui e il disco luminoso tre misteriose figure si frappongono. Sono Ping, Pang, Pong, tre maschere grottesche, i tre ministri dell'imperatore, e precisamente: il grande cancelliere, il gran provveditore, il grande cuciniere. Il principe ignoto arretra, Timur e Liù si stringono insieme, paurosamente, nell'ombra. Il gong s'è oscurato)*

I MINISTRI *(incalzando e attorniano il principe)*

– Fermo!

– Che fai?

– T'arresta!⁶

– Chi sei?

– Che vuoi?

– Va' via!

– Pazzo! La porta è questa della gran becceria!

– Qui si strozza!

– Si sgozza!

– Si trivella!

– Si spella!

– Si uncina e scapitozza!

– Si sega e si sbudella!

– Sollecito, precipite, al tuo paese torna!

– Ti cerca là uno stipite^{vii} per romperti le corna!

⁵ Una breve sezione di transizione ha lo scopo di mostrarci il gigantesco gong, oggetto scenico di straordinaria importanza in vista del finale, «che risplende di una luce misteriosa», e di contrapporre il Sib, del protagonista che invoca eroicamente Turandot, al La che il principino di Persia grida un istante prima di essere decapitato.

⁶ Mentre la situazione sta per precipitare l'elemento grottesco fa il suo ingresso in scena, incarnato da Ping, Pang e Pong, eredi delle maschere veneziane di Gozzi, che agiscono nell'opera come un carattere unico. Il loro cinismo fa da contrappeso all'elemento eroico e a quello tragico dei protagonisti, e trova frequente espressione in melodie impregnate di color locale, sovente autentiche *chinoiseries*, come dimostra l'impiego di ben cinque temi originali per la loro musica (il primo di questi si ode proprio in questo attacco, e alla successiva ripresa^{6a}); il loro canto si snoda su scale pentafone, o comunque anemitoniche, e poggia su basi ritmiche colorite dal timbro degli idiofoni (in specie dagli xilofoni), come accade in questo terzo movimento, in cui si può agevolmente individuare uno 'scherzo' (28, *Allegro giusto* – $\frac{2}{4}$ – $\frac{3}{4}$, Lab), con due 'trii' per coro da camera, e periodo conclusivo.

^{vii} «in cerca di uno stipite».

– Ma qui no!
 – Ma qui no!
 – Ma qui no!

IL PRINCIPE IGNOTO (*con impeto*)
 Lasciatemi passare!

I MINISTRI (*sbarrandogli il passo*)
 – Qui tutti i cimiteri
 sono occupati!
 – Qui
 bastano i pazzi indigeni,
 non vogliamo più pazzi forestieri!

– O scappi, o il funeral per te s'appressa!

IL PRINCIPE IGNOTO (*con crescente vigore*)
 Lasciatemi passare!

I MINISTRI (*con comica rassegnazione*)
 – Per una principessa!

– Peuh!... Che cos'è?
 – Una femmina
 con la corona in testa
 e il manto colla frangia!

– Ma se la spogli nuda,
 è carne!
 – Carne cruda!

– Roba che non si mangia!

PING
 Lascia le donne! O prendi cento spose,^{6a}
cento spose, che, in fondo,
 la più sublime Turandot del mondo
 ha una faccia – due braccia
 e due gambe – sì – belle,
 imperiali – sì – ma sempre quelle!
 Con cento mogli, o sciocco,
 avrai gambe *di*^{viii} ribocco!
 Duecento braccia!
 E cento dolci petti
 sparsi per cento letti!

(*E sghignazzano, stringendo sempre più da presso il principe*)

IL PRINCIPE IGNOTO (*con violenza*)
 Lasciatemi passare!

(*Alcune fanciulle chiarovestite – le ancelle di Turandot – si affacciano alla balaustra della loggia imperiale, e bisbigliando ammoniscono:*)

LE ANCELLE DI TURANDOT
 – Silenzio, olà!
 – Laggiù chi parla?
 – È l'ora^{6b}
 mollissima^{ix} del sonno!
 – Il sonno sfiora
 gli occhi di Turandot!

– Si profuma di lei l'oscurità!

I MINISTRI (*protestando contro le ancelle:*)
 – Via di là!
 – Via di là!
 – *Le femmine ciarlere
 osan parlar così
 al grande cuciniere?*
 – *Al gran provveditore?*
 – *Al grande cuciniere?*
 A Ping?
 A Pang?
 A Pong?

(*E con improvvisa preoccupazione, perché s'avvedono d'aver lasciato libero per un momento il principe:*)

– Attenti al gong!
 – Attenti al gong!

(*Le ancelle sono sparite. Il principe, assente, ripete:*)

IL PRINCIPE IGNOTO
 Si profuma di lei l'oscurità!

I MINISTRI (*additandosi l'uno all'altro con una risata*)
 – Guardalo, Pang!
 – Guardalo, Ping!
 – Guardalo,
 [Pong!]^{6c}

^{viii} «avrai gambe a».

^{6b} Il coro delle ancelle (nove soprani), ha la funzione di richiamare prepotentemente la sensualità della principessa (35, *Andante lento* – $\frac{3}{4}$, do#), trasmettendola al tenore, come se la sensuale melodia rappresentasse per sinestesia sonora il profumo del corpo di lei.

^{ix} «dolcissima».

^{6c} Cambi d'accento e metri irregolari imprimono alla musica dei ministri un carattere marionettistico, come ac-

– È insordito!

– Intontito!

– Allucinato!

TIMUR (*in disparte, a Liù*)

Più non ci^x ascolta, ahimè!

I MINISTRI (*decisi*)

Su! Parliamogli in tre!

(*E avvicinandosi al principe, a voce bassa, quasi a ritmo di fiaba di bimbi, cupamente, dicono insieme:*)

Notte senza un lumicino,
gola nera d'un camino,
son più chiare degli enigmi di Turandot!

Ferro, bronzo, muro, roccia,
l'ostinata tua capoccia,
son men duri degli enigmi di Turandot!

Dunque, va'! Saluta tutti!

Varca i monti, taglia i flutti!

Sta alla larga dagli enigmi di Turandot!

(*Il principe non ha quasi più la forza di reagire. Ma ecco richiami incerti, non voci ma ombre di voci, si*

diffondono dall'oscurità degli spalti. E qua e là, appena percepibili prima, poi, di mano in mano, più lividi e fosforescenti, appaiono i fantasmi. Sono gli innamorati di Turandot che, vinti nella tragica prova, hanno perduta la vita)

LE VOCI DELLE OMBRE

– Non indugiare!

– Se chiami, appare^{6d}

quella che, estinti, ci fa sognare!

– Fa ch'ella parli!

– Fa che l'udiamo!

– Io l'amo!

– Io l'amo!

– Io l'amo!

(*E i fantasmi vaniscono*)

IL PRINCIPE IGNOTO (*con un grido*)

No! No! Io solo l'amo!

I MINISTRI (*sgambettandogli intorno*)

L'ami? Che cosa? Chi?^{6e}

Turandot? Ah, ah, ah!

segue nota 6c

cade proprio nel cuore dello scherzo (36, *Allegretto moderato-Allegretto mosso* – $\frac{3}{4}$ - $\frac{5}{8}$, si), là dove essi tentano di sottrarre Calaf al fascino sensuale del coro delle ancelle:

ESEMPIO 4 (I,37)

Pang

Pang

Notte sen-za lu-mi-ci-no... go-la ne-ra d'un ca-mi-no...son più chiare degli e-nigmi di

Tu - ran - dot!

Ob., VI
pizz.

^x «li».

^{6d} Il secondo trio impone un'aura macabra (*Lento* – $\frac{3}{4}$), ma è questo coro di fantasmi (i morti per amore di Turandot) a spingere in modo decisivo il principe verso la prova. L'intervallo di tritono è messo ossessivamente in rilievo dai contrabbassi con funzione armonica di pari importanza, giacché anticipa il doppio ruolo ch'esso rivestirà nella scena degli enigmi. Inoltre in questo brano la scrittura è autenticamente bitonale, poiché troviamo: Si^b v⁷ al basso (Fa-La-Do-Mi^b), 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.

^{6e} La conclusione dello scherzo (39, *Allegro* – $\frac{2}{4}$ - $\frac{3}{4}$, →Mi^b) è ancora nel segno del grottesco, prima quando i mi-

PING

O ragazzo demente,
Turandot non esiste!
Non esiste che il Niente
nel qual ti annulli!...

PANG e PONG

– Tu!

– Turandot! Con^{x1} tutti quei citrulli
tuoi pari!

– L'uomo!

– Il Dio!

– Io!

– I popoli!

– I sovrani!

– Pu-Tin-Pao!...

A TRE

Non esiste che il Tao!
Non esiste che il Tao!

IL PRINCIPE IGNOTO (*sempre più travolto*)
O divina bellezza! O sogno! O meraviglia!
A me il trionfo! A me l'amore!

I MINISTRI

Stolto!

– Ecco l'amore!

– Guarda!

(E tendono contemporaneamente l'indice verso la
sommità degli spalti, dove in questo momento ap-
pare il gigantesco carnefice che pianta sopra un'an-
tema il capo mozzo del principino di Persia:)

Così la luna bacerà il tuo volto!

(Allora, Timur, con impeto disperato, aggrappando-
si al figlio, esclama:)

TIMUR

Crudele!^{xii} Vuoi dunque ch'io solo,⁷

ch'io solo trascini pel mondo

la mia disperata^{xiii} vecchiezza?Ma dunque^{xiv} non c'è voce umana

che smuova il tuo cuore feroce?

LIÙ (*avvicinandosi al principe, supplicante, piangen-
te*)⁸

Signore, ascolta! Deh! Signore, ascolta!^{8a}

Liù non regge più!

segue nota 6e

nistri rivendicano la pura apparenza di Turandot (arpeggi di settima di terza specie in progressione, col tritono allo scoperto), poi quando replicano al principe esaltato dalla prospettiva del trionfo additandogli il boia sugli spalti, che espone la testa del principe di Persia all'ultimo bacio della luna, chiudendo con un gesto macabro la vicenda scenica iniziata con il coro d'invocazione.

^{x1} «come».^{xii} «O figlio,».

⁷ Lo stacco dallo scherzo, già molto evidente dopo il bacio, viene posto maggiormente in enfasi da queste battute di transizione intonate con forza da Timur, che invoca una «voce umana» a smuovere la crudeltà del figlio.

^{xiii} «torturata».^{xiv} «Aiuto!».

⁸ L'invito viene raccolto da Liù, che intona il suo primo assolo. Da qui comincia il gigantesco finale primo di *Turandot*, la cui complessa articolazione è così sintetizzata in AP: «1. aria di Liù» (42, *Adagio* – $\frac{4}{4}$ - c- $\frac{2}{4}$, Solb)^{8a} «2. assolo del principe» (43, *Andante lento sostenuto* – $\frac{2}{2}$ - $\frac{3}{4}$, mi)^{8b} «e 3. pezzo concertato» (46, $\frac{9}{8}$ - $\frac{6}{8}$)^{8c} «4. stretta» sul tema dell'es. 3 (48, *Largamente* – c, Re).^{8d} È in scorcio come questo che si coglie con più evidenza l'aspetto che collega l'ultimo capolavoro di Puccini alla «grande tradizione» del melodramma italiano, e al tempo stesso il suo distaccarsene, chiamando in causa, nel segno della mescolanza dei generi, strutture formali di altri generi. Ci si volti indietro per tornare alle tappe dello sviluppo di una forma sinfonica qui giunta al tempo conclusivo, che è incontestabile: le proporzioni dei singoli movimenti (rispettivamente 38² più 246,³ 143,⁴ 208,⁶ 111⁸ bb.) sono calibrate, e risultano coerenti le scelte agogiche, ivi compresa quella di un tempo lento per il finale (che trova nel *Corpus* sinfonico di Mahler ben cinque precedenti); in questa conclusione si lascia apprezzare, come gesto formale oltre che drammatico, il movimento unico che lega insieme due snodi 'tradizionali' come «Non piangere Liù» e il concertato, in uno sviluppo senza soluzione di continuità.

^{8a} Liù, l'ultima «piccola donna» di Puccini, non viene rappresentata musicalmente da temi veri e propri come i due protagonisti, ma la sua personalità emerge in tre delle sei 'arie' dell'opera, tutte brani a solo di dimensioni contenute: soprano deuteragonista a tutti gli effetti, Puccini la usò per preparare con cautela le novità della partitura,

Si spezza il cuore! Ahimè, quanto cammino
col tuo nome nell'anima,
col nome tuo sulle labbra!
Ma se il tuo destino,
doman sarà deciso,
noi morrem sulla strada dell'esilio.
Ei perderà suo figlio...

Io l'ombra d'un sorriso!...
Liù non regge più!^{xv}
(E si piega a terra, sfinita, singhiozzando)

IL PRINCIPE IGNOTO (avvicinandosi a Liù, con commo-
mozione)

Non piangere, Liù!^{8b}
Se in un lontano giardino,
io t'ho sorriso,

per quel sorriso, dolce mia fanciulla,
mi ascolta: il tuo signore
sarà, domani, forse, solo al mondo...
Non lo lasciar... portalo via con te!
Dell'esilio addolcisci a lui le strade!
Questo... questo... o mia povera Liù,
al tuo piccolo cuore che non cade,
chiede colui che non sorride più!

(I ministri, che s'erano appartati, ora si riavvicinano
al principe, pregando, insistendo)

I MINISTRI

Ah! Per l'ultima volta!^{xvi} 8c
Vinci il fascino orribile!
La vita è tanto bella!^{xvi}

segue nota 8a

valendosi della sua mediazione per condurre il pubblico ad apprezzare la propria svolta poetica. Il modo in cui essa assume gradatamente spessore drammatico rivela la profondità dell'elaborazione dell'opera: il materiale musicale a essa correlato coesiste a pieno titolo con gli elementi strutturali sin qui individuati (il tema della crudeltà di Turandot, la forma sinfonica), ed è organizzato sin dall'inizio in prospettiva della grande scena del sacrificio. Già nel momento in cui Liù si era rivolta al principe («Nulla sono»), s'affacciava in modo evidente nel suo canto la quarta giusta: sul medesimo intervallo è poi costruita la melodia della prima aria:

ESEMPIO 5 (1,42)

Inoltre qui si presenta subito un altro elemento strutturale di rilievo: la cellula ritmica formata da una croma e due semicrome che appare nel primo inciso, e che in seguito si adagia su un piede dattilico (♩ es. 5, A'), inciso contenuto nell'ambito di una quarta discendente. Ma la fitta elaborazione nulla toglie al fascino della melodia, che si sviluppa su una scala pentafona (Mi \flat , Re \flat , Si \flat , La \flat , Sol \flat), posta sui tasti neri del pianoforte.

^{xv} «Liù non regge più! Ah, pietà!».

^{8b} Con questo celeberrimo assolo, il principe ignoto assurge a protagonista indiscusso dell'opera (insieme all'assenza-presenza di Turandot); la melodia ha un carattere patetico, ma quel che conta è lo slancio eroico di chiusura («Questo [...] chiede colui che non sorride più!»), che riaffiorerà con forza in una posizione cruciale del concertato successivo.

^{xvi} «TIMUR Ah! Per l'ultima volta! / LIÙ Vinci il fascino orribile! / I MINISTRI La vita è così bella!».

^{8c} Il concertato si snoda con cadenza implacabile in orchestra, sopra un tema che procede per valori larghi, lasciando ben poco spazio alla speranza:

ESEMPIO 6 (1,46)

Fl, Ob, Cl, VI

Le note di Puccini descrivono il cammino verso la tragedia con un ampio flusso melodico iterato ciclicamente, facendo riemergere la voce del protagonista nella ripresa della coda dell'aria, a sovrastare il tessuto collettivo. In con-

ATTO SECONDO

QUADRO PRIMO

Appare un padiglione formato da una vasta tenda tutta stranamente decorata da simboliche e fantastiche figure cinesi. La scena è in primissimo piano ed ha tre aperture: una centrale e due laterali.⁹

(Ping fa capolino dal centro. E rivolgendosi prima a destra, poi a sinistra, chiama i compagni. Essi entrano seguiti da tre servi che recano ciascuno una lanterna rossa, una lanterna verde e una lanterna gialla, che poi depongono simmetricamente in mez-

zo alla scena sopra un tavolo basso, circondato da tre sgabelli. I servi quindi si ritirano nel fondo, dove rimangono accovacciati)

PING

Olà, Pang!

Olà, Pong!^{9a}

(E misteriosamente)

Poiché il funesto gong

desta la reggia e desta la città,

siam pronti ad ogni evento:

se lo straniero vince, per le nozze,

e, s'egli perde, pel seppellimento.

⁹ La musica che introduce il terzetto delle 'maschere' impiega invece una successione ostinata di triadi maggiori (Mi \flat , Re \flat e La), che discendono dunque, come i tre accordi del motto di Scarpia che apre *Tosca*, su tre gradi della scala per toni interi; al tempo stesso il basso procede parallelo a distanza di ottava diminuita. Il tutto è colorito con mano sopraffina, combinando un'orchestra leggera e algida, impreziosita dalle trombe con sordina e dal barbaglio degli idiofoni (tam-tam *pianissimo* e xilofono basso):

ESEMPIO 8 (II, bb. 1-3)

Qui Puccini ricorre per la seconda volta a una compresenza di tonalità, tracciando un lungo arco che collega l'inizio dell'opera (con la declamazione della legge da parte del mandarino, cfr. es. 1)² a questo scorcio e che, in seguito, metterà in relazione due altri momenti chiave della vicenda, la scena degli enigmi¹⁴ e l'inizio dell'atto conclusivo;^{17a} egli attuò così un ulteriore esperimento di carattere strutturale, che si combina con la struttura sinfonica dell'atto iniziale, nella quale viene impiegato su vasta scala l'intervallo di tritono, per dare volto sonoro alla crudeltà della protagonista, e quello di quarta giusta, unitamente alla cellula dattilica (— ◡ ◡),^{8a} che contrappone la 'piccola donna', sottomessa, alla «principessa di gelo».

^{9a} Mantenendo sullo stesso piano innovazione ardita e linguaggio consolidato, Puccini trattò l'intero 'siparietto' dei ministri in modo che corrispondesse a una «solita forma» (AP). Il legame è in effetti percepibile in tutti i suoi snodi, a cominciare da questo inizio, che trova riscontro in una breve «scena» (*Allegro moderato* — $\frac{3}{4}$, 'bitonale'), cui segue un «tempo d'attacco» (*Allegretto*) in tre sezioni molto compatte anche dal punto di vista delle relazioni tonali: 1. «Io preparo le nozze» (1, *Allegretto* — $\frac{3}{4}$, re), su una melodia originale cinese; 2. «O China» (3³, sol); 3. «L'anno del topo» (6, $\frac{3}{4}$ — $\frac{3}{4}$, Si \flat): in quest'ultimo scorcio udiamo la prima di varie reminiscenze che arricchiscono l'articolazione tradizionale, rivolta allo 'scherzo' dell'atto precedente («Turandot come tutti quei citrulli»),^{6e} cui segue, in conclusione, la prima ripresa del tema del boia («A che siamo mai ridotti?» cfr. es. 2 *b*).³ Su questo telaio si snodano le riflessioni ciniche del terzetto, per le quali Puccini aveva schizzato di suo pugno una «balastrata trapunta di marmi» su cui «far giocare le maschere o sedute o sdraiate o a cavalcioni» (8 ottobre 1924), come aveva fatto, a suo avviso, Strauss nell'*Ariadne auf Naxos*, riproposta da poco a Vienna:



PONG (*gaiamente*)

Io preparo le nozze!

PANG (*cupamente*)

Ed io le esequie!

PONG

Le rosse lanterne di festa!

PANG

Le bianche lanterne di lutto!

PONG

Gli incensi, le offerte...

PANG

Gli incensi, le offerte...

PONG

Monete di carta, dorate...

PANG

Thé, zucchero, noci moscate!

PONG

Un bel palanchino scarlatto!

PANG

Il feretro, grande, ben fatto!

PONG

I bonzi che cantano...

PANG

I bonzi che gemono...

PONG e PANG

E tutto quanto il resto,

secondo vuole il rito...

minuzioso, infinito!

PING (*tendendo alte le braccia*)

O Cina, o Cina,

che or sussulti e trasecoli

inquieta!

Come dormivi lieta,

gonfia dei tuoi settantamila secoli!

PONG

Tutto andava secondo

l'antichissima regola del mondo...

PANG

Poi nacque Turandot...

PING

E sono anni che le nostre feste

si riducono a gioie come queste:

tre battute di gong, tre indovinelli,

e giù teste!...

A TRE

E giù teste!

(Siedono tutt'e tre presso il piccolo tavolo sul quale i servi hanno deposto dei rotoli. E di mano in mano che enumerano, sfogliano or l'uno or l'altro volume)

PANG

L'anno del Topo furon sei!

PONG

L'anno del Cane, otto!^{xx}

PING

Nell'anno in corso,

il terribile anno della Tigre,

siamo già al tredicesimo

con *questo* che va sotto!^{xxi}

PANG

Che lavoro!

PONG

Che noia!^{xxi}

PING

A che siamo ridotti^{xxii}

A TRE

A ministri del boia!^{xxii}

(Lasciano cadere i rotoli e si accasciano comicamente nostalgici)

PING (*assorto in una visione lontana*)

Ho una casa nell'Honan^{9b}

con il suo laghetto blu,

tutto cinto di bambù...

E sto qui a dissipare la mia vita,

a stillarmi il cervel sui libri sacri...

^{xx} «L'anno del Cane furon otto».

^{xxi} «PONG, PANG Con quello che va sotto! / I MINISTRI Che lavoro! / Che noia!».

^{xxii} «A TRE A che siamo mai ridotti? / I ministri siam del boia!».

^{9b} Alla disamina disincantata dei tempi tristi in cui i tre si trovano a vivere, segue il tempo della nostalgia, che è l'occasione del «cantabile» (9, *Andantino mosso* – $\frac{3}{4}$ - $\frac{3}{4}$, Re), dove i due tenori fanno eco al baritono in un coretto che sta sospeso fra sincerità e ironia, palesata dai sospirosi *glissandi* dell'arpa, mentre l'ostinato ondeggiante di triadi parallele (legni e celesta) immerge le voci nell'acqua del laghetto agognato da Ping.

<p>E potrei tornar laggiù, presso il mio laghetto blu, tutto cinto di bambù...</p> <p>PONG Ho foreste, presso Tsiang, che più belle non ce n'è, e non hanno ombra per me!</p> <p>PANG Ho un giardino, presso Kiù, che lasciai per venir qui, e che non rivedrò più!</p> <p>PING E stiam qui a dissipar la nostra vita... a stillarci il cervel sui libri sacri!</p> <p>PONG E potrei tornare a Tsiang...</p> <p>PANG E potrei tornare a Kiù...</p> <p>PING A godermi il lago blu tutto cinto di bambù!</p> <p><i>(Si risolleivano, e con gesto largo e sconfortato esclama- mano:)</i></p> <p>PONG O mondo, o mondo pieno^{9c} di pazzi innamorati!</p> <p>PING Ne abbiám visti arrivar degli aspiranti!</p> <p>PANG O quanti!</p> <p>PONG Quanti!</p>	<p>PANG Quanti!</p> <p>PING Non^{xxiii} ricordate il principe regal di Samarcanda? Fece la sua domanda! E lei, con quale gioia, gli mandò il boia!</p> <p>VOCI INTERNE Ungi, arrota, che la lama guizzi, sprizzi fuoco e sangue...</p> <p>PONG E l'indiano gemmato Sagarika, cogli orecchini come campanelli? Amore chiese, e fu decapitato!</p> <p>PANG E il <i>mussulmano</i>?^{xxiv}</p> <p>PONG E il prence dei Kirghisi?</p> <p>A TRE Uccisi! Uccisi!</p> <p>VOCI INTERNE Il lavoro mai non langue dove regna Turandot!</p> <p>PING E il Tartaro dall'arco di sei cubiti, di ricche pelli cinto?</p> <p>A TRE Estinto! Estinto!</p>
--	--

^{9c} Alla stasi del lago increspato, segue un «tempo di mezzo» assai sfaccettato, sezione dinamica, in cinque micro-movimenti, che fissano altrettante immagini: 1. «O mondo» (13, *Andante mosso* – $\frac{3}{4}$, Sib); 2. «Vi ricordate il principe» (14, *Allegretto* – $\frac{3}{8}$ – $\frac{2}{8}$, mi♭), una rievocazione grottesca dei pretendenti decapitati dove riappare per la seconda volta, intonato da un coro fuori scena, l'«ungi arrota!» che dipinge la figura del boia (cfr. es. 2 b);³ 3. «Addio amore!... Addio razza...» (18, *Molto moderato* – $\frac{4}{4}$, Mi♭), brevissima pausa pseudo-lirica, siglata da un commiato alla Cina in falsetto; 4. «O tigre! O tigre!» (19, *Molto calmo* – $\frac{3}{4}$ – $\frac{4}{4}$, Mi♭), auspicio faceto della resa all'uomo di Turandot; 5. «Il talamo le voglio preparare» (20, *A tempo, ma poco più mosso* – $\frac{3}{4}$, mi♭), dove i tre, messa da parte la *pruderie*, immaginano la prima notte nuziale dei futuri contendenti; quest'ultimo scorcio viene intonato su una melodia originale cinese pentafona, giusto un pizzico di colore esotico, che dà l'occasione ai tre di intrecciare le voci, come in un chiacchierico pettegolo.

^{xxiii} «Vi».

^{xxiv} «E il birmano».

E decapita...

– E uccidi...

– Estingui...

– Ammazza...

Addio, amore!... Addio, razza...,

addio, stirpe divina!

E finisce la Cina!

(Tornano a sedere. Solo Ping rimane in piedi, quasi a dar più valore alla sua invocazione)

PING *(tendendo alte le braccia)*

O Tigre! O Tigre! O grande marescialla

del cielo! Fa che giunga

la grande notte attesa,

la notte della resa!

Il talamo le voglio preparare!

PONG *(con gesto evidente)*

Sprimaccerò per lei le molli piume!

PANG *(come spargesse aromi)*

Io l'alcova le voglio profumare!

PING

Gli sposi guiderò reggendo il lume!

Poi, tutt'e tre, in giardino

canteremo d'amor fino al mattino,

così:

A TRE *(Ping in piedi sullo sgabello, gli altri due seduti ai suoi piedi)*

Non v'è in Cina per nostra fortuna^{9d}

donna più che rinneghi l'amor!

Una sola ce n'era e quest'una

che fu ghiaccio, ora è vampa ed ardor!

Principessa, il tuo impero si stende

dal Tse-Kiang all'immenso Jang-Tsé!

Ma là, dentro alle soffici tende,

c'è uno sposo che impera su te!

Tu dei baci già senti l'aroma,

già sei doma, sei tutta languor!...

Gloria, gloria alla notte segreta,

che il prodigio ora vede compir!

Alla gialla coperta di seta

testimone dei dolci sospir!

Nei giardini sussurrano le rose^{xxv}

e tintinnano campanule d'or...

Si sospirano parole amoroze,

di rugiada s'imperlano i fior!

Gloria, gloria al bel corpo discinto

che il mistero ignorato ora sa!

All'ebbrezza, all'amore che ha vinto,

e alla Cina la pace ridà!

(Ma, dall'interno, il rumore della reggia che si risveglia, richiama i tre ministri alla triste realtà. E allora Ping, balzando a terra, esclama:)

PING

Noi si sogna! E il palazzo già formicola^{xxvi} 10

di lanterne, di servi e di soldati.

Udite: trombe!

Udite: il gran tamburo

del Tempio verde! E stridon le infinite

ciabatte di Pekino!

PONG *(fa un cenno ai tre servi che raccolgono le lanterne)*

Altro che amore!

^{9d} Torna nuovamente la stasi per la conclusione del lungo terzetto (oltre 400 bb.), che nella proposta analitica di AP riveste il ruolo di una «cabaletta» (21¹, *Allegretto moderato* – $\frac{2}{4}$ - $\frac{3}{4}$, Sol); si tratta di una canzone vera e propria (dunque musica 'di scena'), poggiata su una solida struttura strofica e impregnata d'umorismo, tanto che al solo ascolto s'immaginano le movenze aggraziate di tre misogini attempati, che si divertono in privato ma vivono la dimensione pubblica con insicurezza, attestata dall'acuto finale, che dev'essere emesso in «*diminuendo con comica paura, decrescendo di tono*». Il testo, ricco di onomatopoe, contribuisce alla perfetta riuscita di questo brano.

^{xxv} «Nel giardin sussuran le cose».

^{xxvi} «PING Noi si sogna! E il palazzo già formicola / di lanterne, di servi e di soldati. / Udite: il gran tamburo / del tempio verde! Già stridon le infinite / ciabatte di Pekino! / PANG Udite: trombe! / Altro che pace!».

¹⁰ Comincia in questo punto la transizione al quadro secondo, con cambio di scena a vista di grande impatto spettacolare. I tre ministri percepiscono il risveglio della macchina di morte che viene da fuori scena, palesata da un'acre marcetta scandita dal tamburo, e si rassegnano a «godersi l'ennesimo supplizio»:

Altro che pace!^{XXVI} 11

PANG

Ha inizio

la cerimonia!

PING

Andiamo

a goderci l'ennesimo supplizio!

*(Ed escono rapidissimi.)**segue nota 10*

ESEMPIO 9 (II, 252)

Trb (sulla scena, tutti con sordina)

Tb

Trbn

Trbn B *dim.*

Ott, arpa, Cel
Ob, Fl

Ott, Fl

VI II, Vle
Vlc

Noi si so - gna

Questo passo di difficile analisi attesta l'atteggiamento modernista di Puccini, ma anche la sua raffinata tecnica drammaturgica. L'acida marcetta degli ottoni di scena, carica di dissonanze, è frammento di notevole interesse per l'abilità con cui il compositore sfrutta la sonorità complessiva di una nona di dominante che allude a Sol^b sopra l'ostinato in lab, ma ad onta dell'interesse specifico del rilievo, ciò che più importa è la funzionalità delle tecniche impiegate – appartenenti a un linguaggio armonico avanzato – in relazione alla prospettiva teatrale tratteggiata dall'autore mediante un suono carico di minaccia, che fa ripiombare lo spettatore nell'incubo.

¹¹ Puccini utilizza per tutta l'opera in modo massiccio percussioni e idiofoni, inserendoli in un tessuto ritmico dominato da figure ostinate. Tali strumenti hanno un ruolo estremamente suggestivo in questo interludio che accompagna l'ingresso della folla nell'atto secondo (26, *Moderatamente. Alla marcia* – $\frac{2}{4}$ (8), lab), e prosegue con il commento del coro all'ingresso dei sapienti (29⁶, *A tempo sostenendo* – $\frac{3}{4}$, do#) e a quello dei ministri, in gran spolvero: Ping, Pong e Pang appaiono in abiti sgargianti al suono della medesima marcetta (es. 9) che aveva accompagnato la loro uscita poco prima, gesto che chiude, ancora una volta, un ciclo formale. In un *crescendo* graduale, fino a raggiungere sonorità esplosive, l'orchestra al gran completo introduce l'ingresso dell'imperatore (³³¹, *1 tempo* – $\frac{2}{4}$ – $\frac{4}{4}$, →Mi^b),^{11a} anticipando la melodia del grande coro che chiuderà l'intero quadro («Ai tuoi piedi ci prostriam», ancora un tema originale cinese, identificato in seguito dalle didascalie come «inno imperiale»):¹⁶¹

QUADRO SECONDO

Appare il vasto piazzale della reggia. Quasi al centro è un'enorme scalèa di marmo, che si perde nella sommità fra archi traforati. La scala è a tre larghi ripiani.

(Numerosi servi collocano in ogni dove lanterne variopinte. La folla, a poco a poco, invade la piazza. Arrivano i mandarini, colla veste azzurra e d'oro. Sul sommo della scala, altissimi e pomposi si presentano gli otto sapienti. Sono vecchi, quasi eguali, enormi e massicci. Il loro gesto è lentissimo e quasi simultaneo. Hanno ciascuno tre rotoli di seta sigillati in mano. Sono i rotoli che contengono la soluzione degli enigmi di Turandot)¹²

LA FOLLA (*commentando l'arrivo dei vari dignitari*)
Gravi, enormi, venerandi,^{xxvii}
col mister dei chiusi enigmi
già s'avanzano i sapienti.

(Incensi cominciano a salire dai tripodi che sono sulla sommità della scala. Tra gli incensi si fanno largo i tre ministri che indossano, ora, l'abito giallo di cerimonia)

– Ecco Ping!

– Ecco Pong!

– Ecco Pang!

(Tra le nuvole degli aromi si vedono apparire gli stendardi gialli e bianchi dell'imperatore. Lentamente l'incenso dirada, e allora, sulla sommità della scala appare, seduto sull'ampio trono d'avorio, l'imperatore Altoum. È vecchissimo, tutto bianco, venerabile, ieratico. Pare un dio che apparisca di tra le nuvole. Tutta la folla si prosterna a terra in attitudine di grande rispetto. Il piazzale è avvolto in una calda luce. Il principe ignoto è ai piedi della scala. Timur e Liù a sinistra, confusi tra la folla)^{11a}

[Diecimila anni al nostro Imperatore!^{xxvii}
Gloria a te!]

L'IMPERATORE (*lento, con voce esile e lontana*)
Un giuramento atroce mi costringe¹³
a tener fede al fosco patto. E il santo
scettro, ch'io stringo, gronda
di sangue! Basta sangue!
Giovine, va'!

IL PRINCIPE IGNOTO (*con fermezza*)
Figlio del Cielo, io chiedo
d'affrontare la prova!

segue nota 11

ESEMPIO 10 (II, 31¹²)

Cl, Fag
Cr, Trb **ff**

Cr, Trbn

¹² Coperta da un siparietto durante la scena iniziale dei tre ministri, la reggia appare, sfolgorante e piena di una folla sfavillante di dignitari. Si colga la funzionale contrapposizione fra i due quadri: le movenze meccaniche del terzetto, dominato dal fine e disincantato cinismo delle maschere, amplificano uno stralcio immane, dove gli ingenti mezzi impiegati ci riportano ai *tableaux* del *grand-opéra*. Il leggendario imperatore si mostrerà in cima alla scalinata che domina la scena, dopo che si sono diradate le nuvole d'incenso sparse in precedenza. La sua figura lontana completa un colpo d'occhio eccezionale: stendardi bianchi e gialli, costumi sgargianti azzurro e oro combinati con tinte calde, il tutto illuminato da numerose lanterne variopinte, intense macchie di colore che determinano un'atmosfera *fauve*. Dopo il gong dell'atto primo, la scalinata è il secondo arredo scenico, fondamentale per la contesa, poiché la principessa ne discende i gradini a ogni enigma indovinato dallo sfidante, palesando la sua progressiva insicurezza (e insieme, come recitano le didascalie del libretto, «*per affascinare e stordire il principe*»). Fino a trovarsi sopra al tenore: la palpitante vicinanza renderà quasi velleitarie le disperate reazioni alla vittoria del suo avversario, mettendo in luce la matrice 'erotica' del suo contegno.

^{xxvii} «Gravi, enormi ed imponenti.»

¹³ Le cadenze del rito escono qui ampiamente allo scoperto, e sono prolessi indispensabile alla disfida degli enigmi. Con la scena dell'investitura anche il principe ignoto diviene parte del clima sacrale che domina questo quadro. Come aveva fatto in occasione del *Mô-Li-Huā* (es. 3),^{4a} anche qui Puccini sfrutta l'idioma dei modi liturgici, che appartengono alla tradizione occidentale, per conciliare l'esotico con l'elemento rituale. Il musicista oppone

L'IMPERATORE (*quasi supplichevole*)
Fa' ch'io possa morir senza portare
il peso della tua giovine vita!

IL PRINCIPE IGNOTO (*con fermezza*)
Figlio del Cielo, io chiedo
d'affrontare la prova!

L'IMPERATORE
Non voler, non voler che s'empia ancora
d'orror la reggia, il mondo!

IL PRINCIPE IGNOTO (*con fermezza*)
Figlio del Cielo, io chiedo
d'affrontare la prova!

L'IMPERATORE (*con ira, ma con grandiosità*)
Straniero, ebbro di morte! E sia! Si compia
il tuo destino!

(*Alti squilli di tromba*)

LA FOLLA
Diecimila anni al nostro Imperatore!

(*Un chiaro corteo di donne appare dalla reggia e si distende lungo la scala: sono le ancelle di Turandot. Fra il generale silenzio, il mandarino si avvanza. Dice:*)

IL MANDARINO
Popolo di Pekino!¹⁴
La legge è questa: Turandot, la Pura,

sposa sarà di chi, di sangue regio,
spieghi gli enigmi ch'ella proporrà.
Ma chi affronta il cimento e vinto resta
porga alla scure la superba testa!

[I RAGAZZI^{xvii}

Dal deserto al mar – non odi tu
mille voci sospirar:
«Principessa, scendi a me!
Tutto fiorirà,
tutto splenderà!...»]

(*Appena il mandarino si è ritirato, s'avvanza Turandot che va a porsi davanti al trono. Bellissima, impassibile, guarda con freddissimi occhi il principe, il quale, abbacinato sulle prime, a poco a poco riacquista il dominio di se stesso e la fissa con ardente volontà. Timur e Liù non sanno staccare gli occhi e l'anima dal principe. Fra un solenne silenzio Turandot dice:*)

TURANDOT
In questa reggia, or son mill'anni e mille,^{15a}
un grido disperato risuonò.
E quel grido, dal fior della mia stirpe,^{xxviii}
qui nell'anima mia si rifugiò!

Principessa Lo-u-Ling,^{15b}
ava dolce e serena, che regnavi
nel tuo chiuso silenzio, in gioia pura,

segue nota 13

due voci tenorili: quella fioca del celebrante, l'imperatore della Cina, e quella giovane e possente di Calaf, che in un clima rarefatto ripete tre volte la sua volontà di misurarsi con Turandot (e si pensi alla scene del giudizio in *Aida*, anche come modello per il travestimento sonoro di preti cristiani da sacerdoti 'esotici'). Lo squarcio è aperto dai «sacri bronzi» (trombe e tromboni dietro le quinte) che tracciano l'ottava misolidia (34, *Andante energico e solenne* – 2), lo stesso ambito che accoglierà, trasposto un tono sotto alla fine dell'episodio, la ripresa dell'«inno imperiale» in stile di corale, e infine l'acclamazione «Diecimila anni al nostro Imperatore!».

¹⁴ Nuovo passo avanti verso il rito, la ripresa della lettura del proclama da parte del mandarino, nel medesimo clima bitonale che mette sotto i riflettori i nodi principali del dramma.^{2, 9} Finalmente, e con un ritardo che davvero ha creato nello spettatore un'attesa spasmodica, stiamo per udire, oltre che per vedere, la protagonista dell'opera. La introduce una ripresa del *Mò-Li-Huā* (42, *Andantino* – c, Re; cfr. es. 3), che le sparge addosso un profumo di innocenza. Le voci dei ragazzi, e la dolcezza della melodia, accrescono il fascino di un essere ancora contraddittorio, ma potenzialmente umano.

^{15a} Turandot non delude certo le attese. Per la sua voce Puccini scrisse un assolo che è fra le gemme di tutto il suo teatro musicale, puntando sul contrasto delle due sezioni in cui si articola, la prima con carattere dolente, rassegnato, malinconico,^{15b} l'altra piena di slancio e passione.^{15c} Il breve recitativo d'esordio (43, *Molto lento* – 2) poggia su una triade di Re (flauti e primo corno con sordina), dove il piatto battuto con la bacchetta del timpano viene chiamato ad evocare il senso della lontananza fisica e mentale in cui si trova la protagonista, «*bellissima, impassibile*».

^{xxviii} «E quel grido, traverso stirpe e stirpe.»

^{15b} L'inizio dell'aria vera e propria (44, *Lento* – 8, fa#) è dedicato alla rievocazione della triste sorte toccata all'ava Lo-u-Ling, un trauma che ha condizionato la psicologia di Turandot. Il racconto si sviluppa su un passo mitico, e

e sfidasti inflessibile e sicura
l'aspro dominio, *tu*^{xxxix} rivivi in me!

LA FOLLA (*sommessamente*)

Fu quando il Re dei Tartari
le sue sette bandiere *radunò*.^{xxx}

TURANDOT

Pure, nel tempo che ciascun ricorda,
fu sgomento e terrore e rombo d'armi!
Il regno vinto! Il regno vinto!
E Lo-u-Ling, la mia ava, trascinata
da un uomo, come te, straniero, *via*,^{xxxxi}
via nella notte atroce,^{xxxii}
dove si spense la sua fresca voce!

LA FOLLA (*mormora riverente*)

Da secoli ella dorme
nella sua tomba enorme!

TURANDOT

O Principi che a lunghe carovane
da ogni parte del mondo
qui venite a *tentar l'inutil* sorte,^{xxxiii}
io vendico su voi quella purezza,
io vendico quel grido e quella morte!

No! Mai nessun m'avrà!^{15c}

L'orror di che l'uccise
vivo nel cuor mi sta!

No! Mai nessun m'avrà!

Rinascere in me l'orgoglio
di tanta purità!

segue nota 15b

l'ingresso nella leggenda viene messo in rilievo dall'accompagnamento di settime parallele (es. 11 a). Ma quando la principessa, rivolgendosi direttamente all'antagonista pronuncia la parola «uomo» vi è un ulteriore esempio significativo dell'incidenza del tritono, quasi come un riflesso condizionato di dolore acuto (es. 11 b), perché il tessuto musicale si riduce a bicordi di quinta diminuita:

ESEMPIO 11 a (II, 44)

ESEMPIO 11 b (II, 44⁶)

^{xxxix} «oggi».

^{xxx} «le sette sue bandiere dispiegò».

^{xxxxi} «da un uomo come te, come te straniero, / là nella notte atroce».

^{xxxiii} «qui venite a gettar la vostra sorte».

^{15c} Subito dopo la splendida melodia dei violini apre la seconda parte dell'assolo (47, *Largamente* – c, Sol^b) mettendo in netto risalto l'animo appassionato di lei. I versi ribadiscono con forza il suo rifiuto dell'uomo, ma lo slancio enfatico con cui gli archi si proiettano verso l'acuto svela il lato sensuale della protagonista, tanto che l'accostamento sembra quasi riflettere l'identità freudiana fra negazione e affermazione:

(*E minacciosa, al principe:*)

Straniero! Non tentare la fortuna!

«Gli enigmi sono tre, la morte è una!»^{15d}

IL PRINCIPE IGNOTO

No, principessa, no!

Gli enigmi sono tre, una è la vita!

LA FOLLA

Al principe straniero

offri la prova ardata,

o Turandot!

(*Squillano le trombe. Silenzio. Turandot proclama il primo enigma:*)

TURANDOT

Straniero, ascolta: «Nella cupa notte^{16a}

vola un fantasma iridescente. Sale,

dispiega l'ale

sulla nera infinita umanità!

Tutto il mondo l'invoça,

tutto il mondo lo implora!

Ma il fantasma sparisce coll'aurora

per rinascere nel cuore!

Ed ogni notte nasce

ed ogni giorno muore!»

(*Un breve silenzio*)

IL PRINCIPE IGNOTO (*con improvvisa sicurezza*)

Si! Rinasce! Rinasce! E in esultanza

mi porta via con sé, Turandot:

«la speranza».

I SAPIENTI (*si alzano, e ritmicamente aprono insieme il primo rotolo*)

La speranza!

La speranza!

La speranza!

(*Poi tornano, insieme, a sedere. Nella folla corre un mormorio di stupore, subito represso dal gesto di un dignitario*)

TURANDOT (*gira gli occhi fierissimi. Ha un freddo riso. La sua altera superiorità la riprende. Dice:*)

Si, la speranza che delude sempre!

segue nota 15c

ESEMPIO 12 (II,47)

^{15d} La coda dell'aria (48, La → Lab) è ancora nel segno del rito: il verso di sfida di lei, contraddetto da lui, si ode tre volte in progressione ascendente, e nell'ultima ripetizione la contrapposizione fra i due giovani contendenti, perviene a un incontro-scontro ad altezze vocali vertiginose (Do acuti con corona). Anche di questo passo si deve tener conto ai fini dello 'sgelamento' finale di Turandot, poiché l'identità del motivo è il primo segno premonitore della loro unione.

^{16a} Dalla massima sonorità scaturisce il silenzio in un baleno: la sfida ha inizio (50, *Largo. Andante sostenuto* – e, re). La scena degli enigmi giunge all'apice di una vera e propria strategia del terrore messa in atto da Puccini per scolpire il ritratto negativo della nevrotica protagonista, ed è uno dei suoi vertici di drammaturgo in musica. I primi due accordi del corto motivo (sul II e IV; es. 13, X) ruotano intorno al terzo, settima di sensibile di re, mentre il bicordo Mi-Sib (es. 13, Y) accompagna la proposta di ogni quesito da parte di Turandot, la cui voce si snoda nell'ambito dell'altra quinta della settima diminuita:

(E allora, quasi per affascinare e stordire il principe, scende rapida fino a metà della scala. E di là propone il secondo enigma:)

«Guizza al pari di fiamma, e non è fiamma!
È talvolta delirio. È tutta febbre!
Febbre d'impeto e ardore!
L'inerzia lo tramuta in un languore!
Se ti perdi o trapassi, si raffredda!

Se sogni la conquista, avvampa, avvampa!
Ha una voce che trepido tu ascolti,
e del tramonto il vivido bagliore!»

(Il principe esita. Lo sguardo di Turandot sembra smarrirlo. Egli cerca. Egli non trova. La principessa ha un'espressione di trionfo)

segue nota 16a

ESEMPIO 13 (II, 250)

The musical score for Example 13 consists of two systems. The first system features the vocal line for Turandot, with lyrics "Stra - nie - ro, a - - scol - ta!". Below the vocal line are staves for the Trbn (sulla scena), Ottoni, legniji (Vle, Vlc), and Trbn, Tp. The second system features the vocal line with lyrics "«Nel - la cu - pa not - te vo - la un fan - ta - sma i - ri - de - scen - te." and a staff for the Trp. The score includes various musical notations such as dynamics (ff), articulation (Z, X), and phrasing marks.

L'orchestra viene ridotta ad un sussurro, mentre le note dell'armonia vengono ribadite dalla finta melodia dei clarinetti, dal lamento dei due violoncelli solisti e dai contrabbassi. Questa estrema fissità, ottenuta proprio sfruttando l'accordo più instabile di tutto il sistema tonale comunica la sensazione di ansietà e terrore che il principe, e la folla con lui, stanno vivendo. Intanto la voce della protagonista si snoda nel registro acuto e salta al grave, mantenendo intatta la risonanza metallica con cui echeggiava lo squillo delle trombe da fuori scena all'inizio della tenzone. Ma l'impianto formale è soprattutto teso a rinforzare l'atmosfera rituale introdotta nello scorcio dell'investitura. Basti vedere con quanta insistenza il numero tre ricorra in questa scena: tre accordi per il tema, tre enigmi (le cui soluzioni vengono date dal principe in tre frasi, e tre volte ripetute dai sapienti su scale cromatiche di terzi-ne), i lamenti in duine dei violoncelli emessi a gruppi di tre all'interno delle frasi di Turandot. Il principe risolve facilmente il primo indovinello, pronunciando una parola chiave, «la speranza» – nella fonte, la *Turandot imitata da Federico Schiller* (cfr. il saggio di Emanuele d'Angelo in questo volume): «l'anno», «l'occhio», «l'aratro». La sfida prosegue...

L'IMPERATORE

*Non perderti!*Non perderti, straniero!^{16b}

LA FOLLA

È per la vita!^{xxxiii}TIMUR (*disperatamente*)È per la vita! Parla!^{xxxiii}

LA FOLLA

Non perderti, straniero!

LIÙ (*con un singhiozzo*)

È per l'amore!

IL PRINCIPE IGNOTO (*perde ad un tratto la dolorosa atonia del viso. E grida a Turandot:*)

Sì, principessa! Avvampa e insieme langue, se tu mi guardi, nelle vene.

«Il sangue!»^{16c}

^{16b} L'incubo non viene spezzato neppure quando l'imperatore, la folla ed infine Liù escono per l'unica volta dallo sfondo in cui sono relegati, per incoraggiare il principe ignoto nell'attesa spasmodica della risposta al secondo quesito (56, *Allegro moderato* - $\frac{3}{4}$, re). Le loro frasi sono accompagnate dalla ripresa del primo tema dell'opera (cfr. es. 1) che ribadisce la legge di Turandot, dove il tritòno ricorre nella relazione che sta alla base di tutta la scena (Si^b [La[#]]-Mi):

ESEMPIO 14 (II, 56)

Coro (S, T) Coro (B)

L'imperatore

mf *mf*

Non per-der-ti stra-nie-ro! È per la vi-ta! È per la vi-ta! Par-la!

mf *mf* *mf*

tritòno tritòno tritòno

Ott, Ob, Cl Fl, Ob, Cl Fl, Ob, Cl, Cl

xxxiii «LA FOLLA È per la vita! / È per la vita! Parla!»

^{16c} Il principe ha vinto ancora, nel segno di un'altra parola chiave, «il sangue» (58) che «avvampa e insieme langue», ed è ulteriore simbolo di passione. All'ultimo enigma si sale di un semitono (59),^{16d} da re a mi^b, tonalità tragica dell'opera, ciò nondimeno relativa minore di quel Sol^b con cui Liù tentava di distogliere il principe dal suo proposito di conquista. Ma Sol^b è soprattutto il tono in cui Turandot, pur negandosi all'amore, svelava nella grande aria il suo lato passionale, e la risposta è naturalmente «Turandot» (162): il suo nome ne rafforza simbolicamente la potenziale umanità, ribadita, dopo la disfatta, dalla melodia del *Mò-Li-Huā* intonato dal popolo in tripudio (627, *Sostenuto* - Mi^b),^{16e} che lei stessa intona per la prima volta, pronunciando le ultime parole dell'atto secondo.^{16f} Le possibilità d'una sua metamorfosi si concentrano in questa frase, dove la musica contraddice nuovamente la sua negazione, e nella risposta del principe, che porta a conclusione la frase:

ESEMPIO 15 (II, 465)

Turandot

Mi vuoi tra le tue braccia a for - za ri - luttan - te, fre - men - te?

Grandiosamente

Il principe ignoto

f

No, no, Principes - sa al - te - ra! Ti voglio tutta arden - te d'a - mor!

I SAPIENTI (*si alzano, e ritmicamente aprono insieme il secondo rotolo*)

Il sangue!

Il sangue!

Il sangue!

LA FOLLA (*prorompendo gioiosamente*)

Coraggio, scioglitore degli enigmi!

Coraggio e vincerai la principessa!

TURANDOT (*raddrizzandosi come colpita da una frustata, urla alle guardie:*)

Percuotete quei vili!

(*E così dicendo corre giù dalla scala. Il principe cade in ginocchio. Ed ella si china su di lui, e, ferocemente, martellando le sillabe, quasi con la bocca sul viso di lui, dice il terzo enigma:*)

«Gelo che ti dà foco! E dal tuo foco^{16d}

più gelo prende! Candida ed oscura!

Se libero ti vuol, ti fa più servo!

Se per servo t'accetta, ti fa re!»

(*Il principe non respira più. Non risponde più. Turandot è su lui, curva come sulla sua preda. E sogghigna:*)

Su, straniero! Ti sbianca la paura!

E ti senti perduto! Su, straniero,

il gelo che dà foco, che cos'è?

IL PRINCIPE IGNOTO (*desolato ha piegato la testa fra le mani. Ma è un attimo. Un lampo di gioia lo illumina. Balza in piedi, magnifico d'alterigia e di forza. Esclama:*)

Ah! Non mi sfuggi! Non mi sfuggi più!

La mia vittoria ormai t'ha data a me!

Il mio fuoco ti sgela, o

«Turandot!»

(*Turandot vacilla, arretra, rimane immobile ai piedi della scala impietrita dallo sdegno e dal dolore*)

I SAPIENTI (*che hanno svolto il terzo rotolo, esclamano:*)

Turandot!

Turandot!

Turandot!

LA FOLLA (*con un grido*)

– Gloria!

– Gloria, o vincitore!^{16e}

– Ti sorride la vita!

– Ti sorride l'amore!!

– Diecimila anni al nostro imperatore!

TURANDOT (*al primo grido s'è scossa. Risale affannosamente la scala. È presso il trono dell'imperatore. Prorompe:*)

Figlio del Cielo! Padre agosto! No!

Non gettare tua figlia fra le braccia dello straniero!

L'IMPERATORE (*solenne*)

È sacro il giuramento!

TURANDOT (*con impeto, con ribellione*)

No, non dire! Tua figlia sola, è sacra!

Non puoi donarmi a lui, a lui come una schiava. morente di vergogna!

(*Al principe*)

Non guardarmi così!

Tu che irridi al mio orgoglio,

non guardarmi così!

Non sarò tua! Non voglio!

Mai nessun m'avrà!

L'IMPERATORE (*ergendosi in piedi*)

È sacro il giuramento!

LA FOLLA

È sacro il giuramento!

– Ha vinto, Principessa!

– Offrì per te la vita!

– Sii^{xxxiv} premio al suo ardimento!

TURANDOT (*rivolta ancora al principe, gli grida:*)

Mi vuoi tu *cupa* d'odio?

Vuoi ch'io sia il tuo tormento?

Mi vuoi come una preda?

Vuoi ch'io sia trascinata

nelle tue braccia a forza^{16f}

riluttante e fremente?...

IL PRINCIPE IGNOTO (*con impeto audacissimo*)

No, principessa altera!

Ti voglio tutta ardente

d'amore!

LA FOLLA

– O audace!

– O coraggioso!

– O forte!

xxxiv «sia».

IL PRINCIPE IGNOTO

*Guarda! La mia vittoria
la gitto ai piedi tuoi!*

Ti libero dal patto, principessa!... Lo vuoi?

*(Movimento di generale sorpresa, quasi di paura.
Turandot si protende pallidissima verso il principe,
che continua:)*

Tre enigmi m'hai proposto! Tre ne sciolsi!^{16g}

Uno soltanto a te ne proporrò:

il mio nome non sai! Dimmi il mio nome
prima dell'alba, e all'alba morirò!

*(Fra l'attesa più intensa Turandot piega il capo an-
nuendo. Allora il vecchio imperatore si erge e con
accorata commozione dice:)*

L'IMPERATORE

*Incauto e generoso! Come a un figlio
t'apro la reggia mia!*

Il cielo voglia che col primo sole^{16h}

mio figliolo tu sia!

LA FOLLA

– O generoso!

– O generoso!

– Vinci!

–Ti sorrida la vita!

– Ti sorrida l'amore!

– Diecimila anni al nostro imperatore!

*(La corte di alza. Squillano le trombe. Ondeggiano
le bandiere. Il principe, a testa alta, con passo sicu-
ro, sale la scala; mentre l'inno imperiale erompe so-
lenne, cantato da tutto il popolo:)*

Ai tuoi piedi ci prostriamo,¹⁶ⁱ
luce, re di tutto il mondo!

Per la tua saggezza,

per la tua bontà,

ci doniamo a te,

lieti in umiltà!

A te salga il nostro amore!

Diecimila anni al nostro imperatore!

A te, erede di Hien-Wang,

noi gridiam:

diecimila anni al nostro imperatore!

Alte, alte le bandiere!

Gloria a te!

^{16g} Prima che il cerimoniale abbia termine, di fronte allo smarrimento della principessa sconfitta il principe ignoto offre una via di scampo: indovinare il suo stesso nome (⁶⁵⁸, *Largo sostenuto* – e, re). La dura prova appena superata viene rievocata dai tre accordi che caratterizzano la scena (cfr. es. 13), ma la proposta di risolvere l'enigma relativo al suo nome compare sull'unico tema associato al protagonista maschile, intonato dai violini (⁶⁶, *Moderato sostenuto* – e- $\frac{3}{4}$, Re): es. 16). Esso s'impone per la sua dolcezza, stabilendo con molta intensità il rapporto fra due differenti situazioni, quella di Turandot, che non vuole amare, e la dolce fermezza amorosa del principe ignoto:

ESEMPIO 16 (II, 66)

Il principe ignoto

p $\overset{\frown}{\text{3}}$ $\overset{\frown}{\text{3}}$

Il mio nome non sai!..... Dimmi il mio nome,

Vi

p

Vlc

p

Vle, Vlc

^{16h} Dopo che l'imperatore, al suono di un tema originale, si è avviato, la massa corale intona il coro solenne anticipato all'inizio del quadro,¹¹ che funge da «inno imperiale» (⁶⁸², *Andante maestoso e sostenuto* – e, Fa misolidio: cfr. es. 10), e chiude fragorosamente l'atto.¹⁶ⁱ

ATTO TERZO

QUADRO PRIMO

Il giardino della reggia, vastissimo, tutto rialzi ondulati, cespugli e profili scuri di divinità in bronzo, lievemente illuminate dal basso in alto dal riflesso degli incensieri. A destra sorge un padiglione a cui si accede per cinque gradini, e limitato da una tenda riccamente ricamata. Il padiglione è l'avancorpo d'uno dei palazzi della reggia, dal lato delle stanze di Turandot.

(È notte. Dalle estreme lontananze giungono voci di araldi che girano l'immensa città intimando il regale comando. Altre voci, vicine e lontane, fanno eco. Adagiato sui gradini del padiglione è il principe. Nel grande silenzio notturno egli ascolta i richiami degli araldi, come se quasi più non vivesse nella realtà)

LE VOCI DEGLI ARALDI

Così comanda Turandot:^{17a}

«Questa notte nessun dorma in Pekino!»

LA FOLLA

Nessun dorma!

Nessun dorma!

LE VOCI DEGLI ARALDI

«Pena la morte, il nome dell'ignoto sia rivelato prima del mattino!»

LA FOLLA

Pena la morte!

Pena la morte!

VOCI DEGLI ARALDI

«Questa notte nessun dorma in Pekino!»

LA FOLLA

Nessun dorma!

Nessun dorma!

(L'eco delle voci e il suono dei gong si perdono nelle lontananze)

IL PRINCIPE IGNOTO

Nessun dorma!... Tu pure, o Principessa,^{17b}

nella tua fredda stanza

guardi le stelle

che tremano d'amore e di speranza...

Ma il mio mistero è chiuso in me,^{17c}

il nome mio nessun saprà!

^{17a} Con precisione simmetrica Puccini riprese la sequenza armonica dell'atto primo (cfr. es. 1)² all'inizio dell'ultimo, sovrapponendovi una sensuale melodia (*Andante mosso* – $\frac{3}{4}$ – $\frac{2}{4}$, → re). Il collegamento musicale fra questi scorci 'btonali', che coinvolge anche i ministri all'inizio dell'atto secondo,⁹ disegna un percorso drammatico: all'inizio dell'opera l'urto dissonante rafforza l'impatto delle prime quattro battute, identificando la crudeltà della legge di Turandot, quella stessa norma che nell'atto secondo dà avvio al meccanismo che porta alla contesa quando il mandarino rilegge il bando della principessa,¹⁴ mentre nell'atto terzo la melodia sovrapposta alla successione armonica ne addolcisce i contorni – suggerendo la possibilità di un mutamento della protagonista – e prepara il terreno all'espansione lirica del principe, certo della vittoria. Le voci lontane degli araldi che minacciano la morte per chi non scopre il nome dell'ignoto, sono note di colore spesso, arricchito di senso dal colpo in *pianissimo* della grancassa: puntualmente il tritono caratterizza la pronuncia del nome di Turandot, ma è un'eco già fiavole.

^{17b} L'ultimo evento temporale dell'opera è la tanto sospirata alba, termine entro il quale Turandot dovrà a sua volta sciogliere l'enigma del nome postole dal principe ignoto. Ma prima v'è il notturno nei giardini della reggia, il cui profumo par quasi di sentire nell'aria grazie al canto del tenore. «Nessun dorma!...»: il celeberrimo assolo è una breve romanza in due parti, che si avvia con un declamato ch'è il flusso di pensieri nella mente del protagonista (4, *Andante sostenuto* – $\frac{4}{4}$ – $\frac{2}{4}$, Sol), 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-Sol♭ [=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*.

^{17c} Quando la passione del principe comincia febbrilmente a crescere la tonalità sale a Re, e il tema del nome (cfr. es. 16) diviene melodia dell'aria:

Solo quando la luce splenderà...^{xxxv}
sulla tua bocca lo dirò, *fremente!*...^{xxxv}
Ed il mio bacio scioglierà il silenzio
che ti fa mia.

VOCI DI DONNE (*misteriose e lontane*)
Il nome suo nessun saprà...
E noi dovremo, ahimè, morir!...

IL PRINCIPE IGNOTO
Dilegua, o notte!... Tramontate, o stelle!...
All'alba vincerò!...

VOCI DI DONNE (*sommesse e disperate*)
Morir!...
Morir!...

(*Ed ecco alcune ombre appaiono strisciando fra i
cespugli: figure confuse col buio della notte, che si
fanno sempre più numerose e finiranno col diventare
una folla. I tre ministri sono alla testa. Ping si ac-
costa al principe, e dice:*)

PING
Tu che guardi le stelle, abbassa gli occhi...^{18a}
su noi!

PANG
La nostra vita è in tuo potere!

PONG (*disperato*)
La nostra vita!

PING
Udisti? Il bando *corre*^{xxxvi}
per le vie di Pekino, e ad ogni porta
batte la morte e grida: il nome o sangue!
IL PRINCIPE IGNOTO (*ergendosi contro di loro*)
Che volete da me?

PING
Di' tu che vuoi?
È l'amore che cerchi?
Ebbene: prendi!
(*E sospinge un gruppo di fanciulle bellissime, semi-
nude, procaci, ai piedi del principe*)

segue nota 17c

ESEMPIO 17 (III, 94)

Il principe ignoto

Ma il mio mi - ste - ro è chiu - so in me,

VI
arpa *mf*

Vle, Vlc *mf*

Fag. Cl B

Chiude l'assolo un Si_3 , ch'è espressione di sicurezza, invocazione della luce contro le tenebre troppo spesso echeggiata negli stadi, facendo scordare la perfetta collocazione del brano nel contesto, la sue proporzioni, concise quanto aeree, e le spezie armoniche al servizio sia della passione sia dell'avanzamento linguistico. L'immane applauso spezza indebitamente un flusso musicale continuo che segue la perorazione orchestrale, con tanto di cadenza alla tonica evitata.

^{xxxv} «Sulla tua bocca lo dirò / quando la luce splenderà!...».

^{18a} Torna in scena di prepotenza il dramma collettivo (6⁴, *Allegro* - $\frac{2}{4}$, Sol): i ministri, alla testa della folla, prima di ricorrere ad altri mezzi, cercano di distogliere il principe dal suo proposito offrendogli il meglio: la tattica dà vita a una vera e propria scena delle tentazioni.

^{xxxvi} «Udisti il bando?».

Guarda!... Son belle tra lucenti veli!...^{18b}
(*E strappando i veli alle donne:*)

Più belle ignude!...

PONG, PANG (*esaltandone le bellezze*)

Corpi flessuosi...

PING

Tutte ebbrezze e promesse
d'amplessi prodigiosi!...

(*Le fanciulle, sospinte, circondano il principe, che con un movimento di ribellione grida:*)

IL PRINCIPE IGNOTO

No!... No!...

PING (*incalzando*)

Che vuoi?... Ricchezze?...

Tutti i tesori a te!

(*Al suo cenno vengono portati davanti al principe sacchi, cofani, canestri ricolmi d'oro e di gemme. E i tre ministri fanno scintillare questi splendori davanti agli occhi abbagliati del principe*)

Rompon la notte nera^{18c}

queste fulgide gemme!

PONG

– Fuochi azzurri!

PANG

– Verdi splendori!

PONG

– Pallidi giacinti!

PANG

– Le vampe rosse dei rubini!

PING

– Sono

goccioline d'astri!

– Prendi! È tutto tuo!

IL PRINCIPE IGNOTO (*ribellandosi ancora*)

No! Nessuna ricchezza!

PING (*accostandosi a lui con crescente spasimo*)

Vuoi la gloria?

Noi ti farem fuggire,

e avrai la gioia

d'aver vinto, tu solo, Turandot!

PANG

E andrai lontano...

PING

...con le stelle, verso

imperi favolosi!...

TUTTI

Fuggi! Fuggi! *Tu sei salvo*,^{xxxvii} 18c

e noi tutti ci salviamo!

^{18b} La prima lusinga è diretta all'amore (84, *Lento* – sol): le movenze sinuose delle schiave che danzano brevemente davanti a Calaf è fissata da un tema flessuoso, caratterizzato dall'intervallo 'esotico' (più tipico del medioriente, in realtà) di seconda aumentata, e da figure puntate. Ma la loro esibizione dà luogo a una sezione fulminea su scala pentafona difettiva (9, *Allegro*) dove lo sforzo mimetico del compositore per realtà sonore extraeuropee si spinge molto in là, giungendo a riprodurre procedimenti polifonici praticati in Oriente come l'eterofonia, ossia l'esecuzione simultanea di diverse varianti di una stessa linea melodica. Le quattro note dei soprani (Re, Mi, Sol, La) riempiono lo spazio acustico, sviluppate in figurazioni diverse.

^{xxxvii} «Fuggi, fuggi, va lontan.»

^{18c} Tocca ora ai colori delle pietre preziose (10, *Meno mosso. Allegro moderato*), e udiamo ancora una volta un tema originale, anch'esso rigorosamente articolato su una scala pentafona (Sol, Mi, Re, Do, La):

ESEMPIO 18 (III, 10)



Alla voce imponente dei corni risponde lo scintillio degli idiofoni sormontati dall'ottavino, un manto prezioso ch'è puro colore, abbagliante. Su questo tema, ripreso nelle combinazioni più varie e reso più incisivo dal triangolo con un ticchettio alienante, monta l'agitazione della folla, e l'invito a Calaf si fa sempre più stringente. Il principe rifiuta per la seconda volta, invocando l'alba e con essa la fine dell'incubo. Il tema tornerà altre due volte, l'ultima delle quali in coda alla sezione, *a tutta forza*, quando la folla, brandendo pugnali, minaccia con ferocia il protagonista.

IL PRINCIPE IGNOTO (*tendendo le braccia verso il cielo*)

Alba, vieni! Quest'incubo dissolvi!

(*Allora i tre ministri si stringono intorno a lui disperatamente*)

PING

Straniero, tu non sai^{18d}

di che cosa è capace la Crudele!

Straniero, tu non sai
quali orrendi martir la Cina inventi!

PING

Se tu rimani e non ci sveli il nome,
noi siam perduti!

PANG

L'Insonne non perdona!

Sarà martirio orrendo!

(*E l'uno dopo l'altro, lividi di terrore:*)

– I ferri aguzzi!

– L'irte ruote!

– Il caldo

morso delle tenaglie!

– La morte a sorso a sorso!

TUTTI

Ah! Non farci morire!... *Abbi pietà!*...

(*Ma il principe esclama:*)

IL PRINCIPE IGNOTO

Inutili preghiere!

Inutili minacce!

Lei sola, voglio! Voglio Turandot!^{xxxviii}

(*Allora la folla perde ogni ritegno, ed urla selvaggiamente attorniando il principe:*)

TUTTI

– Non l'avrai!^{18c}

– Non l'avrai!

– Non l'avrai più!^{18c}

Morra prima di noi, tu maledetto!

– Tu, crudele!

– Spietato!

– Parla!

– Il nome!

(*Si tendono alti e minacciosi i pugnali verso il principe, stretto nella cerchia feroce e disperata. Ma d'un tratto s'odono grida tumultuose dal giardino e tutti s'arrestano*)

LE VOCI

Eccolo il nome! È qua!^{18e}

(*Un gruppo di sgherri trascina il vecchio Timur e Liù, logori, pesti, affranti, insanguinati. La folla ammutolisce nell'ansia dell'attesa. Il principe si precipita, gridando:*)

IL PRINCIPE IGNOTO

Costor non sanno!... Ignorano il mio nome!

(*Ma Ping, che riconosce i due, ebbro di gioia ribatte:*)

PING

Sono il vecchio e la giovine
che iersera parlavano con te!

IL PRINCIPE IGNOTO

Lasciateli!

PING

– Conoscono il segreto!

(*Agli sgherri*)

Dove li avete colti?

^{18d} Più la situazione si fa grave, e più la musica si alleggerisce, fino a prendere sembianze quasi da operetta in questo scorcio (12⁴, e- $\frac{2}{4}$ - $\frac{4}{4}$), con note aggiunte all'armonia su un pedale di dominante di Do e svolte improvvise verso tonalità lontane, il tutto con un accompagnamento ritmato a passo di canzone da *cabaret*; questo atteggiamento stilistico, ancora di ascendenza modernista, traduce il nervosismo parossistico delle maschere, che nel trasmettersi alla folla elimina di colpo ogni gestualità fatua, e vira verso il serio, che s'impone perciò con forza maggiore. Il principe nega per la terza e ultima volta, con potenza centuplicata, ribadendo schemi rituali già attuati su vasta scala nell'atto precedente, e affermando per un lampo fugace la tonalità di do.

^{xxxviii} «Crollasse il mondo voglio Turandot!».

^{18e} L'agitazione furibonda della folla si trasforma in energia liberatoria quando Liù e Timur vengono trascinati in scena dalle guardie (15); anche se questa entrata dà luogo a un nuovo episodio drammatico, Puccini lo tratta come un séguito del movimento precedente, in attesa del vero evento.

GLI SGHERRI

Mentre erravano là, presso le mura!

PING (*correndo al padiglione*)

Principessa!

LA FOLLA

Principessa!

Principessa!

(*Turandot appare sul limite del padiglione. Tutti si prosternano a terra. Solo Ping, avanzando con estrema umiltà, dice:*)^{19a}

PING

Principessa!... Divina!... Il nome ignoto ^{xxxix}

è chiuso in queste *due* bocche silenti!...

Ma abbiamo ferri per schiodar quei denti,
e uncini abbiamo per strappar quel nome!

(*Il principe, che s'era dominato per non tradirsi, ora, a udire lo scherno crudele e la minaccia, ha un movimento di impetuosa ribellione. Ma Turandot lo ferma con uno sguardo pieno d'impero e d'ironia*)

TURANDOT

Sei pallido, straniero!^{19b}

IL PRINCIPE IGNOTO (*alteramente*)

Il tuo sgomento

vede il pallor dell'alba sul mio volto!

Costor non mi conoscono!

TURANDOT

Vedremo!

(*E rivolgendosi a Timur, con fermissimo comando:*)

Su! Parla, vecchio!

(*Attende sicura, quasi indifferente. Ma il vecchio tace. Intontito dal dolore, scompigliata la sua veneranda canizie, pallido, lordo, pesto, guarda la principessa muto, con gli occhi sbarrati e un'espressione di supplica disperata*)

TURANDOT (*con furore ai ministri*)

Voglio^{xl} ch'egli parli!

(*Timur è riafferato, ma prima che il principe abbia tempo di muoversi per buttarsi avanti e difenderlo, Liù si avvanza rapidamente verso Turandot e le grida:*)

LIÙ

Il nome che cercate

io sola lo conosco!^{xli}

LA FOLLA (*con un grido di liberazione*)

La vita è salva! L'incubo svanì!

IL PRINCIPE IGNOTO (*con fiero rimprovero a Liù*)

Tu non sai nulla, schiava!

LIÙ (*guarda il principe con infinita tenerezza, poi rivolgendosi a Turandot:*)

... So il suo nome,^{xlii}

e suprema delizia

m'è tenerlo segreto^{xlii}

e possederlo io sola!

LA FOLLA (*che vede sfuggire la tua speranza, irrompe verso Liù, gridando:*)

– Sia legata!

– Sia straziata!

^{19a} L'evento centrale è l'ingresso di Turandot. Qui comincia una breve sezione nuova, costruita su due reminiscenze, che servono a inquadrare in altro contesto le tappe dell'azione, mediante il ricordo che funge al tempo stesso da prolessi del futuro, e forniscono le motivazioni psicologiche all'agire di ciascun personaggio. Il primo ritorno tematico è quello del *Mô-Li-Huâ* (217, *Largo* – $\frac{4}{4}$, Solb), affidato agli ottoni in buca e dietro le quinte, *fortissimo*, in stile di corale solenne. La nuova agogica conferisce al tema un passo decisamente cerimoniale, mentre è significativa la scelta della tonalità, ancora una volta Solb, quella della passione, che strutturalmente si porrà in asse con l'ultima aria di Liù intonata alla relativa minore,^{20c} e sarà perno del grande finale corale compiuto da Puccini.^{20f}

^{xxxix} «Principessa!... Divina!... Il nome dell'ignoto».

^{19b} La seconda reminiscenza (del tema 2 a),³ ci riporta sugli spalti della città imperiale, all'inizio dell'azione (*Meno largo* – $\frac{3}{4}$, do). Essa fornisce un'informazione drammatica, confermando che i due conoscono l'identità spasmodicamente cercata, ma soprattutto inizia a concentrare l'attenzione sul personaggio di Liù, la cui statura, dall'inizio a qui, è destinata a crescere, fino a sovrastare per importanza tutti gli altri personaggi. Dichiarando di essere la sola a conoscere il nome dell'ignoto, ella attira su di sé l'ira della folla terrorizzata e, per la prima volta, l'interesse della rivale e dell'uomo che ama invano.

^{xl} «Io voglio».

^{xli} «io sola so!».

^{xlii} «Io so il suo nome... / M'è suprema delizia / tenerlo segreto».

– Perché parli!

– Perché muoia!^{20a}

IL PRINCIPE IGNOTO (*ponendosi davanti a Liù*)

Sconterete le sue lagrime!

Sconterete i suoi tormenti!

TURANDOT (*violenta alle guardie*)

Tenetelo!

LIÙ (*con fermezza al principe*)

Signor, non parlerò!^{20b}

(*Il principe è afferrato dagli sgherri e tenuto fermo, legato. Allora Turandot riprende la sua attitudine ieratica, quasi assente, mentre Liù, ghermita dai suoi torturatori, è caduta a terra in ginocchio*)

PING (*curvo su di lei*)

Quel nome!

LIÙ (*dolcemente, pregando*)

No!

PING (*con furore*)

Quel nome!

^{20a} Da qui (20, *Allegro* – $\frac{3}{4}$) comincia una strategia musicale in funzione del dramma ch'è tra le più complesse mai tentate da un drammaturgo in musica, in bilico fra la propria tradizione plurisecolare e rinnovamento (non a caso AP propone un'ennesima «solita forma»: «1. tempo d'attacco^{20a} 2. Aria di Liù.^{20c} 3. Tempo di mezzo^{20d} 4. Suicidio di Liù e corteo funebre^{20e}). La complessa organizzazione di questo scorcio quadripartito, che sfocerà nel sacrificio della schiava, è tutta poggiata sui pochi elementi musicali che abbiamo visto innervare la teatralità del personaggio.^{8a} Ad essi va aggiunta la breve frase discendente con cui il principe minaccia con enfasi i carnefici (es. 19, X):

ESEMPIO 19 (III, 621)

Il principe X
Scon- te - re - te i suoi tor - men- ti!

Questa melodia viene semanticamente legata alle sofferenze patite da Liù (21, *Andante*, es. 20, X),^{20b} nel contesto di un agglomerato armonico statico (su scala modale difettiva) poggiato sopra un pedale inferiore di Mi, divenendone un motivo determinante, e anche a Turandot, tramite la citazione del *Mò-Li-Huà* interposta fra due riprese dell'inciso (es. 20, Y; cfr. es. 3):

ESEMPIO 20 (III, 221)

Liù X
Si - gnor, non par - le - rò!

Fl, Cl X
1 Vla X
1 Vla Y (es. 3)
1 Fag

Vlc, Tpt
Cb

È come se l'anima delle due donne fosse istantaneamente messa in comunicazione attraverso la dialettica dei temi, perché Turandot apprenda, assistendo alla sofferenza di una donna innamorata e altruista, a maturare il suo lato umano.

LIÙ

La tua serva
chiede perdono, ma obbedir non può!

(A un cenno di Ping gli sgherri l'afferrano, le torcono le braccia. Liù grida. Ed ecco Timur si scuote dal suo terribile silenzio)

TIMUR

Perché gridi?

IL PRINCIPE IGNOTO

Lasciatela!

LIÙ

No... no... non grido più! Non mi fan male!

No, mio signore... no... nessun mi tocca!

(Agli sgherri)

Stringete... ma chiudetemi la bocca,

ch'ei non mi senta!

(Poi, sfibrata)

Non resisto più!

LA FOLLA *(ferocemente)*

Parla! Il suo nome!

TURANDOT

Sia lasciata!... Parla!

(Liù è liberata)

LIÙ

No!... Piuttosto morirò!...

*(E cade accasciata presso i gradini del padiglione)*TURANDOT *(fissando Liù, quasi a scrutarne il mistero)*

Chi pose tanta forza nel tuo cuore?

LIÙ *(sollevando gli occhi pieni di tenerezza)*

Principessa, l'amore!

Tanto amore, segreto, inconfessato...^{20c}

grande così che questi strazi sono

dolcezza a me,^{xliii} perché ne faccio dono
al mio signore...

Perché, tacendo, io gli do il tuo amore...

Te gli do, principessa, e perdo tutto...

persino l'impossibile speranza!...

(E rivolta agli sgherri)

Legatemi! Straziatemi!

Tormenti e spasimi

date a me!

Saran, per lui, l'offerta^{xliv}

suprema del mio amore!

TURANDOT *(che è rimasta per un momento turbata e affascinata dalle parole di Liù, ora ordina ai ministri:)*

Strappatele il segreto!

PING

Chiamate Pu-Tin-Pao!^{20d}IL PRINCIPE IGNOTO *(dibattendosi rabbiosamente)*

No, maledetto!

LA FOLLA *(con un urlo)*

– Il boia!

– Il boia!

– Il boia!

PING

Sia messa alla tortura!

LA FOLLA *(selvaggiamente)*

Alla tortura!

Sì, il boia!

– Parli!

– Alla tortura!

– Il boia!

(Ed ecco il gigantesco Pu-Tin-Pao con i suoi aiutanti appare nel fondo, immobile e spaventoso. Liù ha un

^{20c} Liù pronuncia la parola magica, «amore» da cui avvia una dichiarazione in due tempi; il primo, lirico e interiore (24, *Lento* – e- $\frac{2}{4}$, Fa), è costruito su incisi pentafoni, frasi umili di breve respiro che mettono in rilievo l'espansione melodica nel momento dell'«offerta suprema».

^{xliii} «dolcezza per me».

^{xliv} «Ah!... Come offerta»; la semplificazione del verso facilita all'interprete l'emissione degli acuti in *decrecendo* (La₄-Si₄-La₄).

^{20d} L'estatica confessione di Liù, la prima e l'unica volta in cui ha potuto dichiarare il suo amore «inconfessato», e per giunta *coram populo*, finisce in un istante: la crudeltà torna subito in primo piano (25, *Andante mosso* – e- $\frac{2}{4}$), col richiamo al gigantesco boia. Puntualmente il carnefice entra in scena prima musicalmente, grazie al suo tema (25⁶, *Allegro moderato* – e- $\frac{2}{4}$), avvinghiato a un pedale centrale, che ad ogni accento fa udire una quinta diminuita, irradiando nuovamente un segno di terrore.

grido disperato, s'aggira come pazza cercando, inutilmente, di aprirsi un varco, implorando, supplicando)

LIÙ

No!... No!... Più non resisto!...

Ho paura di me!...

Lasciatemi passare!...

LA FOLLA (*sbarrandole il passo*)

Parla! Parla!

LIÙ (*disperatamente, correndo presso Turandot*)

Si!... Principessa!... Ascoltami!...

Tu che di gel sei cinta,^{20e}

da tanta fiamma vinta,

^{20e} Il secondo tempo della dichiarazione di Liù (27, *Andante mosso* – $\frac{3}{4}$ – $\frac{4}{4}$, *mi*) è una predizione in tono tragico di due differenti destini che si realizzeranno entro l'alba: la morte per lei e la sconfitta per Turandot, che si arrenderà alla forza dell'amore. Questo assolo, basato su una frase modale trasposta su vari gradi della scala di *mi*^b (tonalità tragica dell'opera), è accompagnato dall'orchestra con catene di accordi paralleli (per quarte e settime), a cui si aggiungono man mano intervalli più piccoli, fino alla seconda minore, segno dello strazio interiore di lei, ottenuto con mezzi linguistici aggiornatissimi – tanto che si è chiamato in causa il motivo principale delle *Rondes printanières* (dal *Sacre du printemps* di Stravinskij), con cui quello di Liù divide, in effetti, i tratti principali. Se osserviamo più da vicino la melodia a partire dal quinto settenario (i versi sono tutti di Puccini, che aveva composto la «musicchetta di sapore cinese» nel marzo del 1921), noteremo che da essa sono tratti ben tre profili melodici, ciascuno destinato a un altro personaggio dell'opera:

ESEMPIO 21 (III, ³28)

(A) Liù
I - o chiudo stanca gli oc - chi, per - chè egli vin - ca an - co - ra...

(A) Pong (III, 12^o)
Tu non sai quali or - ren - di

(B) Turandot (II, 44^o)
e sfi - da - sti in flessi - bi - le e si - cu - ra

(C) Liù
Ei vin - ca an - co - ra... per non... per non ve - der - lo più!

(C) Il principe (I, 24^o)
(o di -) vi - na bel - lez - za o me - ra - vi - glia

Possiamo valutare la portata di queste coincidenze in relazione ai singoli protagonisti e ai diversi momenti del dramma. La frase della schiava e quella di Pong sono in un rapporto di causa ed effetto: Liù sta patendo i «martiri» minacciati da Turandot, e chiude stanca gli occhi (es. 21, A). Dall'aria «In questa reggia» viene il passaggio in cui la principessa sta spiegando il perché della sua ferocia, e il tono con cui si esprime è umano e dolente: ella odia l'uomo per motivi ancestrali, non meno forti dell'amore che potrebbe darle il principe ignoto; Liù invece si sacrifica per offrire la vittoria all'uomo che ama. Il destino di quest'ultima contesa viene così sotteraneamente annunciato: l'amore di Calaf, principe tartaro come tartaro era l'uccisore di Lo-u-Ling, riparerà a un torto secolare (es. 21, B). La frase del tenore è tolta dal breve assolo dell'atto primo: è il primo momento in cui vede Turandot, quando l'amore s'impadronisce istantaneamente del suo essere. Liù chiuderà quindi gli occhi per non vederlo più

l'amerai anche tu!
[L'amerai anche tu!]^{xvii}

Prima di questa aurora
io chiudo stanca gli occhi,
perché egli vinca ancora...
per non vederlo più!

(Strappa con mossa repentina dalla cintola di un soldato un acutissimo pugnale e se lo pianta nel petto. Gira intorno gli occhi perduti, guarda il principe con dolcezza suprema, va, barcollando, presso di lui e gli stramazza ai piedi, morta)

IL PRINCIPE IGNOTO

O mia piccola Liù!...^{xliv}

(Si fa un grande silenzio, pieno di terrore. Turandot fissa Liù stesa a terra; poi con un gesto pieno di collera strappa ad un aiutante del boia che le è vicino una verga e percuote con essa in pieno viso il soldato che si è lasciato strappare il pugnale da Liù. Il soldato si copre il volto e arretra tra la folla. Il principe è liberato. Allora il vecchio Timur, come impazzito, si

alza. Si accosta barcollando alla piccola morta. Si inginocchia, dice:)^{20f}

TIMUR

Liù!... Liù! ...
Sorgi!... È l'ora chiara
d'ogni risveglio.
Sorgi!... È l'alba, o mia Liù...
Apri gli occhi, colomba!...

(C'è in tutti un senso di pietà, di turbamento, di rimorso. Sul volto di Turandot passa una espressione di tormento. Se ne avvede Ping, che va rudemente verso il vecchio per allontanarlo. Ma quando gli è vicino la sua naturale crudeltà è vinta e la durezza del suo tono attenuata)

PING

Alzati, vecchio! È morta!

TIMUR *(con un urlo)*

Delitto orrendo! E l'espiremo tutti!
L'anima offesa si vendicherà!

segue nota 20e

(es. 21, C): è sempre amore, ma appartiene a un tempo più antico (non a caso il soprano e il tenore citano la frase di Mimì morente nella *Bohème*) rispetto al sentimento che spingerà Turandot nelle braccia dell'uomo, cancellando dalla memoria la «notte atroce dove si spense» la «fresca voce» dell'ava. Erano i sentimenti di Liù che Puccini aveva cantato in un passato oramai lontano: la morte del soprano fa parte di un rito estremamente complesso, costruito intorno alla sua musica migliore, che testimonia l'impegno più ardito e consapevole di lasciarsi alle spalle il passato. Anche se non calcolate, forse, tali coincidenze riflettono un percorso inconscio del narratore onnisciente.

^{xliv} «Ah! Tu sei morta, o mia piccola Liù!».

^{20f} Dopo l'aria Liù si uccide. Immediatamente la melodia principale diviene la sua trenodia, poggiandosi per quasi settanta battute sull'intervallo di quarta giusta e sulla cellula ritmica dattilica (A) variata in diverse forme,^{8a} riuniti nello schema ostinato dell'accompagnamento:

ESEMPIO 22 (III, ⁵²⁸)

Timur

Liù bon - tà! Liù! dol - cez - za!

Ob, Cmp, Cel

Ob, Cmp, Cel

Fl, Cel

pp

(Allora un terrore superstizioso prende la folla: il terrore che quella morta, divenuta spirito malefico perché vittima di una ingiustizia, sia tramutata, secondo la credenza popolare, in vampiro. E, mentre due ancelle coprono il volto di Turandot con un velo bianco trapunto d'argento, la folla, supplice, dice:)

LA FOLLA

Ombra dolente, non farci del male!^{20g}

Ombra sdegnosa, perdona! Perdona!

(Con religiosa pietà il piccolo corpo viene sollevato, tra il rispetto profondo della folla. Il vecchio si avvicina, stringe teneramente una mano della morta e cammina vicino a lei, dicendo:)

TIMUR

Liù!... Bontà! Liù... dolcezza!^{20h}

Oh, camminiamo insieme un'altra volta così, con la tua man nella mia mano.

Dove tu vai ben so...

ed io ti seguirò

per posare per sempre a te vicino
nella gran notte che non ha mattino...

(I tre ministri sono angosciati: s'è svegliata la loro vecchia umanità)

PING

Ah, per la prima volta

al vedere la morte non sogghigno!

PANG (toccandosi il petto)

S'è svegliato^{xlvi} qui dentro il vecchio ordigno,
il cuore, e mi tormenta!

PONG

Quella fanciulla spenta

pesa sopra il mio cuor come un macigno!

(Mentre tutti si avviano, la folla riprende:)

segue nota 20f

In questo modo Puccini raggiunge un senso di coerenza formale estremamente elevato che, incompiuta come l'opera rimase, condiziona pesantemente lo sviluppo dell'azione, facendo apparire posticcia proprio la scena decisiva, col duetto fra Turandot e il principe ignoto.

^{20g} Il breve brano in cui il collettivo chiede perdono alla salma della giovane schiava (32, *Largo sostenuto* – la) presenta una progressione armonica assai complessa e suggestiva, dove si sfogano le tensioni dovute al denso accumularsi del materiale musicale della trenodia per Liù.

^{20h} Ma la trenodia riprende implacabile, fino a sciogliersi nell'ultima invocazione corale. Non c'è dubbio che il sacrificio di Liù rivesta un peso indubbiamente rilevante in questo finale, ma Puccini lo avrebbe certo sfruttato adeguatamente. Basta ascoltare le ultime battute di suo pugno, che disegnano un sottile velario sonoro mediante la divaricazione del suono alle altezze estreme (Mi_b degli ottavini, Mi_b dei contrabbassi) all'uscita del corteo funebre. Ma, per dirla con Toscanini alla prima assoluta del 25 aprile 1926, «Qui finisce l'opera perché a questo punto il Maestro è morto».

^{xlvi} «Svegliato s'è».

LA FOLLA

- *Ombra dolente, non farci del male!*
 – *Ombra sdegnosa, perdona!... Perdona!*
 – Liù!... Bontà...
 – Liù!... Dolcezza...
 – Dormi!...
 – Oblia!

– Liù!...

– Poesia!...^{20h}

(Le voci si vanno perdendo lontano. Tutti, oramai, sono usciti. Rimangono soli, l'uno di fronte all'altra, il principe e Turandot. La principessa, rigida, statuarica sotto l'ampio velo, non ha un gesto, non un movimento)

IL DUETTO E IL QUADRO CONCLUSIVO NELLE VERSIONI DI

FRANCO ALFANO (1926)

IL PRINCIPE IGNOTO

Principessa di morte!^{21A}
 Principessa di gelo!
 Dal tuo tragico cielo
 scendi giù sulla terra!

LUCIANO BERIO (2001)*

IL PRINCIPE IGNOTO

Principessa di morte!^{21B}
 Principessa di gelo!
 Dal tuo tragico cielo
 scendi giù sulla terra!

* Nella colonna di sinistra il lettore potrà leggere il libretto originale, che Alfano musicò quasi per intero nella prima versione del finale; i versi in corsivo corrispondono alla parte che fu tagliata, su indicazioni di Toscanini in particolare, in occasione della prima assoluta; il segno ^ posto accanto a versi o parole in corsivo significa che non furono intonati anche nella prima versione; le varianti musicali del testo sono condivise, altrimenti vengono attribuite alla prima (A1) o alla seconda versione (A2) di Alfano. Nella colonna di destra si legge la porzione del libretto utilizzata da Luciano Berio per il suo completamento. Non ritengo di dover commentare la sezione che segue alla stessa stregua di quanto la precede, perché non è stata compiuta da Puccini: il lettore troverà nella prima appendice uno schema che dovrebbe chiarire la relazione fra gli appunti e le versioni esaminate, oltre a una sommara descrizione catalogografica e a una bibliografia essenziale per l'approfondimento del problema. L'incarico di completare *Turandot* fu dato nel luglio del 1925 dai gerenti di casa Ricordi al musicista napoletano Franco Alfano, allora direttore del Conservatorio di Torino, che portò a termine onestamente il compito affidatogli, ma il suo lavoro si discostò molto dagli schizzi lasciati dal maestro prima di morire. Perciò, in vista del debutto scaligero, i committenti, sospinti da Arturo Toscanini, espunsero dalla prima edizione dello spartito centonove battute – irrilevanti agli appunti – su un totale delle trecentosettantasette sue (più di un quarto, quindi, del totale complessivo). Il vero problema posto da queste pagine, però, non è ancora stato risolto: il completamento originale rivela una logica più stringente, ma la fantasia di Alfano somiglia poco a quella di Puccini. Inoltre esso pone rilevanti problemi ai due interpreti, chiamati a sostenere una tessitura acutissima sulla quale, per di più, sovente si scarica tutto il peso dell'immensa orchestra. La versione corrente, pur con tutti i suoi squilibri, ha almeno il pregio della brevità. L'interesse di Berio data alla fine degli anni Novanta, quando il Festival de musica de Gran Canarias, in accordo con casa Ricordi, gli commissionò il rifacimento del finale. Incarico più che legittimo, perché fra tutti i compositori del nostro tempo, Berio è quello che più ha dimostrato di saper maneggiare con disinvoltura stili di autori di epoche diverse.

^{21A} Lascia perplesso l'esiguo lasso temporale – appena due battute – in cui il principe ignoto si sbarazza di tutto il funereo rituale che circonda la morte di Liù, sebbene i due momenti siano ben separati dal forte contrasto fra tonalità, a distanza di tritono l'una dall'altra (mi♭ e la); Alfano lo accentuò a ragion veduta: oppose al timbro delicatissimo su cui si spegne l'ultima scena di Puccini il fragore dei tre bicordi sulla dominante a piena orchestra, seguito dal primitivo unisono su cui Calaf declama la sua invettiva contro Turandot («Principessa di morte!»). Berio, invece, si mostra più attento alla gradualità del cambiamento psicologico, e inizia ad attingere dalle parti compiute (lo farà con encomiabile costanza),^{21B} allungando la scena in mi♭ con sette battute orchestrali che echeggiano la prima aria di Liù, e aggiungendone nove prima di ricongiungersi all'attacco di Alfano. La soluzione si rivela drammaturgicamente più raffinata, ma fin dall'inizio impone le ragioni di un'era musicale differente: Alfano, musicista di minore statura rispetto a Puccini, parla pur sempre il linguaggio della medesima epoca storica, mentre Berio, inevitabilmente, non rinuncia, né deve, a tratti stilistici propri.

Ah, solleva quel velo
 guarda, guarda, o crudele,
 quel purissimo sangue
 che fu sparso per te!
 (*E si precipita verso di lei, strappandole il velo*)
 TURANDOT (*con fermezza ieratica*)
 Che mai osi, straniero!^{22A}
 Cosa umana non sono...
 Son la figlia del Cielo
 libera e pura![^] Tu
 stringi il mio freddo velo
 ma l'anima è lassù!

IL PRINCIPE IGNOTO (*che è rimasto per un momento come affascinato, indietreggia. Ma si domina. E con ardente audacia esclama:*)

La tua anima è in alto,
 ma il tuo corpo è vicino!
 Con le mani brucianti
 sfiorerò^{xlvii} i lembi d'oro
 del tuo manto stellato.
 La mia bocca fremente
 premerò su di te!^{23A}
 (*E si precipita verso Turandot tendendo le braccia*)

TURANDOT (*arretrando sconvolta, spaurita, disperatamente minacciosa:*)

Non profanarmi!

IL PRINCIPE IGNOTO (*perdutoamente*)

Ah, sentirti viva!

TURANDOT

Indietro!... Indietro!...

IL PRINCIPE IGNOTO

Il gelo tuo è menzogna!

TURANDOT

No, mai nessun m'avrà!²⁴

Dell'ava mia[^] lo strazio

Ah, solleva quel velo
 guarda, guarda, o crudele,
 quel purissimo sangue
 che fu sparso per te!
 (*Le strappa il velo*)

TURANDOT (*con fermezza*)
 Che mai osi, straniero!^{22B}

Cosa umana non sono...
 Son la figlia del Cielo
 libera e pura! Tu
 stringi il mio freddo velo
 ma l'anima è lassù!

IL PRINCIPE IGNOTO

La tua anima è in alto,
 ma il tuo corpo è vicino!
 Con le mani brucianti
 stringerò i lembi d'oro
 del tuo manto stellato.
 premerò su di te la mia bocca.^{23B}

TURANDOT

Non profanarmi!

IL PRINCIPE IGNOTO

Ah, sentirti viva!

TURANDOT

Indietro!... Indietro!...

IL PRINCIPE IGNOTO

Il gelo tuo è menzogna!

TURANDOT

No, mai nessun m'avrà!

Dell'ava mia lo strazio

^{22A} La replica di Turandot attesta ulteriormente la diversità d'atteggiamento dei due compositori: l'accordo impiegato è il medesimo, ma Alfano lo affida ai tromboni (con arpa e tam-tam), e Berio agli archi, col Fa₁ punteggiato dal trombone contrabbasso.^{22B}

^{xlvii} «stringerò».

^{23A} Significative anche le scelte testuali: Alfano si attiene ai versi originali, mentre Berio elimina i riferimenti che più mettono in rilievo l'ardore sensuale del principe, per il momento ancora ignoto (e si notino anche le differenti scelte nelle didascalie).^{23B}

²⁴ La citazione della seconda sezione dell'aria di Turandot è prevista negli appunti, e viene intonata da entrambi i compositori (es. 12).^{15c} Tuttavia Alfano, a differenza di Berio, vi aggiunge un'ulteriore ripresa della frase e la dà al principe («Ti voglio mia!»), che non si deve impadronire proprio della musica che dovrebbe dare senso allo «sgelemento» di Turandot.

non si rinnoverà! Ah, no!
Non mi toccar, straniero! È un sacrilegio!

IL PRINCIPE IGNOTO

Ma il bacio tuo mi dà l'eternità!^{XLVIII} 25A
(E in così dire, forte della coscienza del suo diritto e della sua passione, rovescia nelle sue braccia Turandot, e freneticamente la bacia. Turandot – sotto tanto impeto – non ha più resistenza, non ha più voce, non ha più forza, non ha più volontà. Il contatto incredibile l'ha trasfigurata. Con accento di supplica quasi infantile mormora:)

TURANDOT

Che fai di me?...^{XLIX} Che fai di me?...
Qual brivido!... Perduta!...
Lasciami!... No!...

IL PRINCIPE IGNOTO

Mio fiore,^L 26
mio fiore mattutino... Ti respiro...
i seni tuoi di giglio

non si rinnoverà! Ah, no!
Non mi toccar, straniero! È un sacrilegio!

IL PRINCIPE IGNOTO

No!... Il bacio tuo mi dà l'eternità!^{25B}
(Il principe abbraccia il corpo di Turandot)

(Il principe e Turandot si sciolgono dal loro intenso abbraccio)

IL PRINCIPE IGNOTO (*stringendo le mani di Turandot*)

Mio fiore,
mio fiore mattutino... mio fiore ti respiro...
i seni tuoi di giglio

^{XLVIII} «Ti voglio mia! / Ma il bacio tuo mi dà l'eternità!».

^{25A} Anche la citazione della coda dell'aria («Gli enigmi sono tre») per questo verso è prevista negli appunti, ma Alfano passa sbrigativamente alla sezione successiva, e stringe in due battute il bacio descritto dettagliatamente nella didascalia del libretto, vero e proprio *choc* che fa regredire traumaticamente la principessa all'infanzia. Berio, oltre ad adottare una didascalia ben più neutra, sceglie di concedere più tempo all'intimità dei due amanti – era del resto un'esigenza che anche Puccini avvertiva, quando scrisse ai suoi librettisti «Vorrei che Turandot sciogliesse il suo ghiaccio nel corso del duetto e cioè desiderio dell'intimità amorosa avanti di trovarsi *coram populo*» (9 luglio 1922).^{25B} Egli musica quindi un interludio orchestrale (46 bb.), nel quale impiega, oltre al materiale proveniente dagli schizzi, reminiscenze da altre parti dell'opera e citazioni da luoghi musicali, fra le quali emerge il frammento cromatico che apre il *Tristan und Isolde*, che fa capolino, assai riconoscibile (e per nulla foriero di ottimismo in vista del trionfo d'amore), per poi intrecciarsi a uno dei temi principali che caratterizzava il clima di crudeltà all'inizio di *Turandot* (cfr. es. 2 a).³ In ambedue i completamenti si segna dunque un passo indietro rispetto ai propositi drammaturgici di Puccini, che negli appunti non riprese mai temi che avessero a che fare con il decorso narrativo diacronico, ma solo spunti adatti a fondare musicalmente la conquista della natura umana da parte della protagonista. Riprendere in questo punto, come fa Berio, il tema che dipingeva con pertinente intensità l'angoscia della massa e dei protagonisti tartari di fronte alla ferocia del regime instaurato dalla principessa, significa oltretutto vanificare lo sforzo di Puccini stesso, che aveva sì citato il medesimo tema sul finire della parte compiuta,^{19b} ma per palesare l'atmosfera nuovamente barbarica in funzione del sacrificio liberatorio di Liù, cardine dello 'sgelamento' di Turandot.

^{XLIX} «Che è mai di me?».

^L «Oh! Mio fiore,».

²⁶ Perfettamente concordi le versioni (salvo che nel colore orchestrale) su questo passo, molto chiaro negli appunti; Puccini scrisse un motivo sensuale – suggestivamente accompagnato da voci femminili che arabescano una sillaba in La dorico – come ultimo dono al pubblico del suo talento di melodista:

treman¹¹ sul mio petto...
Già ti sento
mancare di dolcezza... tutta bianca
nel tuo manto d'argento...
TURANDOT (*con gli occhi velati di lagrime:*)
Come vincesti?

IL PRINCIPE IGNOTO (*con tenerezza estatica*)
Piangi?

TURANDOT (*rabbrividendo*)
È l'alba! È l'alba!

(*E quasi senza voce*)

Turandot tramonta!

IL PRINCIPE IGNOTO (*con enorme passione*)
È l'alba! È l'alba!... E amor nasce col sole!

(*Ed ecco nei silenzi dei giardini dove le ultime ombre già accennano a dileguare, delle voci sorgono lievi e si diffondono quasi irreali*)

LE VOCI

L'alba! L'alba!¹²⁷

Luce! Vita!

Tutto è puro!

Tutto è santo!

Principessa,
che dolcezza
nel tuo pianto!...

TURANDOT

Ah! Che nessun mi veda!...

treman sul mio petto...
Già ti sento
mancare di dolcezza... tutta bianca
nel tuo manto d'argento...

TURANDOT (*smarrita*)
Come vincesti?

IL PRINCIPE IGNOTO
Piangi?

TURANDOT (*con rassegnazione*)
È l'alba! È l'alba!

Turandot tramonta!

IL PRINCIPE IGNOTO
È l'alba! È l'alba!... E amor nasce col sole!

LE VOCI

È l'alba! È l'alba!

Luce! Vita!

Tutto è puro!

Tutto è santo!

Principessa,
che dolcezza
nel tuo pianto!...

TURANDOT

Che nessun mi veda!...

segue nota 26

ESEMPIO 23 (III, 528)

Il principe *p*

Oh! _____ Mio fio-re mat-tu - ti - no! _____ Mio fio-re ti re -
(-spiro)

Voci femminili (interne)

(sonorità relativa) Ah! _____ Ah! _____

¹¹ «ah! treman».

²⁷ Allo stesso modo è obbligata la concordanza successiva, perché Puccini fa intonare al coro di voci fuori scena il *Mò-Li-Huā* (cfr. es. 3), proprio nel momento in cui il sorgere del sole consegna alla sconfitta la donna di ghiaccio («È l'alba: Turandot tramonta»): l'antitesi alba-tramonto trova così una veste musicale nel tema che per tutta l'opera ha rappresentato il lato potenzialmente umano della protagonista, talora vanamente contraddetto. Turandot accetta la sua sorte intonando il tema a sua volta (per la seconda volta nel corso dell'opera),^{27a} e implicitamente conferma la natura velleitaria della sua protesta dopo la sconfitta nella contesa degli enigmi, che l'aveva spinta fino al Do₃ nell'atto precedente, e sulle stesse note (es. 15).^{16f}

(*E con rassegnata dolcezza*)

La mia gloria è finita!^{27a}

IL PRINCIPE IGNOTO (*con impetuoso trasporto*)

No! *Principessa!* No!...^{LI}

La tua gloria risplende
nell'incanto
del primo bacio,
del primo pianto!

TURANDOT (*esaltata, travolta*)

Del primo pianto... sì...^{28A}

Stranier, quando sei giunto,
con angoscia ho sentito
il brivido fatale
di questo male
supremo!

Quanti ho visto sbiancare,
quanti ho visto morire
per me!...

E li ho spregiati
ma ho temuto te!..

C'era negli occhi tuoi
la luce degli eroi,
la superba certezza.

E per quella t'ho odiato,^{LI}
e per quella t'ho amato,
tormentata e divisa

tra due terrori uguali:
vincerti od esser vinta...

E vinta son!...^{LIV} Son vinta,
più che dall'alta prova,

La mia gloria è finita, finita!^{27a}

IL PRINCIPE IGNOTO

No! *Principessa!* No!...

La tua gloria risplende
nell'incanto
del primo bacio,
del primo pianto!

TURANDOT

Del primo pianto... sì...^{28B}

Straniero, quando sei giunto,

c'era negli occhi tuoi

la superba certezza.

E per quella t'ho odiato,
e per quella t'ho amato,
tormentata e divisa.

Vincerti od esser vinta...

Son vinta,

^{LI} «IL PRINCIPE NO! Essa incomincia! / TURANDOT Onta su me! / IL PRINCIPE Miracolo!».

^{28A} Qui gli appunti latitano, anche se le cinque battute dello schizzo (f. 13r), offrono un'ulteriore indizio in merito al progetto perseguito da Puccini, che avrebbe probabilmente sviluppato il prosieguo – come pare, leggendo i segni di ripetizione posti sotto la melodia per l'accompagnamento all'aria «Del primo pianto» in fa# (settime su VI e V grado, sopra un basso ostinato) – come aveva fatto nel grande assolo «In questa reggia» (cfr. es. 11 a), nella stessa tonalità. Il collegamento avrebbe reso più evidente che Turandot aveva provato il «brivido fatale» per lo straniero, che solo ora sta confessando al suo interlocutore, molto prima di essere sconfitta. Alfano musica un tono sotto (mi^b) poi, in mancanza di schizzi, prosegue inventando i dieci versi successivi, mentre Berio si mantiene nella tonalità scelta da Puccini,^{28B} ma distribuisce in orchestra l'ostinato, che risulta perciò poco influente alla percezione, poi salta i versi successivi; preserva tuttavia il riferimento ai morti per amore di lei citando l'accompagnamento dell'assolo cui si accennava poc'anzi, e riprende la melodia su cui Turandot intonava «da ogni parte del mondo / qui venite a gettar la vostra vita»: in questo modo «Vincerti o esser vinta» si modella su «Io vendico su voi», e dipinge la sconfitta di lei sulla base delle stesse premesse che ne fondavano l'odio. Il collegamento risulta dunque molto pertinente.

^{LI} «E t'ho odiato per quella».

^{LIV} «E vinta son!... / Vinta da un tormento che non sapevo» (A1).

*da questo foco
terribile e soave,*

da questa febbre che mi vien da te!

IL PRINCIPE IGNOTO

Sei mia!... Sei^ mia!...

TURANDOT

Questo chiedevi...

Ora lo sai! Più grande
vittoria non voler!

Non umiliarmi più!...^

Di tanta gloria altero,^{LV}

parti, straniero,^{LV}

parti col tuo mistero!

IL PRINCIPE IGNOTO (*con caldissimo impeto*)

Il mio mistero?... Non ne ho più!... Sei mia!²⁹

Tu che tremi se ti sfioro,

tu che sbianchi se ti bacio,

puoi perdermi se vuoi!

Il mio nome e la vita insieme ti dono:

io sono Calaf, il figlio di Timur!

TURANDOT (*alla rivelazione improvvisa e inattesa, come se d'un tratto la sua anima fiera e orgogliosa si ridestasse ferocemente:*)

So il tuo nome!... Il tuo nome!...^{LVI} Arbitra sono^{30A}

ormai^ del tuo destino!...^{LVII}

da questa febbre che mi vien da te!

TURANDOT

Più grande
vittoria non voler!

Parti presto, straniero,
col tuo mistero!

IL PRINCIPE IGNOTO

Il mio mistero? Non ne ho più! Sei mia!

Tu che tremi se ti sfioro,

tu che sbianchi se ti bacio,

puoi perdermi se vuoi!

Il mio nome e la vita insieme ti dono:

io sono Calaf, figlio di Timur!

TURANDOT (*con entusiasmo*)

So il tuo nome!... So il tuo nome!...^{30B}

^{LV} «Di tanta gloria altero, / va? ... parti straniero» (A1).

²⁹ Anche questo passaggio è fissato in uno schizzo degli appunti, utilizzato da entrambi i compositori. Sono numerosi i riferimenti intertestuali a Wagner che premono su questo finale, ed emergono sia nella corrispondenza («Fare come nel *Parsifal* col cambiamento di scena al terzo atto, trovarsi nel San Graal cinese? Tutto fiori rosa e tutto spirante amore?», scriveva Puccini il 13 settembre 1921), sia negli appunti (la misteriosa annotazione alla fine di una celebre pagina, la 17r: «poi *Tristano*»); ma qui il riferimento al finale del *Lohengrin*, nel momento in cui il protagonista rivela all'amata il proprio nome («sein Ritter ich – bin Lohengrin genannt.» – «io sono cavaliere sono chiamato Lohengrin») salta agli occhi quando Calaf, costretto dalla forza dell'amore, consapevole di essere ricambiato, fornisce la risoluzione dell'ultimo enigma alla sua avversaria.

^{LVI} «So il tuo nome!... So il tuo nome!...».

^{30A} Alfano ignora il foglio che contiene lo spunto per questo verso (f. 17r), mentre Berio lo impiega per la successiva risposta di Calaf.^{31B} A entrambi la situazione (l'indovinello risolto) suggerisce la reminiscenza della contesa degli enigmi, che il compositore napoletano impiega impropriamente quando Calaf esclama «La mia gloria è il tuo amplesso», riprendendo il tema (es. 13)^{16a} in una versione contorta, proprio quando non c'è più nulla da indovinare e, piuttosto che introdurre un elemento di *suspense*, parrebbe più importante preparare la conclusione positiva.^{31A} Più astutamente, Berio riprende il tema degli enigmi, colto proprio nel momento in cui Calaf risolve il terzo indovinello (il nome della principessa), che Turandot intona dunque nel momento di un trionfo che risulta, per questo, più apparente che reale.^{30B} Alfano, inoltre, prolunga la citazione del tema nel momento in cui la protagonista chiama il suo rivale alla prova, intrecciandolo a squilli prolungati degli ottoni dietro le quinte, mentre Berio inizia da qui a preparare il cambio di scena, facendo squillare in gioco antifonale, con bell'effetto spaziale, gli ottoni in buca e quelli interni.

^{LVII} «del tuo destino ... / Tengo nella mia mano la tua vita... / Tu me l'hai data... È mia! È mia! / Mia più del trono... / più della stessa mia vita / IL PRINCIPE Prendila dunque! / Fammi morir!» (A1).

CALAF (*trasognato, in esaltazione ebbra*)

Che m'importa la vita!^{LXVII}

È pur bella la morte!

TURANDOT (*con crescente febbrile impeto*)

Non più il grido del popolo!... Lo scherno!...^{ALXVIII}

Non più umiliata e prona[^]

la mia fronte cinta^{LX} di corona!...

So il tuo nome!... Il tuo nome!...

La mia gloria risplende![^]

CALAF

La mia gloria è il tuo amplesso!^{31A}

La mia vita è il tuo bacio!

TURANDOT

Odi! Squillan le trombe! È l'alba! È l'alba!^{LX}

È l'ora della prova!

CALAF

Non la temo!

Dolce morir così!...[^]

TURANDOT

Nel cielo è luce![^]

Tramontaron le stelle! È la vittoria!...[^]

Il popolo s'addensa nella reggia!...[^]

E so il tuo nome!... So il tuo nome!...

CALAF

Il tuo[^]

Sarà l'ultimo mio grido d'amore![^]

TURANDOT (*ergendosi tutta, regalmente dominatrice*)

Tengo nella mia mano la tua vita![^]

Calaf!... Davanti al popolo, con me!...^{LXI 32A}

(Si avvia verso il fondo. Squillano più alte le trombe. Il cielo ora è tutto soffuso di luce. Voci sempre più vicine si diffondono)

La mia gloria risplende!

CALAF

La mia gloria è il tuo amplesso!^{31B}

La mia vita è il tuo bacio!

TURANDOT

Odi le trombe!...

È l'ora della prova!

CALAF

Non la temo!^{32b}

^{LXVIII} «È l'alba! È l'alba! Non più dovrà piegarsi innanzi a te» (A1).

^{LIX} «la mia fronte ricinta» (A1).

^{LX} «Odi! Squillan le trombe! Ecco! È l'ora!».

^{LXI} «TURANDOT Ah! Calaf, davanti al popolo con me!... / CALAF Hai vinto tu!».

^{32A} Alfano calcò la mano soprattutto nel fulmineo interludio che precede il cambiamento di scena, dilettantesca manifestazione di epigonismo wagneriano: tutti gli ottoni squillano intonando la fanfara (tratta da uno schizzo del f. 13v), mentre il registro acutissimo è riempito dal trillo di violini, clarinetti e ottavino (50). L'orchestra introduce senza soluzione di continuità un *tableau* analogo a quello dell'atto secondo, riprendendo a tutta forza in Sol^b la musica del coro «Ai tuoi piedi ci prostriam» che lo chiudeva, ma con un turgore mille miglia distante dalla veste timbrica asciutta e coloratissima adottata da Puccini. Berio invece, con retorica assai minore, salda in un breve interludio la fanfara dello schizzo,^{32B} restringendola in quattro battute, alla citazione dell'inno imperiale,¹⁶ⁱ prima di intonare «Diecimila anni».

LE VOCI

O Divina![^]
 Nella luce
 mattutina
 che dolcezza^{LXII}
 si sprigiona
 dai giardini
 della Cina!...

(La scena si dissolve.)

QUADRO SECONDO

L'esterno del palazzo imperiale, tutto bianco di marmi traforati, sui quali i riflessi rosei dell'aurora s'accendono come fiori. Sopra un'alta scala, al centro della scena. L'imperatore circondato dalla corte, dai dignitari, dai sapienti, dai soldati.

(Ai due lati del piazzale, in vasto semicerchio, l'enorme folla che acclama:)

LA FOLLA

Diecimila anni al nostro Imperatore!

(I tre ministri stendono a terra un enorme manto d'oro mentre Turandot ascende la scala. D'un tratto è il silenzio. E in quel silenzio la principessa esclama:)

TURANDOT

O padre augusto... Ora conosco il nome dello straniero...^{33A}

(E fissando Calaf che è ai piedi della scala, finalmente, vinta, mormora quasi in un sospiro dolcissimo:)

Il suo nome è... Amore!

CALAF *(con un grido folle)*– Amore!^{LXIII}

(E sale d'impeto la scala, e i due amanti si trovano avvinti in un abbraccio, perdutamente, mentre la folla tende le braccia, getta fiori, acclama gioiosamente)

(La scena si dissolve.)

[QUADRO SECONDO]

L'esterno del palazzo imperiale.

*Sopra un'alta scala c'è
 l'imperatore.*

LA FOLLA

Diecimila anni al nostro Imperatore!

TURANDOT

O padre augusto... Ora conosco il nome dello straniero!^{33B}

Il suo nome è... Amore!

CALAF

È Amore! È Amore! È Amore!

^{LXII} «quanto aroma» (A1).

^{33A} Mentre la Turandot di Alfano si rivolge al padre scordando la musica degli enigmi, quella di Berio l'echeggia ancora,^{33B} prima di arrendersi.

^{LXIII} «– È Amore!» (A1).

LA FOLLA

– O sole!

– Vita!

– Eternità!^{34a}

– Luce del mondo è amore...

– È amor![^]*Il tuo nome, o principessa,*^{^ LXIV}*è luce*[^]– È primavera...[^]

– Principessa!

– Gloria![^]– Amor!^{LXIV}

LA FOLLA

– [A]^{34B}

FINE

^{34A} E se la folla di Alfano si tuffa nel tema del nome, in un tripudio di mezzi dispiegati senza ritegno, Berio ritorna ancora una volta al tema 2 *a* dell'inizio,^{34B} e qui si fatica francamente a seguire il suo ragionamento, com'era già accaduto in precedenza.^{25b} Il suo finale si spegne nebuloso, con la ripresa del tema del nome (cs. 16)^{16g} in Sol^b, fino all'accordo conclusivo di Mi^b. In un'intervista concessa in prossimità della prima esecuzione del suo completamento («il Giornale della musica», XVIII/179, 2002) Berio ebbe a dichiarare «Ho ripensato il finale in modo totale, non più un *happy end* ma una conclusione più sospesa e reticente, come si addice ad una visione orientale delle cose, meno deterministica, meno ovvia», scordando che Puccini non si prefiggeva affatto di ritrarre fedelmente una vicenda orientale, e che l'ovvio non rientrava nel suo vocabolario di drammaturgo. *Turandot* è, in realtà, molto meno esotica di quel che si creda, o meglio l'esotismo non è che una componente di un metodo compositivo sofisticato ed evoluto, che è la base su cui fondere tratti polistilistici secondo i principi più tipici del compositore novecentesco. Verità e finzione s'amalgamano in un tutto inestricabile: n'esce una fiaba moderna, in bilico tra ironia novecentesca e partecipazione romantica, dove la *Turandotte* di Gozzi, manipolata sulla base della versione di Schiller, non è che un pretesto per mettere le basi di un nuovo melodramma internazionale.

^{LXIV} «Ride e canta nel sole l'infinità nostra felicità! / Gloria a te! Gloria a te! Gloria! (A1, A2) / Principessa! Amor! (A1)».

Gli abbozzi del finale

battute		<i>incipit</i>	appunti autografi	
ALFANO	BERIO	ALFANO – BERIO	ALFANO	BERIO
	1-17	<i>interludio</i> , ⁷³⁵		X, R
1-19	18-36	«Principessa di morte!..», IL PRINCIPE, 35 – 36	1r, 1v	1r, 1v
20-30	37-47	«Che mai osi straniero», TURANDOT, 36 – ¹³⁷	1v, 2r, 2v, 4r	1r, 2r, 2v, 4r
31-47	48-64	«La tua anima è in alto», PR, 37 – 38	9r, 9v, 10r	9r, 9v, 10r
48-56	65-73	«No, mai nessun m'avrà!», TU, 38– 39	10v, 11r, 11v, R	10v, 11r, 11v, R
57-64		«Sacrilegio!», TU, 38 ⁹ – ³⁴⁰	X	
	74-130	<i>Interludio</i> , 40		Y, 14r, 8v, 22r, R
65-73	131-139	«Oh! Mio fiore mattutino!», PR, 39 – 43 ¹	5r, 5v, 6r	5r, 5v 6r
74-87	140-156	«Come vincesti?», TU, 40 – ⁴⁴	6r, 6v, 7r	6r, 6v, 7r
88-100	157-169	«No! essa incomincia», PR, ³⁴¹ – «No principessa!» – ¹¹⁴⁵	X	15v
101-105	170-174	«Del primo pianto», TU, 42 – 45 ²	13r	13r
106-120		«Di questo male», TU, 42 ⁵	X	
121-165	175-195	«C'era negli occhi tuoi», 43 – 45 ⁷	X	13r, R
166-176	196-209	«Il mio mistero? Non ne ho più», CALAF, 46 – 46 ⁶	16r	16r, R
176-177	210-216	«So il tuo nome», TU, ²⁴⁹ – 47	X	R
178-183	217-224	«La mia gloria è il tuo amplesso», 49– 47 ⁷	R	17r, Y
184-190	225-229	«Squillan le trombe», TU, 49 ⁶ – «Odi le trombe», 48		17v
191-209	230-233	«Ecco è l'ora», TU – È l'ora della prova!»		12v, 21r, X
210-219		fanfara, 50 (tema ottoni)	13v	
220-250	234-287	Interludio, coro, «Padre augusto» 50 ⁷ – 48 ⁹	X	X, R, 13v, 15r
251-257		«Amor! O sole! Vita! Eternità!» (coro), ⁵⁵⁴		23r, R
	287-308	«A» (coro) e coda strumentale, ²⁵²		X, R
258-268		«Luce del mondo è amore» (coro), 54 ²	X	

Legenda

- 1^a colonna: numerazione delle bb. nella seconda versione di Alfano;
 2^a: numerazione delle bb. nella versione di Berio;
 3^a: *incipit* testuali, riferiti alla seconda versione di Alfano, e a quella di Berio (in corsivo quando diversi);
 4^a: fogli degli appunti impiegati da Alfano;
 5^a: fogli degli appunti impiegati da Berio;

Abbreviazioni della 4^a e 5^a colonna:

- X sezioni del libretto intonate senza tenere conto degli appunti, o parti d'invenzione;
 R reminiscenze variate dalla parte compiuta;
 Y citazioni di temi di altri autori.

IMPAGINAZIONE DEGLI APPUNTI

Conservati nell'Archivio storico Ricordi (I-Mr), attualmente ospitato presso la Biblioteca Braidense di Milano, gli appunti contengono trentasei pagine di musica disposte su ventidue fogli (il terzo è perduto, ma si conta nella numerazione), la cui impaginazione non segue l'ordine in cui si presentano nel completamento; quattordici fogli sono scritti *recto-verso* (1, 2, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 15, 17, 18, 23); sette sono scritti solo sul *recto* (4, 14, 16, 19, 20, 21, 22), uno solo sul *verso* (12). Alcuni fogli contengono un abbozzo continuativo, prevalentemente disposto su tre righe, altri accolgono solo schizzi, alcuni di essi solo strumentali; tutti sono prodotti da una mano tormentata, e risultano anche per questo di difficile interpretazione. Berio non ha utilizzato gli appunti, ma esclusivamente la loro trascrizione, realizzata da Guido Zuccoli.

BIBLIOGRAFIA

- TEODORO CELLI, *Gli abbozzi per Turandot*, «Quaderni pucciniani», II, 1985, pp. 43-65;
 JÜRGEN MAEHDER, *Studien zum Fragmentcharakter von Giacomo Puccini's «Turandot»*, «Analec-
 ta musicologica», XXII, 1984, pp. 297-379; trad. it.: *Studi sul carattere di frammento della «Tu-
 randot» di Giacomo Puccini*, «Quaderni pucciniani» cit., pp. 79-163;
 MARCO UVIETTA, «È l'ora della prova»: un finale Puccini-Berio per «Turandot», «Studi musicali»,
 XXXI/2, 2002, pp. 395-479 (versione ridotta in WILLIAM ASHBROOK e HAROLD S. POWERS, «Tu-
 randot» di Giacomo Puccini. *La fine della grande tradizione*, Milano, Accademia nazionale di
 Santa Cecilia-BMG Ricordi, 2006, pp. 253-327); trad. ingl.: «È l'ora della prova»: Berio's *Finale*
for Puccini's «Turandot», «Cambridge Opera Journal», XVI/2, luglio 2004, pp. 187-238;
 DIETER SCHICKLING, *Giacomo Puccini. Catalogue of the Works*, Kassel, Bärenreiter, 2003, pp.
 374-394: 377-379;
 LINDA B. FAIRTILE, *Duetto a tre: Franco Alfano's Completion of «Turandot»*, «Cambridge Opera
 Journal», XVI/2, 2004, pp. 163-186.

GIUSEPPE ADAMI e RENATO SIMONI

TURANDOT

DRAMMA LIRICO

IN TRE ATTI E CINQUE QUADRI

MUSICA DI

GIACOMO PUCCINI

L'ULTIMO DUETTO E IL FINALE DELL'OPERA
SONO STATI COMPLETATI DA F. ALFANO

PREZZO LIRE 5.-

G. RICORDI e C.

EDITORI

MILANO - ROMA - NAPOLI - PALERMO - LONDRA
LIPSIA - BUENOS AIRES

PARIS - SOC. ANONYME DES ÉDITIONS RICORDI
NEW YORK - G. RICORDI & C., INC.

Frontespizio del libretto per la prima rappresentazione. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi).

L'orchestra

Ottavino o III flauto	4 Corni in Fa
2 Flauti	3 Trombe in Fa
2 Oboi	3 Tromboni
Corno inglese	Trombone contrabbasso
2 Clarinetti in Si \flat	Timpani
Clarinetto basso in Si \flat	Grancassa
2 Fagotti	Piatti
Controfagotto	Triangolo
2 Arpe	Tamburo
Violini I	Tam-tam
Violini II	Gong cinesi
Viole	<i>Glockenspiel</i>
Violoncelli	Xilofono
Contrabbassi	Xilofono basso
	Campane tubolari
	Celesta
	Organo

Sul palco

2 Sassofoni contralti in Mi \flat
6 Trombe
3 Tromboni
Trombone basso
Tamburo di legno
Gong grave, opp. tam-tam

L'orchestra di *Turandot* è molto inusuale per le scene italiane dell'epoca (e scomoda anche per i teatri d'epoca attivi oggi), tuttavia in linea con le proporzioni degli organici europei del suo tempo.

Puccini affidò al timbro un ruolo fondamentale per determinare l'atmosfera dell'opera cinese, esprimendosi al vertice delle sue capacità di orchestratore con esiti coloristici violenti e preziosi al tempo stesso, dove gli ottoni hanno spesso un ruolo domi-

nante, sfruttati, specie con le sordine, in combinazioni di grande impatto con i legni (e particolarmente i clarinetti) e gli idiofoni. L'organico è completo in ogni rango e prevede un gran numero di strumenti per gli effetti di musica in scena. Nella lista figurano inoltre due sassofoni contralti, all'epoca d'uso eccezionale nella musica da teatro.¹ Essi impastano il loro timbro misterioso e dolcissimo con le voci dei ragazzi, doppiandoli da dietro le quinte nell'atto primo (19) e nel secondo (42), allorché entrano in scena, nascosti, nel momento che precede l'entrata della principessa. Dal palco intonano infine la musica con cui l'imperatore si congeda (II, 67²).

Puccini utilizzò in modo massiccio percussioni e idiofoni, inserendoli in un tessuto ritmico dominato da figure ostinate. Fra essi figurano gong cinesi, xilofono, *glockenspiel*, campane tubolari e celesta, impiegati per colorire tutta la partitura insieme a piatti e triangolo. Questi strumenti hanno un ruolo estremamente suggestivo nell'interludio che accompagna l'ingresso della folla nell'atto secondo (26⁹), e in particolare nella successiva marcia che introduce l'ingresso dell'imperatore (331). Ai corni che declamano la melodia si sovrappongono le due arpe (a fare *glissé* doppio), legni e celesta impegnati in arpeggi vertiginosi (diciassette semibiscrome in due quarti!), xilofono in *glissando*, *glockenspiel* con accordi pungenti. Nel momento in cui passano gli stendardi di guerra gli ottoni dietro le quinte imprimono allo scorcio una nuova prospettiva sonora, che deflagra subito dopo quando le percussioni si sommano in figurazioni poliritmiche.

Grancassa, tamburo di legno e tam-tam animano soprattutto i passaggi più barbarici, ma Puccini non mancò di utilizzarli anche per effetti particolari, come quando i colpi di grancassa scandiscono il dolente racconto iniziale di Timur al figlio immergendolo in un'aura leggendaria (I, 7), o nel momento in cui il piatto battuto con la bacchetta del timpano, sull'accordo di Re ai flauti e primo corno con sordina, viene chiamato ad evocare il senso della lontananza fisica e mentale di Turandot al momento di intonare «In questa reggia» (II, 43). La carta fra le corde della seconda arpa nell'ultima parte del terzetto dei ministri (II, 21) smorza la brillantezza del suono e consente alla celesta di scintillare sopra il sussurro dei cantanti.

Se l'organo serve a aumentare a dismisura il connotato sonoro della cerimonia di corte nell'atto secondo, e a incrementare il tasso già alto di ritualità liturgica, gli archi sono impegnati sin dall'inizio in un *tour de force* che li mette al centro dell'azione, non solo nella massa orchestrale, spinti all'estremo della tessitura, ma anche come solisti, voci scoperte di dolore, come la viola, e il cello che le fa eco, accompagnando le sofferenze di Liù nel finale compiuto da Puccini.

¹ Il sassofono, adottato da Bizet nella musica di scena dell'*Arlésienne* (1872), era sino a quel momento comparso nelle opere di taluni compositori francesi, da Thomas (*Hamlet*, 1868; *Françoise de Rimini*, 1882) a Massenet (*Hérodiade*, 1887; *Werther*, 1892) e d'Indy (*Fervaal*, 1897). In seguito lo strumento fu reso popolare da *Johnny Spielt auf* (1927) di Křenek e fu inserito da Schönberg in *Von Heute auf Morgen* (1930) e da Berg nella *Lulu* (1935-1937).

Le voci

Turandot
 Altoum
 Timur
 Il principe ignoto (Calaf)
 Liù
 Ping
 Pang
 Pong
 Un mandarino

The image shows a vertical column of nine musical staves, each representing a different vocal part. From top to bottom, the parts are: Turandot (soprano), Altoum (soprano), Timur (bass), Il principe ignoto (Calaf) (soprano), Liù (soprano), Ping (bass), Pang (soprano), Pong (soprano), and Un mandarino (bass). Each staff contains a single musical note with a stem and a flag, indicating a specific pitch and duration. The notes are arranged in a sequence that corresponds to the vocal parts mentioned in the text.

Il rinnovamento messo in atto da Puccini nel suo capolavoro incompiuto è particolarmente evidente nei ruoli vocali, che offrono allo spettatore due fra le parti più impervie di tutto il teatro in musica, nei rispettivi registri. Il principe ignoto (Calaf) che, insieme a Rodolfo della *Bohème*, è il più importante di 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. Questo dato testimonia che, nonostante l'argomento dell'opera sia di genere fiabesco, Puccini abbia pensato il principe ignoto come un personaggio a sfondo eroico. Il compositore, di solito più interessato alle figure femminili, nella cui orbita il personaggio maschile era costretto a gravitare, non aveva mai impiegato tenori di questo tipo. Ma qui è l'assunto drammaturgico ad imporgli la drastica svolta: se l'amore deve vincere, il personaggio che ne è il portatore ha l'obbligo di esibire la credibilità necessaria. L'interazione fra i due piani, quello allegorico (come esige la natura della fiaba) e quello umano (come voleva Puccini) aveva dunque bisogno di un vero protagonista, e lo trova sin dall'inizio, dove Calaf sale di slancio dal Fa_3 al $Si\flat_3$, riprendendo la stessa sequenza nell'invocazione a Turandot dopo l'apparizione folgorante sul loggiato (I, 427), e nella risposta al terzo enigma (II, 262): tutti casi in cui l'acuto non è solo un gesto vocale d'eccellenza, ma risponde a esigenze semantiche e strutturali che percorrono l'intera partitura. L'attenzione di Puccini si spinge fino al dettaglio: il Do tenorile viene infatti prescritto all'unisono col soprano in coda all'aria di lei (II, 483), ed è quindi una nota d'incontro, mentre non è previsto quando egli replica a Turandot sulla melodia del *Mò-Li-Huā* alla fine dell'atto secondo, dove implicherebbe opposizione fra i due (ma viene purtroppo tramandato da una rischiosa variante di tradizione). Il $Si\flat_3$ chiude il «Nessun dorma» nel segno dell'eroismo, ma rischia di far scordare la morbidezza chiesta al tenore nella pri-

ma

ma parte dell'assolo, e le arguzie armoniche e timbriche che mettono in risalto la splendida melodia, come l'accordo di nona alterato che fa penetrare un alone di sensualità nei pensieri rivolti alla donna dei suoi sogni.

Turandot leva la sua voce quando l'opera è già arrivata a metà, ma da quel momento udiamo un timbro del tutto inusitato, al servizio di una varietà di atteggiamenti che nelle prime venti battute del suo assolo (da 43 a 44²) vanno dall'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 Do₃, 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 Si₄: con quella nota Turandot assume l'identità dell'ava, rievocandone il grido, ma al tempo stesso piomba nel presente, virando verso la tonalità di Sol_b, 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», Mi_{b4}-Re_{b3}), 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*.

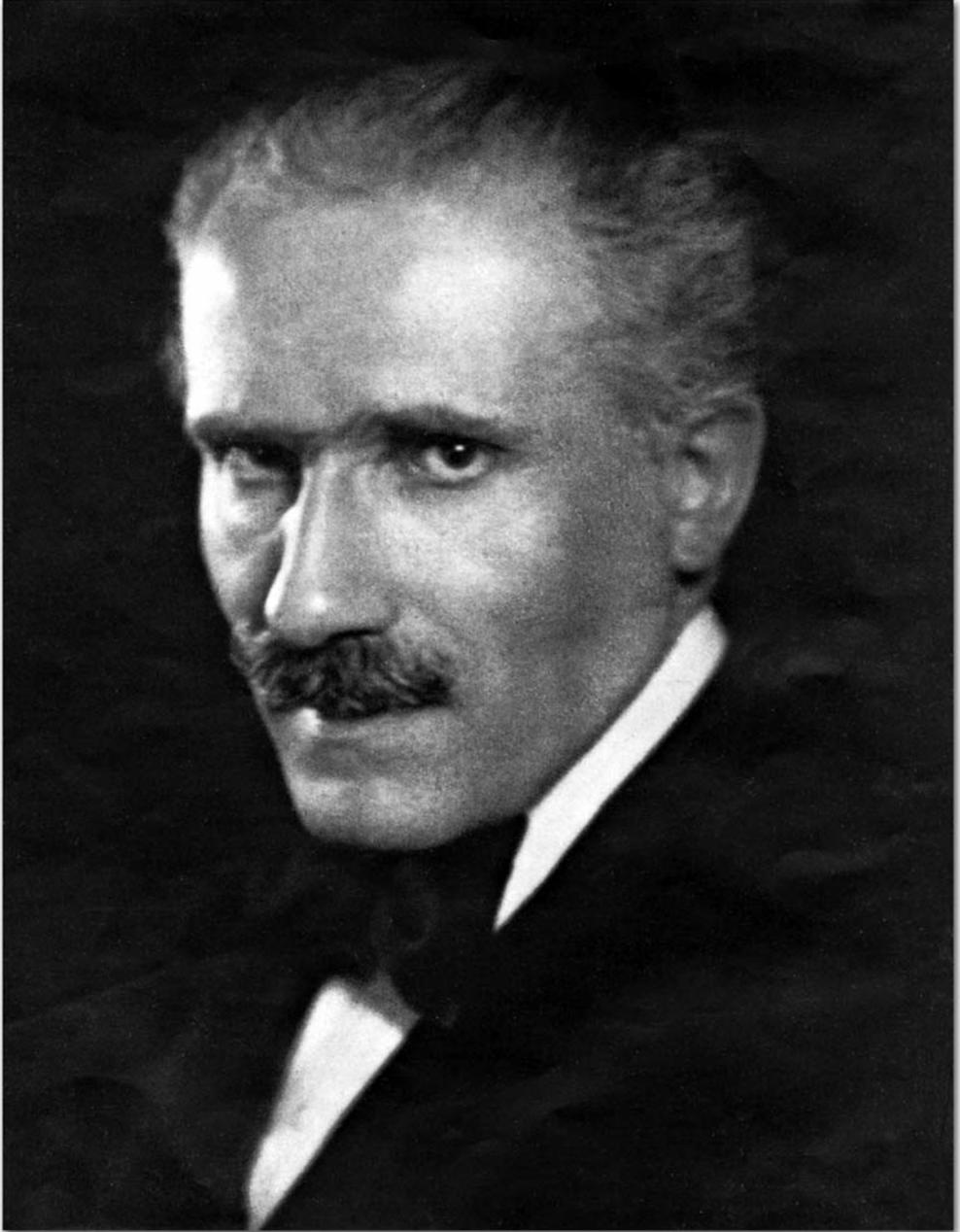
Aria di novità nella costellazione dei personaggi viene anche dai tre ministri di Turandot, figure che non hanno in effetti precedenti, se non nell'opera buffa, da cui sono presi i rispettivi registri: Ping, baritono, è la voce guida, mentre Pong e Pang sono tenori di grazia che spesso si limitano ad accompagnarlo. I loro interventi sono di fatto dei terzetti, ma il rapporto con la forma di tradizione viene diversificato dalla posizione che questi pupazzi umani rivestono nell'intreccio, ove assumono in pratica un unico carattere simbolico. Alla maniera dei *fools* shakespeariani essi commentano in modo disincantato e cinico l'azione ed esprimono opinioni sensate sulla pazzia che li circonda, cantando all'unisono, o intonando semplici forme di canone. Gli interpreti hanno l'obbligo anzitutto di essere ottimi attori, perché la musica impone loro passi aggraziati all'interno di una cornice ironica, ma debbono fare appello alle migliori risorse belcantistiche nel lunghissimo siparietto che apre l'atto secondo, un brano che lo stesso Puccini riteneva «difficilissimo [...] essendo un *morceau* senza scena e quindi un pezzo quasi accademico» (14 aprile 1923). Nell'atto terzo, coinvolti nella minaccia di morte di Turandot, i ministri assumono un peso più tragico, guidando il popolo prima contro il principe ignoto e poi contro Liù.

La parte di Altoum, ch'è pur sempre l'imperatore della Cina e il padre di Turandot, non è impegnativa, tuttavia il ruolo del celebrante nel rito che precede la contesa degli enigmi richiede una declamazione di alto profilo, e può essere l'occasione di una passerella per tenori intelligenti, anche sul viale del tramonto (tra essi eccelse, moderna-

mente, Peter Pears). Anche il padre dell'altro contendente, Timur, spicca fra i bassi pucciniani, per marcata individualità tragica, affiancando il suo illustre predecessore tra le voci gravi, quel Colline della *Bohème* che, pur muovendosi in contesti più lievi, acquistava anch'egli peso drammatico nel compimento della catastrofe. L'impegno del re tartaro spodestato non è certo gravoso, ma anch'egli assume, nel finale compiuto da Puccini, un ruolo cardine nell'officiare il rito del compianto funebre di Liù che è, per ragioni biologiche, rito al quadrato, visto che coincide con la morte del musicista.

Non è dunque un caso che al centro di questo vasto affresco corale campeggi la salma di una figura femminile di vecchio conio pucciniano, Liù, sottomessa fin nelle attitudini vocali, pienamente liriche, e nella tessitura affatto impegnativa che esprime il suo carattere docile. I suoi assoli sono centrali per l'articolazione del dramma – perché propongono elementi musicali che ne reggono l'architettura –, ma tutti di piccole dimensioni, non invasivi all'apparenza, ma profondi nella sostanza. La sua figura emergerà solamente nelle due arie che dovrebbero fornire alla vera protagonista, Turandot, l'occasione di dare libero sfogo alla sua affettività, liberata dal trauma ancestrale che la bloccava, una strategia ideata dal musicista che scrisse ai librettisti: «Credo che Liù va sacrificata di un dolore ma penso che non può svilupparsi – se non si fa morire alla tortura. E perché no? Questa morte può avere una forza per lo sgelamento della principessa» (3 novembre 1921).

Tuttavia nemmeno nell'ultima aria, la celeberrima «Tu, che di gel sei cinta», Liù, sulle soglie del sacrificio, riesce a superare le soglie espressive di un lirismo che la contraddistingue come mezzo, piuttosto che fine dell'espressione drammatica. Pure, nel compianto funebre, l'elemento tragico lievita implacabile sino al *climax*, per poi spegnersi in un soffio vibrante. Ma questo accade perché Puccini, come in tutte le creazioni della maturità, dalla *Rondine* in poi, abbandona i panni del narratore impassibile, e invade la scena con la sua personalità. Quasi come avesse un presentimento della sua stessa morte, l'Autore sembra sul punto di non poter più fingere, e abbassa la penna, proprio nel momento di voltare pagina.



Arturo Toscanini. Torre del Lago, Collezione Bigongiari.

Turandot in breve

a cura di Maria Giovanna Miggiani

Finita per la morte di Giacosa la coppia Giacosa-Illica che gli aveva dato i libretti della *Bohème* (1896), di *Tosca* (1900) e di *Madama Butterfly* (1904), per la sua ultima opera Giacomo Puccini (Lucca 1858-Bruxelles 1924) si era orientato su altri poeti, in particolare su Giuseppe Adami e Renato Simoni. In un incontro tra librettisti e compositore avvenuto in un ristorante di Milano nell'inverno 1919-1920, emerse il nome di Carlo Gozzi e la sua *Turandotte*. Questa tragicommedia, tra le dieci «fiabe drammatiche» rappresentate a Venezia tra il 1761 e il 1765, è un capitolo dell'aperta polemica tra il nobile scrittore 'reazionario' e Carlo Goldoni: all'universo realistico, borghese e sostanzialmente illuminista dell'avvocato suo concittadino, il conte Gozzi volle opporre il mondo improbabile e ardito della fiaba e della commedia dell'arte, rischiarato dal bagliore dei simboli e della poesia. Per il soggetto di *Turandot*, Puccini non ebbe a disposizione l'originale di Gozzi, ma una versione di Friedrich Schiller (1802) tradotta da Andrea Maffei circa sessant'anni dopo. La romantica rielaborazione schilleriana, oltre ad essere più ricca di sfumature patetiche, cancellava anche le differenze di registro tra personaggi 'nobili', che si esprimevano in versi, e le maschere, che recitavano all'improvviso. Di recente Busoni aveva tratto dallo stesso soggetto una *Turandot* con dialoghi parlati (1917) e ciò destò in Puccini qualche perplessità, presto superata dalla consapevolezza di quanto fossero lontani e incomparabili i loro punti di vista estetici e drammaturgici.

Il lavoro si avviò dunque nella primavera del 1920, con crisi particolarmente intense e angosciose e persino la tentazione, nel 1922, di abbandonare l'impresa. In quattro anni di lavoro durissimo, Puccini portò a termine quasi completamente la vicenda del principe Calaf, innamorato dell'algida principessa cinese Turandot e capace di risolvere i tre enigmi cui ella sottoponeva gli incauti aspiranti alla sua mano (le cui soluzioni erano notoriamente speranza, sangue, Turandot). La morte lo colse quando stava componendo l'atto terzo e aveva ultimato tutta la scena della morte di Liù, che per amore di Calaf si dà la morte. L'opera andò in scena il 25 aprile 1926, diretta da Arturo Toscanini, regia di Giovacchino Forzano, bozzetti di Galileo Chini, con il finale approntato dal compositore Franco Alfano. È noto l'episodio che vide, alla prima, Toscanini posare la bacchetta, proprio dopo l'ultima scena di pugno del Maestro, e giustificare al pubblico la scelta di non proseguire declamando: «Qui finisce l'opera perché a questo punto il Maestro è morto».

Per realizzare l'atmosfera esotica del suo ultimo dramma, ambientato «A Pekino al tempo delle favole», Puccini fece ricorso a raccolte di melodie cinesi autentiche, come pure al *carillon* in possesso dell'amico barone Fassini. Il musicista seppe inoltre ideare soluzioni timbriche nuove e suggestive, al tempo stesso violente e ricercate, rinforzando il settore orchestrale delle percussioni cui aggiunse svariati idiofoni (xilofono, *glockenspiel*, campane tubolari, celesta ecc.). Inedita importanza rispetto alla produzione pucciniana precedente hanno anche le scene corali, che a più riprese sottolineano la tragica condizione delle masse sottomesse a un potere folle e ferito. Ai tre dignitari Ping (baritono, è la voce guida), Pong e Pang (ambidue tenori di grazia) e ai loro commenti disincantati e cinici è, invece, affidato il compito di alleggerire la tensione mortale, dominante in gran parte dell'opera, e di riportare l'azione entro una prospettiva di condivisibile ragionevolezza.

Tra i personaggi 'seri' campeggia Calaf (tenore): benché Puccini sia di solito più interessato ai personaggi femminili, l'assolutezza della posta messa in gioco dal principe (la vita stessa in cambio dell'amore della donna amata) spinse il compositore a metterlo in rilievo e a gratificarlo con melodie celeberrime, come l'aria «Nessun dorma!...» nell'atto terzo. Turandot e Liù (ambedue soprani) incarnano archetipi femminili commoventi e ugualmente intensi, che il musicista seppe contrassegnare con il ricorso a stilemi compositivi e intervallari di forte pregnanza come il tritono e la quarta giusta. La loro complementarità drammatica emerge proprio dal taglio del finale che Puccini non volle, o non seppe, musicare: l'arresto dell'azione, subito dopo la morte di Liù, le accomuna in una fedeltà intransigente ed estrema ai propri presupposti, ancorché diversissimi.

L'incompiutezza dell'opera costituì un problema per molti critici: per la prima volta, Puccini affrontava il tema dell'amore come redenzione e nello scioglimento trionfale si vide la ragione di una potenziale inibizione della sua fantasia. Secondo Mosco Carner il musicista, afflitto da un complesso materno, era incapace di concepire l'amore per altre donne se non come colpa e a condizione di degradarle: da ciò il loro rango 'inferiore' e la loro inevitabile punizione per aver amato. Dunque Turandot, che nell'amore trovava invece il riscatto e la felicità, non poteva corrispondere alle fibre più intime della sua ispirazione, mentre il vero amore 'pucciniano' sarebbe Liù, devota fino ad annullarsi. È pur vero che nella crisi generale del Novecento l'espansione canora diventava sempre più problematica e l'impotenza del compositore a cantare la catarsi dell'eroina si può qualificare storicamente anche come ritegno o impossibilità a celebrare apoteosi a voce spiegata. In realtà *Turandot* appartiene più di ogni altra opera di Puccini al nuovo secolo, non solo per l'inedita fantasia timbrica e per gli evidenti riferimenti a Debussy e a Stravinskij, ma soprattutto per la qualità iterativa dell'impianto metrico-stilistico e la presenza di motivi esotici che le conferiscono un passo da cerimoniale crudele, prezioso, impassibile.

Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

Argomento

ATTO PRIMO

A Pechino, al tempo delle favole. Di fronte a una grande folla, un mandarino pronuncia la sentenza di morte di un principe persiano che non è stato capace di risolvere i tre enigmi postigli da Turandot, figlia dell'imperatore Altoum. La principessa, infatti, ha fatto voto di sposare il pretendente di sangue nobile che sappia risolvere tre enigmi, ma ha anche decretato che chi fallisce sarà decapitato. Confusi tra la folla, Timur, depresso re di Tartaria, e la schiava Liù, sua fedele compagna, incontrano Calaf, figlio di Timur, creduto morto in battaglia, che si aggira in incognito fra la gente. Il pretendente sconfitto viene intanto condotto al patibolo. La folla, impietosita, invoca la grazia. Anche Calaf prova orrore per la crudeltà della principessa, ma quando la vede affacciarsi al balcone e con un cenno silenzioso mandare a morte il persiano, se ne innamora perdutamente e non pensa ad altro che a conquistarla. Ping, Pong e Pang tentano di dissuaderlo. Altrettanto fanno Timur e Liù, che ama segretamente il giovane principe. Calaf consola Liù ma senza esitare suona il gong con cui ogni nuovo pretendente annuncia la sua volontà di sottomettersi alla prova.

ATTO SECONDO

Quadro primo. Ping, Pang e Pong lamentano il pietoso stato in cui è ridotta la Cina per il crudele capriccio di Turandot, e si augurano che la sovrana venga sconfitta.

Quadro secondo. Al cospetto dell'imperatore, seduto sul suo trono, Turandot rievoca i lontani avvenimenti che l'hanno indotta a fare il terribile voto: migliaia di anni prima, la sua antenata Lu-ling fu violentata e uccisa da un re barbaro. La prova crudele cui sono sottoposti i suoi pretendenti non è che la vendetta per quel lontano crimine. Calaf è invitato a ritirarsi ma rifiuta recisamente, e la prova ha luogo. Il principe ignoto (Calaf) scioglie uno dopo l'altro i tre enigmi e vince. Turandot, umiliata, prega il padre di impedire che ella divenga schiava di uno straniero, ma l'imperatore le oppone la sacralità del voto. Calaf, generosamente, le offre di scioglierla dal giuramento se scoprirà il suo nome e la sua origine prima dell'alba.

ATTO TERZO

Quadro primo. Nella notte si odono le voci degli araldi annunciare il decreto di Turandot: nessuno dovrà dormire finché non sarà scoperto il nome del principe ignoto. Calaf è sicuro della vittoria. I tre cortigiani cercano invano di strappargli il segreto con promesse e minacce. Frattanto, Timur e Liù, che erano stati visti insieme a Calaf, vengono tradotti dalla guardia davanti a Turandot. Liù dichiara di essere la sola a conoscere il nome del principe. Poi, temendo di tradire il suo segreto sotto la tortura, si uccide con un pugnale. Rimasto solo con Turandot, Calaf dopo averla



Rosa Raisa, la prima Turandot. La Raisa (Burstein; 1893-1963) esordì al Regio di Parma (1913) nell'*Oberto* di Verdi (Leonora). Partecipò alle prime rappresentazioni del *Nerone* di Boito (Asteria) e di *Una partita* di Zandonai (Manuela). I mezzi vocali eccezionali le consentirono di raggiungere l'eccellenza in un repertorio vastissimo: da *Aida* a *Falstaff* (Alice), da *Norma* a *Cavalleria*, da *Andrea Chénier* agli *Ugonotti* (Valentina).

rimproverata per la sua freddezza e per la sua crudeltà, la bacia sulla bocca e la principessa, come se il bacio avesse rotto un incantesimo, capisce improvvisamente di aver amato Calaf sin dal primo istante. Solo allora Calaf le rivela il proprio nome.

Quadro secondo. Davanti alla corte riunita Turandot annuncia di aver svelato il nome del principe ignoto: il suo nome è Amore.

Argument

PREMIER ACTE

A Pékin, en des temps légendaires. Face à une grande foule, un mandarin prononce la sentence de mort d'un prince persan qui n'a pas été capable de résoudre les trois énigmes que Turandot, fille de l'empereur Altoum, lui a posées. En effet, la princesse a fait le vœu d'épouser le prétendant de sang noble qui saura résoudre trois énigmes, mais elle a également décrété que, qui échoue, sera décapité. Mélangés à la foule, Timur, roi en exil de Tartarie et l'esclave Liù, sa fidèle compagne rencontrent Calaf, fils de Timur que l'on croit mort sur le champ de bataille, errant incognito parmi les gens. Pendant ce temps-là, le prétendant battu est conduit sur le lieu du supplice. La foule, prise de pitié, invoque la grâce. Calaf lui-même éprouve de l'horreur devant la cruauté de la princesse, mais quand il la voit apparaître au balcon et d'un geste, envoyer le persan à la mort, il en tombe éperdument amoureux et ne pense plus qu'à la conquérir. Ping, Pang et Pong essayent de l'en dissuader. Timur et Liù, qui aime en secret le jeune prince, en font autant. Calaf console Liù mais, c'est sans hésiter qu'il sonne le gong par lequel chaque nouveau prétendant annonce sa volonté de se soumettre à l'épreuve.

DEUXIÈME ACTE

Premier tableau. Ping, Pang et Pong se plaignent de l'état pieux dans lequel la Chine est tombée à cause du cruel caprice de Turandot et souhaitent que la reine soit battue.

Deuxième tableau. En présence de l'empereur assis sur son trône, Turandot évoque les lointains événements qui l'ont conduite à formuler ce terrible vœu: il y a des milliers d'années, son ancêtre Lo-u-ing fut violée puis tuée par un roi barbare. L'épreuve cruelle à laquelle sont soumis ses prétendants n'est que la vengeance de cet ancien crime. Calaf est invité à se retirer, mais il refuse catégoriquement et l'épreuve a lieu. Le prince inconnu (Calaf) résout les énigmes l'une après l'autre et gagne. Turandot, humiliée, prie son père d'empêcher qu'elle devienne l'esclave d'un étranger mais l'empereur lui oppose le caractère sacré du vœu. Calaf lui offre avec générosité de la délier du jurement si elle découvre avant l'aube son nom et son origine.

TROISIÈME ACTE

Premier tableau. Dans la nuit, on entend les voix des hérauts qui annoncent le décret de Turandot: personne ne devra dormir tant que le nom du prince inconnu ne sera découvert. Calaf est sûr de la victoire. Les trois courtisans cherchent en vain à lui arracher le secret avec des promesses et des menaces. Pendant ce temps, Timur et Liù, que l'on a vus en compagnie de Calaf, sont conduits par les gardes devant Turandot. Liù déclare être la seule à connaître le nom du prince. Puis, craignant de trahir le secret sous la torture, elle se tue avec un poignard. Resté seul avec Turandot, Calaf, après lui avoir reproché sa froideur et sa cruauté, l'embrasse sur la bouche et la princesse, comme si ce baiser avait rompu un sortilège, comprend soudainement qu'elle a aimé Calaf dès le premier instant.

Deuxième tableau. Devant la cour réunie, Turandot annonce qu'elle a découvert le nom du prince inconnu: son nom est Amour.

Synopsis

ACT ONE

The setting is Peking, in the age of legend. A mandarin announces to the crowd that a Persian prince, having failed to solve three riddles he had been asked by Turandot, daughter of the Emperor Altourn, has been sentenced to death. For the princess has vowed to marry any noble-blooded suitor who can correctly answer the three riddles, at the same time decreeing that the unsuccessful candidates will lose their heads. Timur, the deposed king of Tartary, and the slave-girl Liù, his faithful companion, are hidden amidst the crowd, where they encounter Calaf, Timur's son, thought to have been killed on the battlefield, wandering incognito between people. Meantime, the defeated suitor is taken to the scaffold. The crowd, filled with pity, calls out for his mercy. Calaf, too, is outraged at the princess' cruelty, but when she appears at the balcony and with a wordless gesture sends the Persian to his death, he falls madly in love with her and can think only of winning her. Ping, Pang and Pong attempt to discourage him, as do Timur and Liù – who is secretly in love with the young prince. Calaf consoles Liù, but without hesitation strikes the gong with which each new suitor declares his readiness to undergo the test.

ACT TWO

Scene one. Ping, Pang and Pong bewail the deplorable conditions which, thanks to Turandot's cruel whim, prevail in China. They hope that she will be defeated.

Scene two. In the presence of the Emperor, who is seated on his throne, Turandot recalls the far-off events which persuaded her to take her terrible vow. Many thousands of years before, her ancestor Lo-u-ling had been raped and slaughtered by a barbarian king. The cruel test her suitors must attempt is simply her vengeance for that crime of long ago. Calaf is invited to withdraw, but firmly refuses to do so, and the test begins. The unknown Prince (Calaf) solves the three riddles one after the other and is therefore the winner. Mortified, Turandot begs her father to prevent her from becoming slave to a foreigner, but the Emperor objects that her vow is sacred. Calaf magnanimously offers to release her from her oath, provided that she succeeds in discovering his name and place of origin before the break of dawn.

ACT THREE

Scene one. During the night, heralds may be heard announcing Turandot's decree: until the name of the unknown prince has been discovered, no-one is permitted to sleep. Calaf is certain of victory. Using threats and promises, three courtiers attempt to extract the secret from him. Timur and Liù, who had been seen with Calaf, are meanwhile brought by guards before Turandot. Liù claims that she is the only person who knows the prince's name. Then, fearing that she might disclose her secret under torture, she kills herself with a dagger. Calaf, left alone with Turandot, rebukes her for her cold-blooded cruelty. Then he kisses her on the mouth and, as though the kiss had broken a spell, the princess suddenly realizes that she has loved Calaf from the moment she first saw him. Only now does Calaf reveal his true name.

Scene two. Before the assembled court, Turandot announces that she has discovered the identity of the unknown prince: his name is Love.



Michele (Miguel) Fleta, il primo Calaf. Fleta (1893-1938) fu tra l'altro un celebre Don José e partecipò alla prima rappresentazione di *Giulietta e Romeo* di Zandonai (Romeo).



Maria Zamboni, la prima Liù. La Zamboni (1895-1976) esordì a Piacenza (1921) nel *Faust* (Margherita). Partecipò alla prima rappresentazione dello *Straniero* di Pizzetti (Maria).

Handlung

ERSTER AKT

In Peking zur Zeit der Fabel. Vor einer großen Menschenmenge spricht ein Mandarin das Todesurteil für einen persischen Prinzen aus, dem es nicht gelungen war, die ihm von Turandot, der Tochter des Kaisers Altoum, gestellten drei Rätsel zu lösen. Die Prinzessin hatte das Gelöbnis getan nur den Freier adligen Blutes zu ehelichen, der drei Rätsel lösen konnte und wer scheiterte, sollte enthauptet werden. Unerkannt zwischen der Menge sind Timur, der abgesetzte König von Tartaria, und die Sklavin Liù, seine treue Gefährtin. Sie stoßen auf den vermeintlich in einer Schlacht getöteten Sohn Timurs, Kalaf. Er sich mischt unter die Leute unbekannt. Der besiegte Freier wird inzwischen zum Schafott geführte Menge bittet ihn zu begnadigen. Auch in Kalaf erregt die Grausamkeit der Prinzessin Abscheu, doch als sie auf dem Balkon erscheint und mit einem stummen Zeichen den Perser in den Tod schickt, verliebt er sich sterblich in sie und kann an nichts anderes mehr denken, als sie zu erobern. Ping, Pang und Pong versuchen, ihn davon abzuhalten. Auch Timur und Liù, die den jungen Prinzen heimlich liebt, beschwören ihn von dem Vorhaben abzulassen. Kalaf tröstet Liù, aber ohne Zögern ertönt der Gong, mit dem jeder Freier seinen Wunsch bekundet, sich der Prüfung zu unterziehen.

ZWEITER AKT

Erstes Bild. Ping, Pang und Pong beklagen die traurige Lage, in die die grausame Turandot China gebracht hat. Sie sich wünschen dass die Königin geschlagen ist.

Zweites Bild. Vor dem Kaiser, der auf seinem Thron sitzt, ruft Turandot ein Geschehen aus früher Zeit ins Gedächtnis, das der Grund für ihr schreckliches Gelöbnis war. Vor vielen tausend Jahren wurde ihre Vorfahrin Lo-u-ling von einem Barbarenkönig vergewaltigt und getötet. Die grausame Probe, die ihren Freien auferlegt wird, ist nichts anderes als dieses Verbrechen zu rächen. Kalaf wird aufgefordert von seinem Vorhaben abzulassen, aber er bleibt standhaft und die Prüfung nimmt ihren Anfang. Der unbekannte Prinz (Kalaf) löst die drei Rätsel eines nach dem anderen und siegt. Die gedemütigte Turandot bittet den Vater nicht zuzulassen, daß sie die Sklavin eines Fremden wird, aber der Kaiser stellt ihr die Heiligkeit des Gelöbnisses entgegen. Kalaf macht ihr das großzügige Angebot, sie von ihrem Schwur zu entbinden, wenn es ihr gelingt, bis zum Morgenrauen seinen Namen und seine Herkunft zu entdecken.

DRITTER AKT

Erstes Bild. In der Nacht hört man die Boten, die den Erlaß Turandots verkünden. Niemand dürfe schlafen, bevor nicht der Name des unbekanntes Prinzen entdeckt sei. Kalaf ist seines Sieges sicher. Die drei Höflinge versuchen vergeblich, ihm mit Versprechen und Drohungen das Geheimnis zu entreißen. Inzwischen werden Timur und Liù, die zusammen mit Kalaf gesehen worden waren, von Wachen vor Turandot geführt. Liù bekennt, daß nur sie den Namen des Prinzen wisse. Aus Angst aber, daß sie ihr Geheimnis unter der Tortur preisgeben könnte, tötet sie sich mit einem Dolch. Mit Turandot alleingelieben, und nachdem er ihr ihre Kälte und Grausamkeit vorgeworfen hat, küßt Kalaf sie auf den Mund, und als wenn der Kuß einen Zauber gebrochen hätte, wird der Prinzessin auf einmal klar, daß sie Kalaf vom ersten Augenblick an geliebt hatte. Erst dann offenbart ihr Kalaf seinen Namen.

Zweites Bild. Vor versammeltem Hof verkündet Turandot, den Namen des unbekanntes Prinzen enthüllt zu haben: Sein Name ist Liebe.



1. Giacomo Rimini, il primo Ping. Rimini (1887-1952) fu un notissimo Falstaff. Marito di Rosa Raisa. 2. Emilio Venturini, il primo Pang. Partecipò alle prime rappresentazioni di *Nerone* di Boito (Primo Viandante) e *Siberia* di Giordano (il Sergente). 3. Giuseppe Nessi (1887-1961), il primo Pong (altri suoi ruoli pucciniani furono Spoletta e Goro). Torre del Lago Puccini, Collezione Bigongiari.

Bibliografia

a cura di Michela Niccolai

Per farsi strada nell'aspra selva della bibliografia pucciniana dedicata a *Turandot*, tappa obbligata è la consultazione del primo e del secondo volume della rivista «Studi pucciniani», emanazione del Centro Studi GIACOMO PUCCINI di Lucca.¹ I curatori, seguendo un efficace schema catalografico, analizzano l'imponente produzione critica su Puccini partendo dalle fonti primarie (repertori delle fonti, libretti, carteggi e cataloghi delle mostre), per poi passare alle biografie e agli studi sulle singole opere (monografie, articoli e numeri speciali di riviste). A conclusione del lavoro, una sezione è dedicata agli scritti di varia natura (memorie, amicizie, luoghi pucciniani, aneddotica e interpretazione) e alle tesi di laurea e dottorato. Un'appendice prende in conto anche gli 'altri' Puccini: Giacomo *senior*, Antonio, Domenico, Michele, fino al padre del compositore Domenico Michele.

Muovendosi nella stessa direzione, Linda Fairtile offre con la sua *Giacomo Puccini: A Guide to Research*, uno strumento utile e pratico.² Nella prima parte del volume, Fairtile segue il più consolidato schema anglosassone: vita e opere del compositore, biografie critiche, carteggi, cataloghi musicali e bibliografici, edizioni delle opere e studi critici ad esse dedicati, per concludere con una sezione sulle singole opere, divise in lavori teatrali e non teatrali. L'autrice prosegue per percorsi tematici, che permettono di evidenziare i centri d'interesse musicologico *vis-à-vis* della composizione pucciniana: lo stile e il metodo compositivi e il rapporto tra una più ampia concezione del dramma e il testo operistico, con una particolare attenzione per lo studio dei libretti e per la più generale corrente verista, fino agli attuali *Gender Studies*. Infine, si segnalano tre paragrafi dedicati alla ricezione, ai volumi miscellanei e alle tesi di dottorato. Un'appendice esaustiva, che comprende anche la lista delle istituzioni che ospitano i manoscritti di Puccini e una discografia e videografia complete, termina questo prezioso lavoro di ricerca.

Nella trattazione della bibliografia inerente a *Turandot*, abbiamo privilegiato tre aspetti: le opere di trattazione generale sull'argomento (monografie e saggi specifici sull'opera), la questione controversa del finale di *Turandot* attraverso i due rifacimenti di Franco Alfano (1926) e Luciano Berio (2001), e infine l'importanza accordata alla scena, oggetto di recenti esposizioni e di nuove elaborazioni critiche.

¹ VIRGILIO BERNARDONI, GABRIELLA BIAGI RAVENNI, MICHELE GIRARDI, ARTHUR GROOS, JÜRGEN MAEHDER, PETER ROSS e DIETER SCHICKLING, *Bibliografia degli scritti su Giacomo Puccini*, «Studi pucciniani» 1, 1998, pp. 127-228 e LINDA B. FAIRTILE, *Bibliografia degli scritti su Giacomo Puccini. Aggiornamenti 1997-1999*, «Studi pucciniani» 2, 2000, pp. 235-240.

² LINDA B. FAIRTILE, *Giacomo Puccini: A Guide to Research*, New York, Garland, 1999 (su *Turandot* in particolare si vedano le pp. 187-209).



Morando Mondini (disegnatore)-Bernardino Corniani (incisore), Carlo Gozzi (1720-1806). Padova, Museo Civico. La sua fiaba teatrale *Turandot* (Venezia, San Samuele, 1762) è la fonte delle opere omonime opere di Puccini e di Busoni, della *Turanda* di Bazzini ecc. Fu rielaborata da Schiller (*Turandot*, *Prinzessin von China*, 1802). Tra le altre opere con libretti di ascendenza gozziana: *Die Feen* (da *La donna serpente*) di Wagner, *La donna serpente* di Casella, *L'amore delle tre melarance* di Prokof'ev, *König Hirsch* (da *Re Cervo*) di Henze.

I

Mosco Carner inaugura la serie di monografie che dedicano il capitolo finale all'ultima opera del maestro lucchese.³ Secondo lo schema più consolidato, il musicologo fornisce elementi biografici concernenti la genesi di *Turandot*, la storia del libretto e dei suoi antecedenti letterari, un'analisi del *plot* e della più vasta drammaturgia testuale e musicale che sta alla base dell'opera. Lo studioso si sofferma sul finale dell'atto primo, comparandone la struttura con quello di *Manon Lescaut*,⁴ considerazioni che forniranno in seguito la base per l'analisi dello stesso punto effettuata da Harold Powers.⁵ Di particolare interesse risulta l'esame del cerimoniale che non solo riveste *esteriormente* l'opera pucciniana, ma ne rappresenta *l'essenza stessa*, seguendo il percorso già impiegato da Puccini, venti anni prima, per *Madama Butterfly*. Dopo essersi soffermato sul problema del finale dell'opera, su cui torneremo a breve, Carner illustra la sua visione 'freudiana' del capolavoro pucciniano, secondo lo spirito dell'epoca di cui la sua monografia è frutto. Tuttavia, nonostante i limiti che una tale teoria può avere oggi, l'analisi attenta e precisa non ha mancato di dare i suoi frutti. La frase finale del capitolo di Carner diventa infatti quasi profetica: «La tragedia di Puccini fu che, nonostante i suoi doni mirabili e i suoi lampi di vero genio, *qualcosa ch'era alla più profonda radice della sua psiche* gli impedisse di elevarsi all'empireo, come tentò nella sua ultima opera. E, quale amara ironia del fato, che morisse appunto nel tentarlo».⁶

Lo stesso anno, in ambito italiano, Claudio Sartori sviluppa la sua riflessione a partire dallo stesso concetto, ma con finalità opposte.⁷ Il secondo capitolo del suo lavoro è infatti intitolato polemicamente *L'opera che lo uccise*. Questa chiara presa di posizione, che ripercorre la produzione pucciniana a partire dal lavoro che più ha segnato la modernità e l'apertura di Puccini alla musica e al teatro d'oltralpe, ha qui lo scopo di dimostrare come l'incompiutezza dell'enorme *frammento-Turandot* non sia legata a fattori biografici – la morte del compositore – ma come sia il segno di un'evidente scelta estetica: «L'opera dunque non rimase incompiuta per mala sorte; non poté essere finita perché la programmata conclusione trionfale ripugnava nella mente stessa del compositore».⁸

Qualche anno dopo, Antonino Titone riprende questi principi, definiti da Michele Girardi come «la tesi del *tombeau*»,⁹ insistendo sul concetto che *Turandot* è «pura forma, la pura realizzazione autosufficiente nei suoi dati formali di un mondo poetico che è morto e che può farsi rivivere solo nel gioco di una ricostruzione lucida e tersa».¹⁰ L'autore concentra il suo studio sul principio di «espansione come disgregazione»¹¹ tanto dei piani musicali quanto di quelli melodici, arrivando a considerare che il teatro di Puccini dopo *Madama Butterfly* non è niente altro che un ammirabile esercizio retorico, in vista di quella «geniale *rappresentazione liturgica del melodramma* che sarà *Turandot*, grandioso requiem di se stessa e del *dramma in musica*».¹² Titone riprende anche il tema della struttura rituale dell'opera pucciniana, arrivando a affer-

³ MOSCO CARNER, *Puccini. A Critical Biography*, London, Duckworth, 1958, 1992³; trad. it. *Giacomo Puccini. Biografia critica*, Milano, Il Saggiatore, 1961, 1974³ (rist. 1981).

⁴ Ivi, pp. 652 e segg.

⁵ *Infra*, nota 25.

⁶ CARNER, *Puccini* cit., p. 661.

⁷ CLAUDIO SARTORI, *Puccini*, Milano, Nuova Accademia, 1958, 1978⁴.

⁸ *Ibidem*, p. 29.

⁹ Sul contributo di Michele Girardi cfr. *infra*, note 16 e 17.

¹⁰ ANTONINO TITONE, *Vissi d'arte. Puccini e il disfacimento del melodramma*, Milano, Feltrinelli, 1972, p. 118.

¹¹ Ivi, p. 62.

¹² Ivi, p. 95 (l'enfasi è dell'autore).



Turandot di Gozzi (adattata da Karl August Vollmoeller; 1878-1948) a Salisburgo, 1926.

mare che la macrostruttura di *Turandot* è musicalmente ‘statica’ da un punto di vista tonale e che Puccini stesso priva il tessuto musicale dell’opera di quella agilità tematica che era una delle sue principali risorse.

In netta contrapposizione alle idee di Fedele d’Amico,¹³ per il quale la novità dell’opera è sottolineata dall’incedere monumentale dell’impianto drammatico che conferisce alla *pièce* il suo passo di cerimoniale crudele e impassibile, Leonardo Pinzauti sostiene che la forza del capolavoro pucciniano risiede nel suo forte valore morale, come una disperata e drammatica testimonianza dei tempi nuovi.¹⁴ *Turandot* appare, nell’ottica di Pinzauti, come indizio del limite oltre il quale Puccini non poteva andare nel suo senso del tempo: l’amore che, ridotto a una cerimonia, porta inevitabilmente alla morte dell’opera in musica. Pinzauti sottolinea ancora l’importanza estetica del compositore che, forse, proprio alla luce della sua estrema sensibilità per la modernità musicale, ha voluto lasciare un documento ‘aperto’ ed enigmatico, senza pretese per il futuro.

¹³ FEDELE D’AMICO, *L’opera insolita*, in «*Turandot*» di Puccini, Roma, Teatro dell’Opera, 1972-1973, pp. 159-164 (p.d.s.); rist. «Quaderni Pucciniani», II, 1985, pp. 66-67 e in ID., *L’albero del bene e del male. Naturalismo e decadentismo in Puccini*, a cura di Jacopo Pellegrini, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2000, pp. 171-183.

¹⁴ LEONARDO PINZAUTI, *Puccini: una vita*, Firenze, Vallecchi, 1974.

Oltre un decennio più tardi, Dieter Schickling conferma la nascita di un nuovo modo di considerare *Turandot*: non più canto del cigno che conclude un'epoca, delimitato dalle incertezze estetiche dell'autore, ma punto di partenza per una nuova estetica. L'ultimo capolavoro pucciniano si pone quindi sulla linea di demarcazione tra l'opera nella sua accezione più popolare e un nuovo linguaggio musicale che si stava sviluppando all'inizio del secolo ventesimo.¹⁵

Michele Girardi era partito venticinque anni or sono proprio da questa idea,¹⁶ ulteriormente perfezionata nella sua monografia dedicata a Puccini:¹⁷ l'apertura del compositore lucchese verso il *teatro internazionale*, per dimostrare come il compositore avvertisse la necessità di completare quella che lui considerava la sua opera migliore. Girardi ci guida dunque attraverso una serie di rimandi e riferimenti che Puccini ha inserito nella partitura per mostrare come la «principessa di gelo» era già in potenza quella nuova immagine di donna che si rivelerà alla fine. In questa prospettiva, anche il personaggio di Liù assume una nuova funzione: la «quarta giusta» del sacrificio per amore della soprano, e la sua conseguente morte, rappresentano esteticamente la fine della tradizione operistica ottocentesca, «testimonianza dell'impegno più arduo e consapevole di lasciarsi alle spalle il passato».¹⁸ Il tritono che caratterizza *Turandot*, il suo «sgelamento» alla fine dell'opera, uniti all'impiego della «bitonalità» e all'importanza conferita al progetto scenico nella sua totalità¹⁹ fanno quindi dell'ultima opera pucciniana un *unicum* che non trova eguali nella produzione coeva non solo italiana, ma mondiale.

Più tradizionale e meno arduo appare invece il paragrafo *Turandot* della monografia di Julian Budden, recentemente tradotta in italiano.²⁰ Anche il compianto studioso inglese è d'accordo nel confermare *Turandot* come un nuovo punto di partenza per l'estetica operistica che si sviluppa a partire dalla prima guerra mondiale, un *pivot* per tutti quegli artisti che, in ambito italiano, erano definiti come accolti della cosiddetta «giovane scuola». Una base solida e una incomparabile conoscenza delle fonti rendono questo testo fondamentale per qualunque musicologo che si accinga allo studio del repertorio pucciniano.

II

Nell'ambito delle pubblicazioni miscellanee un posto di rilievo va conferito al primo convegno internazionale di studi sull'opera di Puccini, tenutosi a Torre del Lago nel 1983 e dedicato esplicitamente all'*Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini*.²¹ Tra i preziosi contributi raccolti nel-

¹⁵ DIETER SCHICKLING, *Giacomo Puccini. Biographie*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1989; rist. aggiornata: Stuttgart, Carus-Reclam, 2007.

¹⁶ Si veda MICHELE GIRARDI, «*Turandot*»: *il futuro interrotto del melodramma italiano*, a tutt'oggi l'unico saggio dedicato a un'opera di Puccini che sia apparso sulla «Rivista italiana di musicologia» (xviii/1, 1982, pp. 155-181), se si eccettua un intervento di Conati sul libretto non musicato di *Maria Antonietta* (1998). Il dato lo dice lunga sull'atteggiamento tuttora «freddo» della musicologia nostrana nei confronti del compositore lucchese.

¹⁷ MICHELE GIRARDI, *Giacomo Puccini: l'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 1995 (rist. aggiornata 2000; trad. ingl.: *Puccini. His International Art*, Chicago, The University of Chicago Press, 2000, 2002²).

¹⁸ Ivi, p. 483.

¹⁹ Si veda la sezione quarta, *ultra* (sull'importanza della scena nelle opere di Puccini).

²⁰ JULIAN BUDDEN, *Puccini. His Life and Works*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2002 (trad. it. di Gabriella Biagi Ravenni: *Puccini*, Roma, Carocci, 2005).

²¹ *Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini*, Atti del I convegno internazionale sull'opera di Giacomo Puccini, a cura di Jürgen Maehder, Pisa, Giardini, 1985.

la pubblicazione, merita menzione l'intervento di Jürgen Maehder, curatore del volume, su cui ritorneremo a breve,²² e quello di Ivanka Stoïanova che sottolinea come il procedere di Puccini in *Turandot* sia scomponibile in frammenti separati, «une sorte de manteau d'Arlequin», costituito di diversi tasselli di stoffa trovati in luoghi e periodi storici diversi.²³ Questa frammentarietà della scrittura pucciniana, secondo la studiosa, è una delle caratteristiche principali di Puccini durante la stesura musicale dell'opera e definisce la modernità del suo pensiero compositivo. La successione di quadri, di pannelli sonori giustapposti mantiene tuttavia la sua unità grazie al principio specifico della *texture*, che caratterizza ogni momento drammatico.

Bisogna aspettare qualche altro anno per arrivare alla seconda miscellanea che desta il nostro interesse, pubblicata nel 1994, per il settantesimo anniversario della morte di Puccini.²⁴ Harold Powers presenta in questa sede uno studio fondamentale che concerne direttamente il finale dell'atto primo dell'opera.²⁵ Partendo dalle due 'idee madri' di 'sonorità vocale' come livello sonoro principale, esposta da Pierluigi Petrobelli, e dal concetto di 'relazioni disgiunte' di James Hepokoski, Powers fornisce una lettura interessante e originale che si aggiunge all'analisi 'architettonica' della stessa sezione effettuata a quattro mani con William Ashbrook tre anni prima.²⁶ L'atto primo, in questa sede, è diviso in quattro parti – tramonto e attesa dell'esecuzione; sorgere della luna; i tre ministri e il principe ignoto; il finale –, ciascuna delle quali, a sua volta, ancora divisa in quattro sezioni idealmente corrispondenti allo schema della «solita forma» tardo ottocentesca.

Il titolo del volume di Ashbrook e Powers esprime già un orientamento ermeneutico: *Puccini's Turandot. The End of the Great Tradition*, la fine della grande tradizione. I due studiosi analizzano il capolavoro pucciniano in tutte le sue sfaccettature: le fonti, la genesi, le «quattro tinte»,²⁷ la scena degli enigmi e il problema del finale per arrivare alla *création* dell'opera, postuma, con la regia di Giovacchino Forzano.²⁸ L'analisi è basata sull'opposizione (notte-giorno, luce-oscurità, amore-odio...) che caratterizza le pagine pucciniane. In questo senso i vari 'colori' che animano la scelta stilistica di Puccini diventano funzionali al dramma: l'impiego delle melodie originali, delle cineserie – l'utilizzazione da parte del compositore degli stilemi compositivi orientali rielaborati nel suo linguaggio musicale 'occidentale' –, l'ampio utilizzo del cromatismo e delle settime maggiori. Infine, l'identificazione dello schema quasi-aristotelico dell'azione, che, eccetto per qualche particolare rispetta i principi di unità di tempo, luogo e spazio, fa di questo volume uno studio indispensabile per chiunque si avvicini all'ultima opera del compositore toscano.

Due letture di *Turandot* diversamente singolari, specie per l'esito, si sono affacciate di recente nell'universo bibliografico italiano. La prima è fornita da Michele Bianchi che, risalendo forse un

²² *Infra*, nota 36.

²³ IVANKA STOÏANOVA, *Remarques sur l'actualité de Turandot*, in *Esotismo cit.*, pp. 199-210: 202-203.

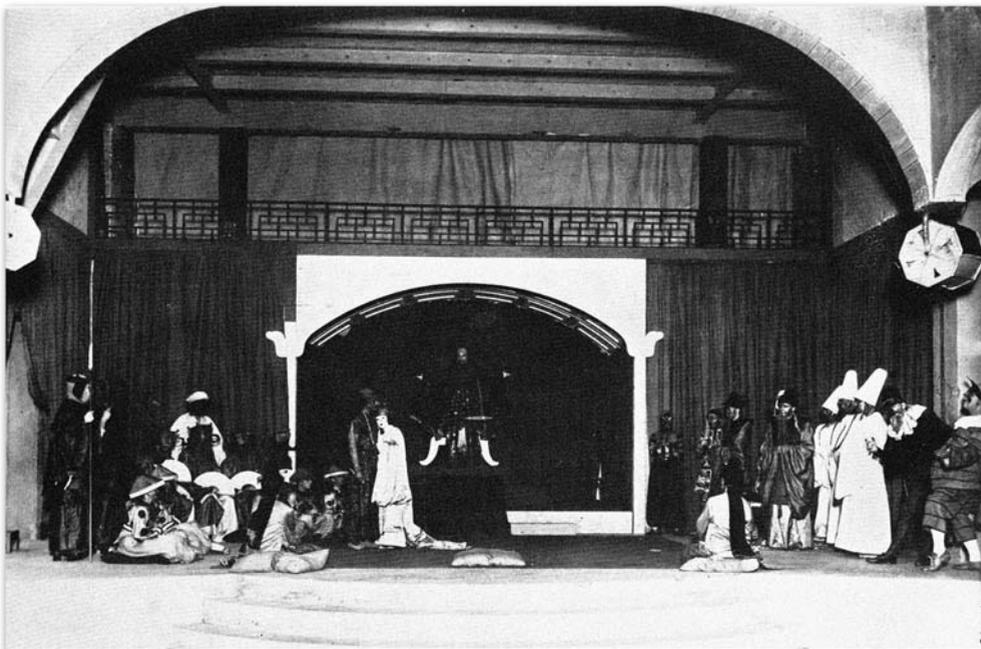
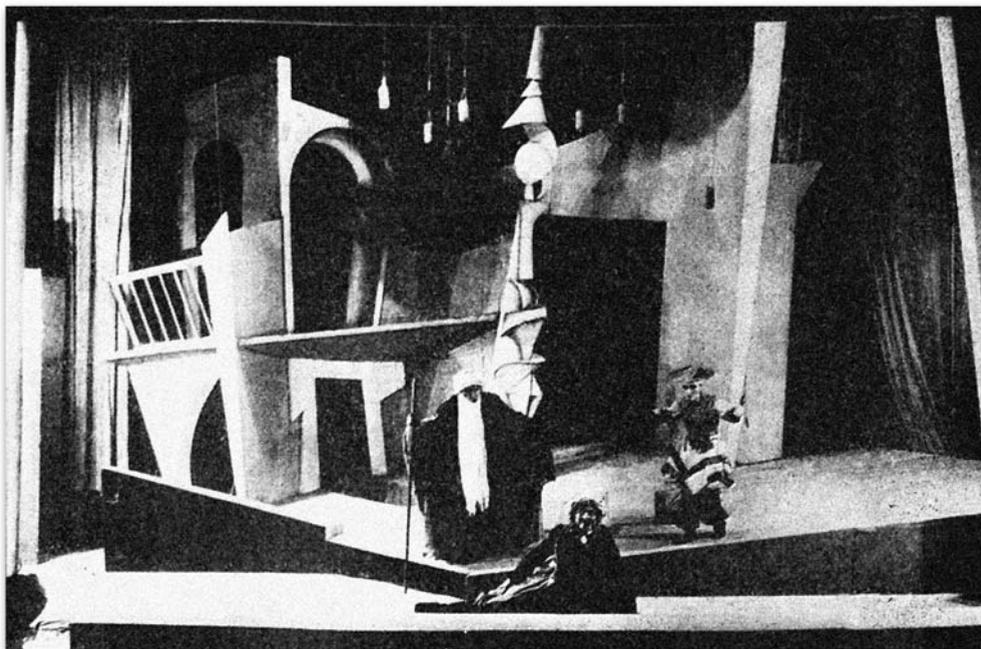
²⁴ Giacomo Puccini. *L'uomo, il musicista, il panorama europeo*, Atti del convegno internazionale di studi su Giacomo Puccini nel 70° anniversario della morte (Lucca, 25-29 novembre 1994), a cura di Gabriella Biagi Ravenni e Carolyn Gianturco, Lucca, LIM, 1997.

²⁵ HAROLD POWERS, *Dal padre alla principessa: riorientamento tonale nel Finale primo della «Turandot»*, ivi, pp. 259-280.

²⁶ WILLIAM ASHBROOK e HAROLD S. POWERS, *Puccini's Turandot. The End of the Great Tradition*, Princeton, Princeton University Press, 1991 (edizione italiana a cura di Gabriele Dotto: «*Turandot*» di Giacomo Puccini. *La fine della grande tradizione*, Milano, Accademia di Santa Cecilia-BMG Ricordi, 2006).

²⁷ Il capitolo quarto, con qualche aggiunta dai capitoli primo e quinto è stato riproposto in italiano prima della traduzione completa del volume. Si veda HAROLD S. POWERS, *Le quattro tinte della «Turandot»*, in *Puccini*, a cura di Virgilio Bernardoni, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 245-283.

²⁸ Si segnala che i due studiosi americani hanno pionieristicamente utilizzato per una parte del loro lavoro la *Disposizione scenica* di *Turandot* realizzata da Giovacchino Forzano per la prima dell'opera, il 25 aprile 1926.



Turandot di Gozzi a Mosca, Terzo Studio del Teatro d'Arte, 1922; regia di Evgenij Bogrationovič Vachtangov (1883-1922), scene di Ignatij Ignat'evič Nivinskij (1881-1933).

Turandot di Gozzi a Parigi, Théâtre du Vieux Colombier, 1923; allestimento di Jacques Copeau (1879-1949).

po' troppo nel tempo rievoca le grandi storie di Amore e Morte nella letteratura italiana: Paolo e Francesca nel canto quinto dell'*Inferno* dantesco, e la poesia *Amore e Morte* di Leopardi.²⁹ Bianchi si cimenta in un'analisi piuttosto puntigliosa della *Sehnsucht* ottocentesca, anima del movimento romantico, soffermandosi su un presunto dissidio interiore del compositore che, sospeso tra Io e Mondo, canalizzerebbe questa sua sensibilità nel binomio amore-morte. Uno studio più attento della partitura e del libretto, aggiunto a una buona preparazione estetica non tanto sul Romanticismo, ma sulla sensibilità *fin-de-siècle*, avrebbe aiutato l'autore a considerare *Turandot* nella sua complessità e a non lasciarsi fuorviare da categorie estetiche che con l'epoca di Puccini hanno poco a che vedere.

Una lettura molto originale ed estremamente suggestiva è invece fornita da Guido Paduano, che analizza il mito pucciniano riscontrandovi delle similitudini con le *Supplici* di Eschilo.³⁰ Lo studioso, fine analista di drammaturgie comparate (oltre che di libretti), trova dei corrispettivi non solo nel tema della verginità e dell'atmosfera corale che animano le due opere, ma anche nel fatto che, in *Turandot*, il singolo individuo, in particolare Calaf, dimostra che ci si può sottrarre al vincolo della specie e dei suoi ruoli aprioristicamente congelati, per rifiutare dunque la negatività in favore della libertà del valore umano.

Per chiudere questa sezione suggeriamo anche di consultare la nuova versione aggiornata dell'«Avant-scène Opéra» che, nel numero monografico su *Turandot*,³¹ presenta un apparato utile all'appassionato quanto al musicologo e, sebbene talvolta eccessivamente divulgativa, fornisce una presentazione utile per chiunque si avvicini per la prima volta a quest'opera.³²

III

Dal punto di vista delle fonti, il documento più completo, testimonianza di un titanico lavoro nell'Archivio Ricordi e non solo, è fornito dal catalogo delle opere di Puccini realizzato da Dieter Schickling e pubblicato nel 2003.³³ Per ogni opera presa in esame, lo studioso considera le fonti, la loro collocazione attuale, le differenze delle diverse 'versioni' delle opere pucciniane e ne fornisce una bibliografia essenziale. Un commento critico alla fine di ogni paragrafo riassume la storia delle singole partiture e spiega puntualmente i diversi problemi di interpretazione delle fonti, suggerendo, dove possibile, delle conclusioni interessanti. Per quanto riguarda *Turandot*, l'autore si sofferma sul problema del finale composto da Franco Alfano (dietro esplicita richiesta di Arturo Toscanini, Carlo Clausetti e Renzo Valcarengi, all'epoca gerenti di Casa Ricordi), a partire dalle 36 pagine di appunti che Puccini aveva portato con sé a Bruxelles e ai quali lavorò fino alla fine della sua vita.³⁴ Franco Alfano eseguì dunque, a partire da questo materiale, una prima versione

²⁹ MICHELE BIANCHI, *La poetica di Giacomo Puccini: sull'arte e nell'arte di un drammaturgo*, Pisa, ETS, 2001.

³⁰ GUIDO PADUANO, «Come è difficile esser felici». *Amore e amori nel teatro di Puccini*, Pisa, ETS, 2004.

³¹ *Giacomo Puccini: «Turandot»*, «L'Avant-scène Opéra», n. 220, 2004.

³² Si segnalano anche due studi dedicati al capolavoro pucciniano che esulano dall'interesse prettamente musicale per atterrare in quello medico: ROSARIO MARCHESE-RAGONA, GINO MARIONI e ALBERTO STAFFIERI, *The Unfinished «Turandot» and Puccini's Laryngeal Cancer*, «The Laryngoscope», CXIV/5, maggio 2004, pp. 911-914, e JONATHAN CHRISTIAN PETTY e MARSHALL TUTTLE, *Tonal Psychology in Puccini's «Turandot»*, «British Postgraduate Musicology», IV, marzo 2001 (<http://www.bpmonline.org.uk/bpm4-turandot.html>).

³³ DIETER SCHICKLING, *Giacomo Puccini. Catalogue of the Works*, Kassel, Bärenreiter, 2003. Per *Turandot* consultare le pp. 374-394.

³⁴ Un altro strumento utile per l'appassionato e lo studioso pucciniano è il *Dizionario pucciniano* di EDUARDO RESCIGNO, Milano, Ricordi, 2004. Si vedano sulla questione le pp. 28-29, alla voce «Franco Alfano».

che comprende trecentotrentasette battute,³⁵ seguita da un'altra, abbreviata di centonove battute per iniziativa di Arturo Toscanini, che viene ancora eseguita correntemente. Per gli studi dedicati alle due 'versioni' di Alfano rimandiamo ai testi esaustivi di Jürgen Maehder,³⁶ mentre concentreremo invece la nostra attenzione sul nuovo finale composto per *Turandot* da Luciano Berio (2001).³⁷

Marco Uvietta fornisce uno studio chiaro per comprendere la chiave di lettura utilizzata da Berio nell'interpretazione del finale lasciato incompiuto dall'autore.³⁸ Il primo principio utilizzato è quello della coerenza stilistica: l'ossatura del lavoro è costituita dal 'montaggio' degli schizzi. Rispetto ad Alfano, Berio utilizza ben ventotto pagine di Puccini, mostrando che le risposte che il compositore contemporaneo cerca, nel momento in cui si accinge alla realizzazione di un compito così difficile, possono essere trovate soltanto negli appunti stessi dell'autore. Nella prospettiva di Uvietta, la scelta di Berio implica il confrontarsi con il pluristilismo di *Turandot*. L'esplicito riferimento al cromatismo di Wagner, più specificamente al *Tristano* citato nella pagina 17r, offre l'occasione a Berio di creare un 'nodo' di citazioni esterne basate su quest'opera che, tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, rappresenta anche il simbolo della crisi tonale. Considerando, dunque, questo elemento come fattore di continuità fra gli appunti di Puccini e le citazioni di altri autori, Berio passa da Wagner (*Tristano*) a Mahler (Sinfonia n. 7) a Schönberg (*Gurrelieder*), intrecciandoli a citazioni interne all'opera. Questo sistema di collegamenti è concepito come un omaggio all'europeismo di Puccini, che ha sempre guardato non solo all'ambito musicale italiano, ma anche alle nuove opportunità di sviluppo musicale fornite dalla conoscenza del panorama europeo. La presenza di un linguaggio costantemente mutevole per l'unico possibile sviluppo psicologico dell'opera, si rivela quindi non solo plausibile da un punto di vista della lettura e dell'interpretazione degli schizzi, ma trova in Berio anche una continuità sul piano della dimensione drammaturgica.

Tuttavia, all'ascolto di questo nuovo finale la differenza tra la concezione estetica dei due compositori risulta evidente.³⁹ Il fatto che un musicista di primo piano si sia interessato al frammen-

³⁵ La prima versione del finale di Alfano è stata eseguita per la prima volta in forma di concerto nel 1982 a Londra e l'anno successivo a New York in forma scenica. Fedele d'Amico (*L'abito fa il bonzo*, in ID., *L'albero del bene e del male* cit., pp. 185-188) ci ha lasciato una recensione molto positiva di questa prima versione del finale di Alfano, presentata in Italia il 7 luglio 1983 all'Arena di Verona, con la regia di Giuliano Montaldo, le scene di Luciano Ricceri e i costumi di Nanà Cecchi.

³⁶ JÜRGEN MAEHDER, *Studien zum Fragmentcharakter von Giacomo Puccinis Turandot*, «Analecta Musicologica», XXII, 1984, pp. 298-379 (trad. it. *Studi sul carattere di frammento della Turandot di Giacomo Puccini*, «Quaderni pucciniani», II, 1985, pp. 79-163); ID., *La trasformazione interrotta della principessa: Studi sul contributo di Franco Alfano alla partitura di Turandot*, in *Esotismo* cit., pp. 143-170; ID., «*Turandot* e «*Sakuntala*». La codificazione dell'orchestrazione negli appunti di Puccini e le partiture di Alfano, in *Giacomo Puccini. L'uomo* cit., pp. 281-315. Si veda anche ALLAN W. ATLAS, *Newly Discovered Sketches for Puccini's «Turandot» at the Pierpont Morgan Library*, «Cambridge Opera Journal», III/3, 1991, p. 173-193. Sui tagli effettuati da Toscanini alla prima versione del finale di Alfano si veda anche LINDA B. FAIRTILE, *Duetto a tre: Franco Alfano's Completion of «Turandot»*, «Cambridge Opera Journal», XVI/2, 2004, pp. 163-186.

³⁷ La prima esecuzione dell'atto terzo di *Turandot* con il nuovo finale di Luciano Berio è stata eseguita in forma di concerto al Festival delle Canarie il 24 gennaio 2002. La prima mondiale dell'opera rinnovata è andata in scena all'Opera di Los Angeles il 25 maggio 2002, seguita dalla prima europea, ad Amsterdam, Het Muziektheater, il 1° giugno successivo. Si veda anche la guida all'ascolto, in questo volume, alle pp. 88-89.

³⁸ MARCO UVIETTA, «*È l'ora della prova*»: un finale Puccini-Berio per «*Turandot*», «Studi musicali», XXXI/2, 2002, pp. 395-479 (versione ridotta in ASHBROOK e POWERS, «*Turandot*» di Giacomo Puccini cit., pp. 253-327); trad. ingl.: «*È l'ora della prova*»: Berio's *Finale for Puccini's «Turandot»*, «Cambridge Opera Journal», XVI/2, 2004, pp. 187-238.

³⁹ Si ascolti in proposito il CD *Puccini Discoveries*, sotto la direzione di Riccardo Chailly, che include anche la prima registrazione mondiale del finale di Berio, Decca 2004, 475 320-2.

to-*Turandot* la dice lunga sulla persistenza del mito di quest'opera e sull'attualità del suo significato. Noi proponiamo dunque di considerare da un lato l'opera di Puccini, e dall'altro un esperimento che solo con il tempo potrà rivelarsi 'fedele' o 'infedele' allo spirito pucciniano.⁴⁰

Roger Parker sottolinea anche come il senso di 'autenticità' del finale composto da Berio sia estremamente originale.⁴¹ Se per Alfano completare *Turandot* significava farlo nel pieno stile pucciniano, per Berio assume un valore nuovo, quello della 'rielaborazione' in senso moderno. La 'ricreazione' di un'opera della *grande tradizione*, riecheggiando il titolo del testo di Ashbrook e Powers, assume una funzione fondamentale che permette, grazie al dialogo tra tradizione e modernità, la proliferazione di nuovi percorsi musicali in cui la musica da un lato è direttamente legata all'universo stilistico e drammatico dell'opera in questione, e dall'altro ne presenta una 'riconfigurazione', divenendo a sua volta oggetto di nuove speculazioni critiche.

IV

Per concludere questa panoramica sulla bibliografia dedicata a *Turandot*, si vuole ora dedicare una riflessione a parte sulla scena. Puccini ha sempre considerato fondamentale l'aspetto visivo delle sue opere, e Mercedes Viale Ferrero⁴² si è già soffermata sull'importanza di questa componente, che il compositore tiene presente, dal momento della genesi fino alla concretizzazione nelle didascalie sceniche. In particolare, due mostre recenti sono state dedicate alla scena di Puccini, l'una in generale e l'altra sul caso-*Turandot* in particolare.

La prima esposizione, imbastita di pretese eccessive rispetto al risultato, *La scena di Puccini*, è stata organizzata a Lucca nel 2003, e presenta un'ampia sezione dedicata a *Turandot*. Fiore all'occhiello era la rappresentazione video di *Turandot* in animazione tridimensionale. Il catalogo presenta qualche articolo interessante, tra cui si distingue quello di Mercedes Viale Ferrero («*Ho l'idea di uno scenario*»: *i caratteri delle scene di Puccini*).⁴³

La seconda esposizione, tenutasi nel 2006 a Viareggio, è invece incentrata completamente sulla *Favola cinese e altri racconti dal palcoscenico*, come indica il sottotitolo del catalogo.⁴⁴ Oltre a un'accurata ed elegante presentazione grafica, resa ancora più interessante dalla pubblicazione integrale dei *décors* delle scene e dei bozzetti dei costumi di Caramba e di Umberto Brunelleschi per *Turandot* (conservati nell'Archivio Ricordi di Milano), vari saggi si distinguono per la loro precisione e esaustività. Citiamo in particolare quelli di Moreno Bucci sul rapporto tra Galileo Chini e Giacomo Puccini, di Michele Girardi sull'analisi drammaturgica dell'opera, e i lavori di Giuliano Ercoli per la precisione con cui analizza i figurini di Brunelleschi e di Roberto Devalle per quelli di Caramba.

⁴⁰ Sul concetto di 'fedeltà' e 'infedeltà' dei rifacimenti scenici di opere preesistenti si veda il saggio di JEAN-JACQUES NATTIEZ, *Tétralogies. Wagner, Boulez, Chéreau: essai sur l'infidélité*, Paris, Christian Bourgois, 1983. Anche se l'analisi di Nattiez è applicata paradigmaticamente al *Ring* del centenario a Bayreuth, crediamo che i principi qui enunciati possano essere applicati ad altre opere con una stratificazione simbolica talmente forte da richiedere delle nuove e moderne 'rielaborazioni'.

⁴¹ ROGER PARKER, *Berio's «Turandot»: Once More the Great Tradition*, in ID., *Remaking the Song: Operatic Visions and Revisions from Haendel to Berio*, Berkeley, The University of California Press, 2006, pp. 90-120.

⁴² MERCEDES VIALE FERRERO, *Riflessioni sulle scenografie pucciniane*, «Studi pucciniani» 1, 1998, pp. 19-42.

⁴³ In *La scena di Puccini*, a cura di Vittorio Fagone, Vittoria Crespi Morbio, Lucca, Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti, 2003, pp. 41-54.

⁴⁴ *Giacomo Puccini e Galileo Chini. Tra musica e scena dipinta. La favola cinese e altri racconti dal palcoscenico*, a cura di Alessandra Belluomini Pucci, Viareggio, La torre di legno, 2006.

Un testo interessante per la contestualizzazione di *Turandot* nel teatro italiano coevo e per il suo legame con la Commedia dell'Arte è fornito da Alexandra Wilson.⁴⁵ La studiosa inglese è particolarmente interessata alla figura della donna 'meccanica', se così si può dire, che, attraverso il teatro futurista arriva al suo apogeo con la rappresentazione pucciniana.

L'autrice del presente contributo si è interessata in particolare all'aspetto della luce nella drammaturgia dell'ultimo lavoro pucciniano.⁴⁶ Partendo dalle teorie dei colori sviluppate soprattutto nelle arti figurative contemporanee a Puccini e dall'utilizzazione della luce in una prospettiva psicologica, basti pensare all'opera di Adolphe Appia o a quella di Loie Fuller, ha proposto una lettura che, al di là del piano strettamente musicale, consideri *Turandot* nell'ottica dello spettacolo. In questa visione la musica, il testo e la scena sono tre elementi inscindibili dell'opera di Puccini.

Tra gli ultimi allestimenti scenici che hanno suscitato l'interesse non solo del pubblico, ma anche dei più esigenti musicologi, merita attenzione quello realizzato da Luca Ronconi per il Teatro Regio di Torino nel novembre 2006. Roberto Alonge ne fornisce una descrizione molto accattivante sulle pagine *online* del «Turin D@ms Review».⁴⁷ In polemica contro il taglio dei finanziamenti statali al teatro lirico, Ronconi fa di necessità virtù e interpreta *Turandot* al di là di ogni schema classico. La scena è vuota, spettrale, i personaggi abbigliati in nero e non c'è alcuna traccia delle *chinoiseries* abituali. Alonge sottolinea che questa interpretazione affonda le sue radici nel contesto storico e culturale in cui l'opera pucciniana è stata composta: gli anni dell'ascesa fascista, che avrebbero trasformato l'Italia in dittatura.

Attraverso questa breve rassegna risulta evidente come un'opera che ha compiuto da poco ottant'anni offra ancora emozioni, suggestioni e stimoli per nuove prospettive di ricerca. Questo è forse un altro dei segni tangibili che tutt'oggi permettono di considerare *Turandot* come il capolavoro di un compositore che, sempre attento alle novità in materia di teatro musicale, ha saputo innalzare il suo canto al di là dei limiti di un qualsivoglia provincialismo per imporsi a buon diritto nelle platee del mondo.

⁴⁵ ALEXANDRA WILSON, *Modernism and the Machine Woman in Puccini's «Turandot»*, «Music & Letters», LXXXVI/3, 2005, pp. 432-50. Questo articolo è in seguito confluito in EAD., *The Puccini Problem. Opera, Nationalism and Modernity*, New York, Cambridge University Press, 2007, pp. 193-220.

⁴⁶ MICHELA NICCOLAI, *Dalla Cina a Milano (passando per la Russia). Osservazioni sulla scena e i colori in «Turandot»*, «Hortus Musicus», v/18, aprile-giugno 2004, pp. 73-77. Versione ampliata *La dramaturgie de la lumière: «Turandot» de Giacomo Puccini (1924)*, Atti del convegno internazionale «L'opéra italien et sa dramaturgie», a cura di Adriana Guarnieri e Danièle Pistone, Paris, OMF – Sorbonne, 2007, pp. 71-82.

⁴⁷ ROBERTO ALONGE, «*Turandot* fra Puccini e Ronconi», «Turin D@ms Review», 6 novembre 2006, <http://obelix.cisi.unito.it/turindamsreview/sezione.php?idart=100&idsezione=4&idcat=8>. Nel programma di sala («*Turandot* di Puccini, Torino, Edizioni del Teatro Regio, 2006) è contenuto anche un saggio interessante sulla modernità teatrale di *Turandot* (GERARDO GUCCINI, *I tre enigmi di «Turandot», processo compositivo, posizione storica, modernità teatrale*, pp. 27-43).



Gina Cigna nel costume di Turandot, probabilmente il suo ruolo più celebre. La Cigna (1900-2001) esordì alla Scala (1927) nell'*Oro del Reno* (Freia). Partecipò alla prima di *Bizancio* di Panizza e alla prima italiana di *Jenůfa* (Kostelnička; Venezia, Teatro La Fenice, 1941). Tra gli altri suoi grandi ruoli, Gioconda e Norma.

Online

a cura di Roberto Campanella

Qui finisce l'opera

*Qui finisce l'opera, perché a questo punto il Maestro è morto.
La morte in questo caso è stata più forte dell'arte.*

Fu lo stesso Arturo Toscanini, a conclusione della memorabile prima assoluta di *Turandot* al Teatro alla Scala nel 1926, a pronunciare le parole qui in epigrafe: secondo un'opinione ancora abbastanza diffusa, il grande direttore non avrebbe soltanto annunciato la conclusione del frammento pucciniano ma, senza rendersene conto, anche la fine di una stagione tra le più gloriose prodotte dal genio umano, quella del melodramma. Se il fatto in sé è innegabile, visti i successivi sviluppi del teatro musicale, è del pari evidente che l'ultimo lavoro di Puccini, sebbene incompiuto, è veramente straordinario sotto molti profili e rappresenta piuttosto una rottura, rispetto al passato, che non lo splendido epilogo; è un punto di partenza verso il nuovo, che non avrà ulteriori esiti, per motivi che sarebbe difficile indagare. La versione proposta dalla Fenice è quella rimasta incompiuta: si tratta di una saggia decisione, nonostante la realizzazione di un nuovo finale da parte di Luciano Berio, che pure si basa sull'attenta lettura degli abbozzi disponibili; il fatto è che la musica di *Turandot* è solo in parte assimilabile al consueto 'stile pucciniano' e rappresentata – come si è detto e come risulterà anche dalla successiva rassegna telematica – il primo ed ultimo esempio di un linguaggio rinnovato che il compositore andava definendo, si può dire, scena per scena.

Apriamo dunque le nostre segnalazioni dalla rete con il *Centro Studi GIACOMO PUCCINI* di Lucca che, fondato nel 1996, si è ormai imposto come il punto di riferimento a livello mondiale per appassionati e studiosi dell'arte del Maestro.¹ Il relativo portale bilingue (in versione italiana e inglese – quest'ultima in fase di preparazione), a cura di Michele Girardi e Simonetta Bigongiarri, si apre con una pagina contenente le ultime segnalazioni dal «Bollettino», accanto all'immagine della sede del Centro; in calce un *link* permette di ascoltare una storica registrazione della voce del grande lucchese, che si congeda dagli Stati Uniti dopo una fortunata *tournee*, nel 1907. Cliccando su «italiano», si accede alla pagina dell'indice recante i titoli delle varie sezioni di questo portale, pagina che si caratterizza per l'elegante veste grafica e l'agevole consultazione.² Dopo alcune schermate di «Presentazione», troviamo quelle su «Progetti e iniziative» (ricerche e riordino dell'epistolario presto interamente digitalizzato; ricerca delle fonti dei libretti, anch'essi in fase di riconversione digitale, e studio comparato delle loro diverse stesure; edizione di una collana di *mises en scène*; il progetto *Puccini nel Novecento*, occasione di approfondimento su molteplici aspetti del suo teatro musicale). Seguono altre sezioni: «Convegni», «Pubblicazioni» (la rivista

¹ <http://www.puccini.it/>.

² <http://www.puccini.it/portaleit.htm>.



Turandot (II.2) alla Staatsoper di Vienna, 1961; regia di Margherita Wallmann. In scena: Birgit Nilsson (Turandot). La Nilsson (Svensson; 1918-2005) esordì all'Opera Reale di Stoccolma (1946) nel *Freischütz* (Agathe). Grande interprete wagneriana (Brünnhilde, Sieglinde, Isolde) e straussiana (Elektra, Salome), è stata anche una celebre Turandot.

«Studi pucciniani», programmi di sala, saggi critici e altro), «Biblioteca» (il catalogo dei testi conservati nella sede del Centro e presso il Teatro del Giglio), «Pucciniana» (le rappresentazioni delle opere nel mondo, alcuni siti specifici o correlati, una serie di itinerari attraverso i luoghi pucciniani con informazioni e foto) e «Bollettino» (la rassegna periodica di notizie riguardanti il Centro e Puccini in genere), fra cui spicca la notizia dell'appena costituita Edizione Nazionale delle Opere di Giacomo Puccini, prestigioso riconoscimento all'arte di un grande italiano.³ Spulciando tra le annate del Bollettino ci si imbatte in *scoop* e curiosità, così come sono state riferite, a suo tempo, dagli organi di stampa, ma non di rado provviste di ampio commento: il ritrovamento del passaporto del Maestro, nonché di un filmato inedito con scene di vita casalinga (2000); l'esecuzione del nuovo finale di Berio (2002), insieme a una discussione sulle prospettive che apre;⁴ un altro ritrovamento (ma controverso, visto lo statuto frammentario del materiale), quello della cantata *I figli d'Italia bella*, composta a soli diciassette anni (2003); la rappresentazione a Tokyo di un'opera che dovrebbe essere il seguito di *Madama Butterfly* (2004); notizie sul figlio segreto di Puccini, che potrebbe rimettere in discussione il fin troppo travagliato asse ereditario (2007), visto che quella linea non è affatto estinta. Curiosità a parte, la sezione più importante contiene una ricca monografia sul musicista, comprendente: un'articolata biografia, il catalogo aggiornato delle opere (tra cui anche le composizioni rare o inedite, di cui si include la partitura), corredato da precise informazioni, numerosi saggi, recensioni e altro materiale documentario. Per quanto concerne le opere teatrali viene fornito il libretto in varie fonti, insieme al testo della fonte letteraria, e talora anche la partitura per orchestra e/o ridotta.⁵ Si veda, in particolare, la documentazione su *Turandot*, comprendente la notazione dei 'temi cinesi' e numerosi saggi – a firma di Michele Girardi, Marco Uvietta, Michela Niccolai, Gerardo Guccini e Roberto Alonge – su svariati argomenti: il significato dell'ultima fatica di Puccini nel quadro del teatro musicale europeo tra Otto e Novecento, la questione del finale, aspetti legati alle componenti visive dello spettacolo e altro.

Al precedente va collegato il sito dell'ambizioso *Progetto Puccini*, che si prefigge la raccolta di tutte le fonti, a partire da quelle conservate a Lucca, di cui cura anche la catalogazione, la digitalizzazione e la conseguente messa in rete.⁶ Un altro sito utile è quello del *Comitato Nazionale per le Celebrazioni Pucciniane* (2004-2008), che si divide in due parti. La prima – dopo la presentazione del Comitato con l'illustrazione degli scopi, della struttura organizzativa e dei progetti – contiene informazioni e commenti sulle molteplici iniziative ed eventi realizzati o ancora da realizzare: una prossima novità è costituita da una *fiction* televisiva sul compositore, programmata per il 2008, mentre tra gli eventi già realizzati compaiono le rappresentazioni di *Turandot*, avvenute al Regio di Parma (febbraio-marzo 2007) nell'allestimento del Covent Garden. La seconda parte comprende un'articolata biografia dell'autore divisa in tredici periodi, le biografie dei librettisti, una rassegna dei luoghi pucciniani, pagine di approfondimento storico in relazione alle date fondamentali della vita del compositore e una sezione dedicata alle opere (per quanto riguarda *Turandot*, si consulti la pagina corrispondente, con la trama e altre informazioni, oltre a quelle biografiche di Giuseppe Adami e Renato Simoni).⁷

Anche la voce «Puccini» dell'ipertestuale enciclopedia *Wikipedia* traccia correttamente un profilo del musicista dalla prima formazione al successo, dalla crisi d'inizio secolo a *Turandot*, sof-

³ <http://www.puccini.it/bollettino/dicono.htm>.

⁴ <http://www.puccini.it/bollettino/Tufin.htm>.

⁵ <http://www.puccini.it/cataloghi/gplibr.htm>.

⁶ <http://www.progettopuccini.it/>.

⁷ <http://www.comitatopuccini.it/page.php?page=310&clangId=1>.



Turandot all'Arena di Verona, 1969; regia di Luigi Squarzina, scene di Pier Luigi Pizzi. In scena: Hana Janku (Turandot), Plácido Domingo (Calaf).

Turandot alla Staatsoper di Vienna, 1983; scene e costumi di Timothy o' Brien e Tazeena Firth.

fermandosi, altresì, su vari aspetti della sua poetica; il tutto accompagnato dall'elenco delle composizioni (opere liriche e altri lavori) e da quello dei progetti non realizzati. Per quanto riguarda, in particolare, l'opera protagonista della serata – come per altre opere teatrali – si fornisce il riassunto atto per atto, oltre ad una chiara nota esplicativa sulla *vexata quaestio* del finale. Seguono alcune curiosità («Puccini e i motori», «Puccini e le donne»), un'essenziale ma aggiornata bibliografia, un'interessante serie di *link* interni ed esterni, con la possibilità, tra l'altro, di ascoltare il Preludio sinfonico, che la dice lunga sull'importanza della lezione wagneriana per il giovane compositore.⁸ Simile all'edizione italiana, quella spagnola offre in più qualche ragguaglio sulla casa-museo di Torre del Lago.⁹ Più contenute quelle nelle altre principali lingue europee.¹⁰

Un'esauriente biografia, accompagnata dalla cronologia comparata della vita e delle opere, si trova (in spagnolo) all'interno del portale *Geocities* tra le pagine di *Aire Puccini*. Seguono la lista delle composizioni e delle opere teatrali con informazioni essenziali, oltre a un'articolata analisi del teatro musicale del nostro autore. La sezione *Mundo pucciniano*, poi, offre, tra l'altro, qualche referenza bibliografica, gustosi aneddoti, l'elenco dei film con musiche del grande lucchese, quello dei cantanti creatori dei ruoli, quello dei film riguardanti la vita di Puccini o una sua opera.¹¹

Analogamente, il sito dedicato a Puccini sul portale *Altervista*, simpatico nella veste grafica e nelle *slide* di presentazione, si articola in «Vita», «Luoghi» «Gallery» (caricature, ritratti ecc.), «opere», quelle principali, di cui offre la trama, il libretto e immagini con sottofondo musicale (nel caso di *Turandot* si sente la mitica voce di Franco Corelli) e «Download» (numerosi sfondi 'operistici' per il *desktop* e file MIDI di brani famosi).¹² Un'esauriente biografia (solo testo) è anche disponibile sul sito dell'Arena di Verona.¹³

Alla voce «Puccini» del multilingue dizionario *Karadar* troviamo una rapida biografia seguita dall'elenco delle opere (per quelle teatrali è disponibile il libretto) e da una *Photogallery*.¹⁴ Una breve biografia in inglese è disponibile sul sito-discoteca (a pagamento) *Opera Italiana*, insieme alla lista degli interpreti (per alcuni dei quali si fornisce qualche notizia biografica e la foto), a quella delle opere (di cui si offre almeno la trama), a una curiosa lettera d'argomento culinario indirizzata da Puccini a Giulio Ricordi, oltre a una pregevole galleria di immagini.¹⁵ Su *Biografieonline.it* si trova un'altra essenziale biografia, che si conclude con un giudizio sulle doti peculiari del compositore; due *link* rimandano a pagine commerciali di carattere bibliografico e discografico.¹⁶ Stringata ma chiara la biografia, corredata di immagini, presente su *Homolaicus*.¹⁷

Altri rapidi profili si leggono anche su: *Windoweb*,¹⁸ *Giroscopio.com*,¹⁹ *Luccavirtuale*,²⁰ *Classical Music Pages* (in inglese, dal *Grove Concise Dictionary of Music*)²¹ e *www.Giacomo-*

⁸ http://it.wikipedia.org/wiki/Giacomo_Puccini.

⁹ http://es.wikipedia.org/wiki/Giacomo_Puccini.

¹⁰ http://en.wikipedia.org/wiki/Giacomo_Puccini, http://fr.wikipedia.org/wiki/Giacomo_Puccini, http://pt.wikipedia.org/wiki/Giacomo_Puccini, http://de.wikipedia.org/wiki/Giacomo_Puccini.

¹¹ <http://www.geocities.com/airepuccini/>.

¹² <http://gpuccini.altervista.org/>.

¹³ <http://www.arena.it/ita/front/documenti/bio/puccini.html>.

¹⁴ <http://www.karadar.it/Dizionario/puccini.html>.

¹⁵ <http://www.operaitaliana.com/autori/autore.asp?ID=6>.

¹⁶ <http://biografie.leonardo.it/biografia.htm?BioID=378&biografia=Giacomo+Puccini>.

¹⁷ <http://www.homolaicus.com/arte/manon/bios.htm>.

¹⁸ http://www.windoweb.it/guida/musica/biografia_giacomo_puccini.htm.

¹⁹ <http://www.giroscopio.com/enciclopedica/giacomopuccini.html>.

²⁰ <http://www.luccavirtuale.it/musei/museo-puccini/casanatale-puccini.htm>.

²¹ <http://w3.rz-berlin.mpg.de/cmp/puccini.html>.

Puccini.de (in tedesco).²² La cronologia della vita con allegato libretto bilingue (italiano e spagnolo) di *Turandot* si trova sul sito del *Comune di Lucca*.²³ Sempre tra le pagine biografiche, il sito della *Edinboro University* (Pennsylvania) propone una breve nota sulla formazione del giovane lucchese e sulla sua sfortunata partecipazione ad un concorso per giovani compositori indetto dalla rivista «Teatro Illustrato» nel 1883, corredata da qualche citazione e fotocopia del bando e del verbale della Commissione.²⁴ Su un versante ben più funesto, la *Rivista Italiana di Cure Palliative* contiene un articolo di Giuseppe de Martini sulla patologia che portò il musicista alla morte.²⁵

Sui luoghi legati al Maestro si consulti il sito curato dall'*Associazione Amici delle Case di Giacomo Puccini*, sorta per volere della nipote Simonetta, dedita alla valorizzazione del prezioso patrimonio di cui è custode: vi si trovano immagini della Villa-Museo di Torre del Lago e quelle delle altre case, notizie sulle manifestazioni promosse e informazioni pratiche.²⁶ Per quanto riguarda la Casa natale, oggi sede della Fondazione Puccini, che ospita un importante museo pucciniano (comprendente, tra l'altro, il pianoforte sul quale fu composta *Turandot*), il portale *Lucca virtuale* propone qualche immagine e la piantina dell'edificio, oltre a una stringata biografia.²⁷ Sull'argomento si veda anche il sito specifico del *Museo-Casa natale* con testi informativi e immagini riguardanti: la famiglia Puccini (Giacomo diciassettenne e i genitori), il monumento di Piazza Cittadella, il museo (di cui si fornisce anche la mappa), la Fondazione Puccini.²⁸ Sempre relativamente ai luoghi, su *Chi era costui?* troviamo l'immagine della lapide posta sulla facciata della casa di Milano, dove il compositore trascorse anni particolarmente fecondi.²⁹

Legato al luogo pucciniano per eccellenza è il sito multilingue del *Puccini Festival* di Torre del Lago, che offre informazioni e il programma relativo alla 54ª edizione, che si svolgerà nel 2008 e avrà fra i titoli in cartellone anche *Turandot*; di questa come delle altre opere programmate si forniscono la trama e la cronologia delle passate rappresentazioni. È disponibile anche una serie di notizie retrospettive sul festival a partire dall'anno della sua fondazione, compresi i rispettivi programmi. Altre notizie riguardano il nuovo teatro, che sarà inaugurato con ogni probabilità nel giugno 2008, e le mostre a Villa Borbone (Viareggio). Ma questa è solo una parte di ciò che offre il sito, che contiene, ad esempio, anche ragguagli sull'iniziativa «Scolpire l'Opera» (scenografie realizzate dagli scultori della Piccola Atene), proposte di viaggio nelle terre pucciniane e – doverosamente – una breve biografia del genio che ha reso famoso il Lago di Massaciuccoli.³⁰ *Puccini e la sua Lucca*, analogamente, presenta (in italiano, inglese e tedesco) gli eventi organizzati nel nome del grande concittadino, fornendone il fitto calendario: le manifestazioni si svolgono nella Basilica di San Giovanni, luogo particolarmente significativo nella vita del Maestro, come si spiega brevemente nel sito, che fornisce anche informazioni di carattere turistico-commerciale.³¹ Una bella descrizione di Villa Puccini a Torre del Lago in occasione della sua trasformazione in museo è offerta dal sito dell'*Unicoop* di Firenze.³²

²² <http://www.giacomo-puccini.de/>.

²³ <http://www.comune.lucca.it/I/39D10779.htm>.

²⁴ <http://www.edinboro.edu/cwis/music/Cordell/comp-puccini.html>.

²⁵ http://www.sicp.it/rivista_pdf/01_2005_primavera/ultima-opera-giacomopuccini.pdf.

²⁶ <http://www.giacomopuccini.it/>.

²⁷ <http://www.luccavirtuale.it/musei/museo-puccini/casanatale-puccini.htm>.

²⁸ <http://www.casanatalepuccini.it/default.asp>.

²⁹ <http://www.chieracostui.com/costui/docs/search/scheda.asp?ID=1>.

³⁰ <http://www.puccinifestival.it/>.

³¹ <http://www.puccinielasualucca.com/it/presentazione.asp>.

³² http://www.coopfirenze.it/gestione/informatore/inf_art.asp?ID=1359.



Turandot (III.1) all'Opéra National di Lione, 1991-2; regia e scene di Hiroshi Teshigahara. In scena: Katerina Ikonomou (Turandot), Veronica Villarroel (Liù).

Turandot (III.2) alla Lyric Opera di Chicago; regia, scene e costumi di David Hockney. In scena: Dimitri Kavrakos (Altoum), Eva Marton (Turandot), Lando Bartolini (Calaf).

Tra le *websites* di *Laureto Rodoni*, una è dedicata al nostro autore con dovizia di documenti: testi di fonti letterarie (tra cui la fiaba teatrale di Carlo Gozzi da cui fu tratto il libretto di *Turandot*), articoli e saggi su Puccini (generalmente piuttosto datati) e su alcune sue opere, foto d'epoca con immagini rare del compositore o a lui legate.³³ Sempre all'interno del Portale Rodoni, in particolare sul sito dedicato a Ferruccio Busoni (anch'egli – com'è noto – autore di una *Turandot*), si trovano vari saggi sull'omonima opera pucciniana (di Michele Girardi, Rossella Martino, Andrea Franco), alcuni già citati nella descrizione del sito del Centro Studi di Lucca.³⁴

Il sito del *Comitato per le Celebrazioni della Fondazione di Casa Ricordi* presenta nel suo Archivio storico una serie di pregevoli fotocopie, immagini e filmati, riguardanti, tra l'altro, Puccini e il suo teatro musicale; in particolare, si può vedere la riproduzione della copertina della prima edizione dello spartito di *Turandot*.³⁵ Analogamente, tra le pagine del sito del *Gruppo Meta* si può scorgere un'immagine della partitura di *Turandot*, ricevuta in dono da Toscanini la sera della storica prima scaligera.³⁶

Sintesi delle opere, indicazione dei ruoli e relativi libretti sono disponibili su *Allaboutopera.com*,³⁷ mentre nell'audioteca della biblioteca virtuale *Liberliber*, dopo una breve biografia, è possibile l'ascolto in MP3 di storiche incisioni delle opere principali, tra cui *Turandot* (edizione del 1937 con Gina Cigna e Francesco Merli).³⁸ Merita una visita il sito *Opera Liber*,³⁹ che esibisce un notevole *pedigree* (è frutto di progetti di ricerca universitari) e propone, fra l'altro, i cataloghi più attendibili di librettisti che lavorarono anche al servizio di Puccini, come Ferdinando Fontana, Giuseppe Giacosa, Luigi Illica, ai quali sono collegati i relativi libretti, sia stampabili in edizioni diplomatiche, sia interrogabili *online*.⁴⁰

Ai collezionisti di immagini e altri oggetti legati al musicista sono riservati due siti: quello del negozio virtuale, *Puccinimemories*, luogo fornitissimo che permette l'acquisto *online* di opere in CD, DVD o VHS, di libri, *poster*, locandine, cartoline, oggetti d'antiquariato e molto altro, ovviamente riguardanti un mito che è più vivo che mai anche sotto il profilo commerciale,⁴¹ e quello del *Postalista*, contenente la riproduzione del francobollo commemorativo emesso in occasione del centenario della prima di *Madama Butterfly*.⁴²

Diverse pagine, inoltre, ci svelano l'altra faccia di Puccini: quella dell'uomo semplice, ma fortemente intenzionato a godersi la vita. *Eat online*, sito di storia della cucina, ricostruita attraverso l'analisi delle testimonianze artistico-letterarie, dedica un capitoletto a Puccini, amante della buona tavola.⁴³ Sullo stesso argomento *Taccuini Storici*, rivista multimediale di alimentazione e tradizioni, fornisce, in particolare, due ricette elaborate dall'insigne buongustaio,⁴⁴ mentre *Scienza online* dà qualche informazione sui suoi piatti preferiti, chiudendo – ahimè – con le dolenti note dei mali che gli derivarono dalla sua smodatezza.⁴⁵ *Il cacciatore*, fortunatamente l'unico portale ita-

³³ <http://www.rodoni.ch/opernhaus/manonpuccini/pucciniindex.html>.

³⁴ <http://www.rodoni.ch/busoni/opere/turandot/aaaindicegen.html>.

³⁵ <http://www.comitatoricordi.it/archivio-storico/foto/giacomo-puccini>.

³⁶ <http://www.gruppometa.it/minerva2003/toscanini/galleriagrande.asp>.

³⁷ http://www.allaboutopera.com/operas.php?start_rec=show_all¶m=776&case=1&sort_col=1.

³⁸ <http://www.liberliber.it/audioteca/p/puccini/index.htm>.

³⁹ <http://193.204.255.27/operaliber/index.php?page=/operaLiber/home>.

⁴⁰ <http://193.204.255.27/operaliber/index.php?page=/operaLiber/librettisti>.

⁴¹ <http://www.puccinigiacomo.com/puccinishop/>.

⁴² <http://www.ilpostalista.it/musicalista/musica0512m.htm>.

⁴³ http://www.eat-online.net/art/english/music/puccini_food.htm.

⁴⁴ http://www.taccuinistorici.it/newsbrowser.php?news_id=362&news_dove=4.

⁴⁵ <http://www.scienzaonline.com/antropologia/puccini-cucina.html>.



Turandot al Teatro Bellini di Catania, 1992; regia, scene e costumi di Sylvano Bussotti.

liano sulla caccia, ci parla di questa passione del Maestro: l'articolo di Andrea Bandini ci rivela un Puccini 'privato', irriverente nel linguaggio e nel comportamento, circondato da persone di tutte le condizioni sociali, scanzonato e felice nel suo regno lacustre – e, se è possibile, ce lo fa amare di più!⁴⁶ Su aspetti inediti della vita del compositore è incentrato il film *La fanciulla del lago* presentato alla stampa nell'ambito della 64^a Mostra del Cinema di Venezia (una ricostruzione attendibile delle vicende che ruotarono attorno al suicidio della serva di villa Puccini, Doria Manfredi): ce ne dà notizia *Spaziofilm.it*.⁴⁷ In tema di curiosità, *Esoterica*, che si occupa di massoneria e misteri vari, mostra inserito in un elenco di massoni famosi anche il nome di Puccini, cui un certo Peppino Ciaccio dedica una rievocazione piuttosto enfatica, intrisa di retorica italiota, proponendo, tra l'altro, un doppio parallelismo (Carducci-Verdi e Pascoli-Puccini), affatto attraente per la statura dei due compositori.⁴⁸

Ma è tempo di occuparci della straordinaria 'incompiuta' in programma alla Fenice. Per cominciare, il *Dizionario dell'Opera*, edito da Baldini Castoldi Dalai, contiene una voce relativa all'ultimo lavoro pucciniano, chiara ed esauriente, con informazioni sulla genesi di un soggetto così difficile, un ampio riassunto che si snoda attraverso i momenti più significativi del dramma, una

⁴⁶ http://www.ilcacciatore.com/public/?page_id=105.

⁴⁷ http://www.spaziofilm.it/content/news/index.asp?id=44863&speciale=&cid_speciale=¤t_page=2.

⁴⁸ <http://www.esoterica.org/documenti/personaggi/puccinigiacommo.html>.



Turandot (II.2) al Festival di Torre del Lago, 1996; regia di S. Vela, scene e costumi di N. Petropoulos.

breve analisi formale e, per finire, l'interpretazione simbolica della mancata conclusione (il compianto funebre per Liù rappresenterebbe «l'epitaffio pucciniano della sua idea dell'opera e, contemporaneamente, di tutto il melodramma dell'Ottocento»).⁴⁹ Un'articolata sintesi – corredata da due video, mutuati da *Youtube*, con «Nessun dorma», nell'interpretazione di Plácido Domingo e Franco Corelli – è offerta (in spagnolo e inglese) da *Operamania.com*.⁵⁰ Una breve analisi e un riassunto si leggono (in inglese) su *Essortment*.⁵¹ L'anglofono *Opera Today*, oltre alla sintesi della vicenda, a informazioni sugli autori del libretto e delle fonti letterarie, nonché sui principali ruoli, offre anche la possibilità di ascoltare l'intero primo atto (registrazione *live* effettuata all'Opera di Vienna il 6 agosto 1956).⁵²

Quanto ai testi critici, sul server dell'Università di Pavia troviamo un saggio di Michele Girardi, *Giacomo Puccini, regista di suoni*, sullo stretto rapporto tra il codice visivo e quello musicale nelle opere del Maestro.⁵³ Ancora lo studioso veneziano, riguardo all'*Ultimo esperimento di Puccini*, ribadisce quanto va affermando ormai da molti anni con estrema lucidità: e cioè che *Turandot* non si può considerare un epitaffio da apporre sulla tomba del melodramma, ma al contrario uno sforzo titanico di rinnovamento, come dimostra un'attenta analisi di vari aspetti della partitura.⁵⁴ Gli fa eco «*Turandot*», il *quarto enigma di Puccini* di Marco Tutino, che cerca di capire quale significato assuma quest'opera incompiuta: non tanto l'ultimo esempio di una grande stagione ormai alla fine, ma piuttosto il tentativo di adeguare il teatro musicale alla contemporanea evoluzione della drammaturgia europea, ormai regno del dubbio, della sfumatura, della trasgressione, del *cupio dissolvi* – di cui sarebbe espressione la presunta identità Liù-Turandot. Il testo fa parte di un'interessante serie di articoli pubblicati in occasione di una produzione del Teatro Regio di Torino (ottobre 2006), disponibile su *Sistema Musica*. Pieno di *verve* dissacrante, l'articolo di Daniele Martino, *Turandot, incubo Art Nouveau*, instaura strane corrispondenze – in un gioco sempre pericoloso – tra il senso di morte che trasuda dalla vicenda cinese e la morte, quella vera, dell'autore. Seguono, oltre alla presentazione del *cast*, alcune interviste: al direttore d'orchestra, il cinese Lü Jia (che sottolinea la spettacolarità insita nella partitura – una vera fortuna in tempi di tagli ai finanziamenti), a Luca Ronconi (il 'parsimonioso' regista), al prof. Fausto Marchionni, amministratore delegato e direttore generale di Fondiaria Sai (*sponsor* del teatro).⁵⁵ Sulla questione del finale *Minima Musicalia* propone un articolo di Angelo Foletto, *Enigmi doppi per «Turandot»*, apparso su *Musica Viva* nell'ottobre 1983, in cui si prendono in considerazione i due finali – gli unici allora di fatto esistenti – entrambi dovuti ad Alfano (quello integrale e quello vistosamente tagliato per volontà di Toscanini), disquisendo su questioni di carattere editoriale e drammaturgico-musicale.⁵⁶ Sulla *vexata quaestio* del finale offre qualche breve ragguaglio (più aggiornato) anche *Radiosherwood*.⁵⁷

Passando alle recensioni a spettacoli più o meno recenti, su *Mentelocale.it*, quotidiano *online* di cultura e tempo libero in Liguria, si trova un articolo di Laura Santini sulla *Turandot* di Puccini-Berio, andata in scena al Teatro Carlo Felice di Genova nel novembre 2003, prima rappresen-

⁴⁹ http://www.delteatro.it/dizionario_dell_opera/t/turandot.php.

⁵⁰ http://www.operamania.com/sinopsis/turandot_gp.htm.

⁵¹ http://papa.essortment.com/italianoperaca_rjkg.htm.

⁵² http://www.operatoday.com/content/2006/10/puccini_turando_2.php.

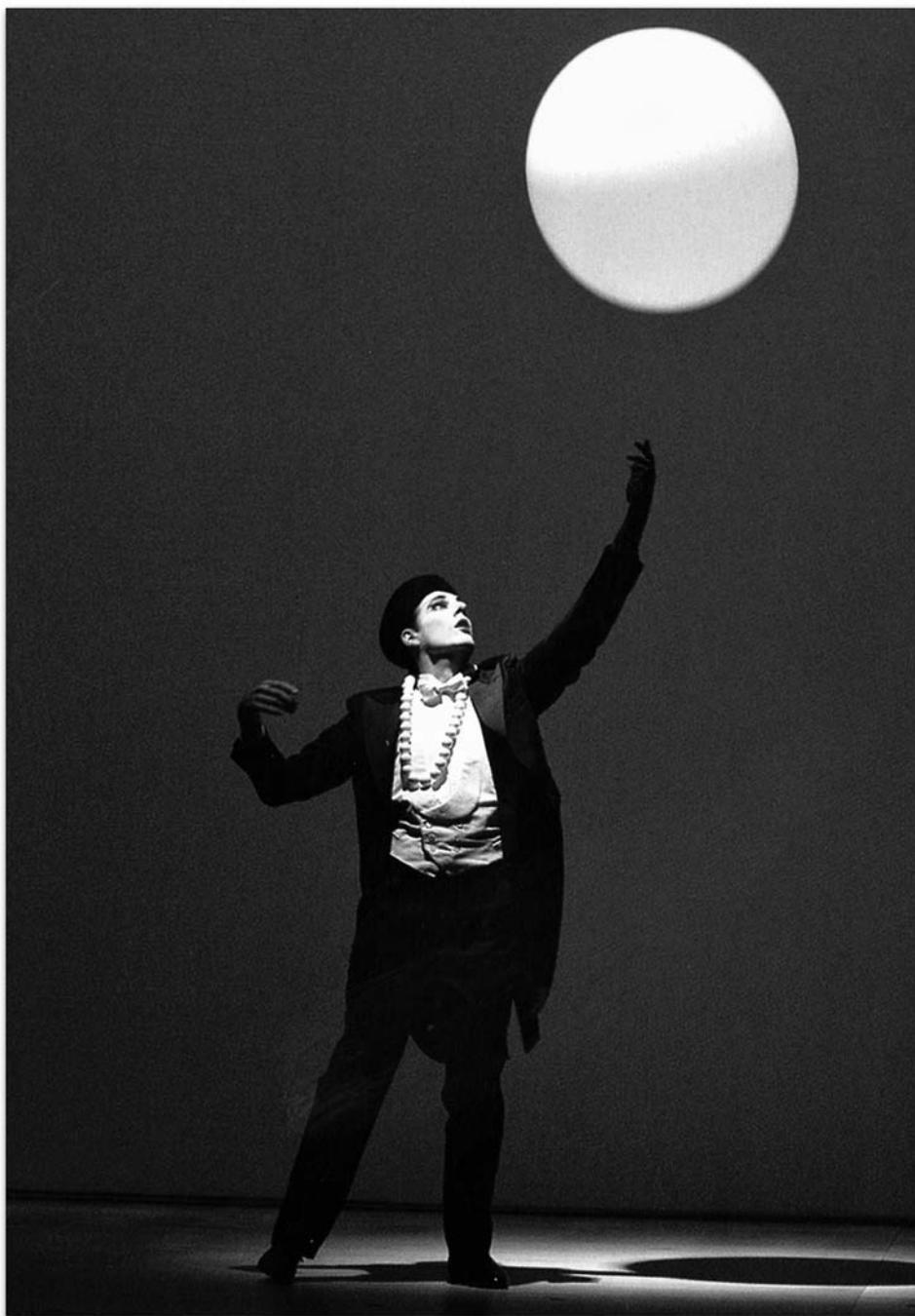
⁵³ <http://musicologia.unipv.it/girardi/PuChini-Girardi.pdf>.

⁵⁴ <http://spfm.unipv.it/girardi/tura.PDF>.

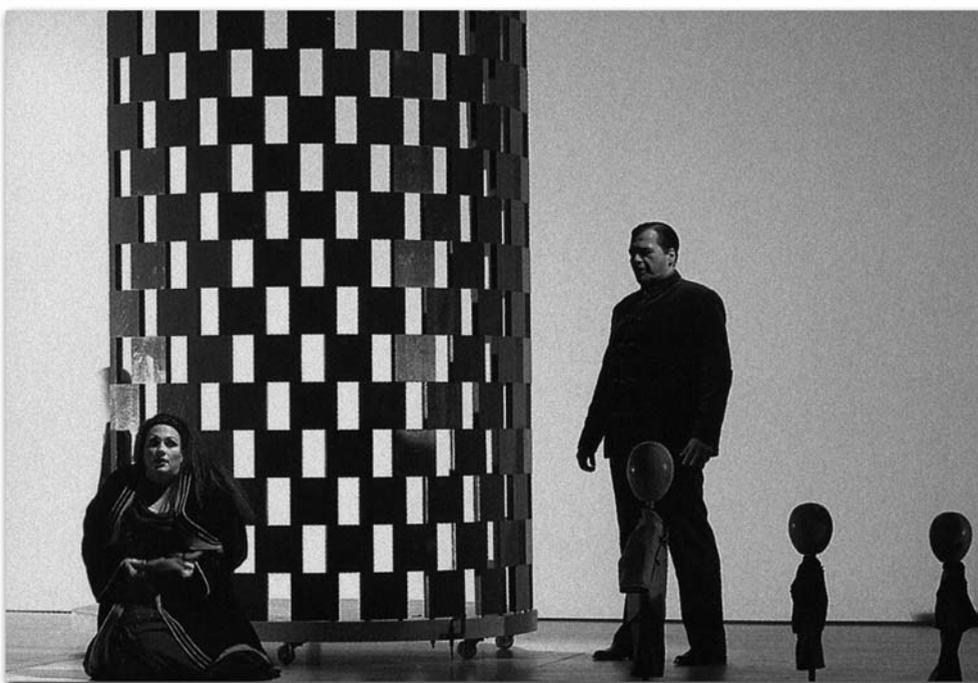
⁵⁵ http://www.teatroregio.torino.it/attivi0607/opera/01f_turandot.htm.

⁵⁶ <http://heinrichvontrotta.blogspot.com/search?q=turandot>.

⁵⁷ <http://www.sherwood.it/G-Puccini-Turandot-1926>.



Turandot al Badisches Staatstheater di Karlsruhe, 2006; regia, scene e costumi di Denis Krief (allestimento ripreso al Teatro La Fenice di Venezia, 2007). In scena: Timothy Sharp (Un mandarino). Foto Jacqueline Krause-Burberg.



Turandot al Badisches Staatstheater di Karlsruhe, 2006; regia, scene e costumi di Denis Krief (allestimento ripreso al Teatro La Fenice di Venezia, 2007). In scena (1): Andreas Heideker (Pang), Klemens Sander (Ping), Matthias Wohlbrecht (Pong), Lance Ryan (Calaf); sotto (III.1): Caroline Wishnant (Turandot), Lance Ryan (Calaf). Foto Jacqueline Krause-Burberg.

tazione italiana dell'opera con il nuovo finale basato su ventidue fogli di appunti autografi.⁵⁸ *Drammaturgia.it*, invece, offre la recensione di Paolo Fabrizi, *Oltre la morte (di Liù)*, allo spettacolo del Regio di Parma per il cinquantenario della morte di Toscanini (2007), che comprendeva il finale dell'«onesto» Alfano in versione integrale (singolare scelta – mi sembra – per celebrare il rigoroso Maestro, che quel finale volle tagliare, forse per qualche motivo!); nell'articolo si propone ancora qualche riflessione sul problema del completamento dell'opera, che probabilmente era tale anche per lo stesso compositore, come si evince dalle sue ultime lettere.⁵⁹ La recensione alla rappresentazione avvenuta alle Terme di Caracalla il 27 luglio 2007 è disponibile su *Classica-news.it*.⁶⁰ Il sito della *National Public Radio* presenta una produzione del Grand Opera di Houston (2007), che si apre paragonando la crudele rampolla del Celeste Imperatore a un'altra 'donna fatale', Elena di Troia, proseguendo poi con notizie su fonti letterarie, genesi e trama.⁶¹

Riguardo alle edizioni discografiche, sull'agorà virtuale *Lankelot.eu* si legge un articolo, *Puccini Giacomo, Metha Zubin-«Turandot» (1973)*, firmato da un sedicente Homo Lupus, dove, dopo aver messo in risalto gli elementi di novità presenti in quest'ultimo capolavoro, di cui viene fornito un ampio riassunto, si commenta l'ormai storica edizione discografica citata nel titolo, ritenuta – in base a chiare argomentazioni – un esperimento, all'epoca, isolato quanto perfettamente riuscito.⁶² La rivista *Rondo* contiene, in tedesco, un'altra recensione alla stessa edizione discografica,⁶³ di cui su *Amazon.co.uk* sono disponibili vari assaggi.⁶⁴ Un'altra edizione diretta da Metha è quella, più recente, registrata nel corso di una rappresentazione all'interno della Città Proibita a Pechino: anche di questa si propongono all'ascolto numerosi frammenti su *Yotta Music*.⁶⁵ Sul norvegese *2 Lyd* sono offerti assaggi dall'edizione EMI con Maria Callas.⁶⁶ Numerose edizioni discografiche di *Turandot*, riferibili a un arco di tempo che va dagli anni Trenta ad oggi, sono indicate su *Opernaufnahmen*.⁶⁷

Per quanto riguarda i librettisti, non si trova nulla di significativo, oltre alle pagine già segnalate all'interno del sito del Comitato Nazionale per le Celebrazioni Pucciniane. Merita una nuova menzione solo il già citato *Chi era Costui*, che mostra la riproduzione della lapide posta sulla facciata della casa di Renato Simoni a Viggù.⁶⁸

Chiudiamo invitando i pazienti lettori ad impostare una ricerca per titolo sul modulo relativo agli «Eventi» nella sezione del sito del Teatro La Fenice riservata all'*Archivio storico*: si otterranno informazioni e locandine relative a numerose produzioni dell'opera, andate in scena dal 1926 al 1988. Per quelle del 1940 e del 1957 è disponibile anche la documentazione iconografica.⁶⁹

⁵⁸ http://www.mentelocale.it/teatro/contenuti/index_html/id_contenuti_varint_8440.

⁵⁹ <http://www.drammaturgia.it/recensioni/recensione1.php?id=3253>.

⁶⁰ http://www.classicanews.it/2007/659_turandot_di_puccini_alle_terme_di_caracalla.shtml.

⁶¹ <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=12012240>.

⁶² <http://www.lankelot.eu/index.php/2007/10/20/puccini-giacomo-metha-zubin-turandot-1973/>.

⁶³ <http://www.rondomagazin.de/fuehrer/puccini/gp01.htm>.

⁶⁴ <http://www.amazon.co.uk/gp/recsradio/radio/B0000041Q3>.

⁶⁵ [http://www.yottamusic.com/albums/Giacomo-Puccini/Turandot-\(1998\)/](http://www.yottamusic.com/albums/Giacomo-Puccini/Turandot-(1998)/).

⁶⁶ <http://lyd.tv2.no/Magellan/pages/main.jsp?storeId=10351&pageId=collectionDisplay&viewId=416485>.

⁶⁷ http://www.esdf-opera.de/komponisten/puccini/turandot/turandot_1930-1939.htm.

⁶⁸ <http://www.chieracostui.com/costui/docs/search/schedaoltre.asp?ID=4773&myword=adami>.

⁶⁹ <http://www.archivioscolafenice.org/venice/servlet/it.ads.glad.servlet.ProcessRequest?typeReq=0&txtCitta=&txtLuogo=&txtDal=&txtAl=&txtStagione=&txtTit=Turandot&txtTipoSpett=>

Dall'archivio storico del Teatro la Fenice

a cura di Franco Rossi

Venezia e la Cina di Puccini

Gli anni immediatamente precedenti alla prima esecuzione veneziana di *Turandot* non sono facili per Venezia e per l'amministrazione del Teatro La Fenice: le rappresentazioni straordinarie, indice di mancati accordi per la realizzazione di stagioni stabili, si avvicciano episodiche, e trovano un facile consenso quando sono votate all'operetta, ben rara nella storia del teatro, talvolta umoristicamente collocata in «stagioni quaresimali» che realizzano una sorta di ossimoro tra genere teatrale e momento dell'anno liturgico. La stessa gestione dell'istituzione conosce esiti alterni, e viene spesso affidata a cooperative: «Masse corali e orchestrali» nel carnevale 1923-1924, «Corporazione Nazionale del Teatro di Milano» insieme al neonato comitato «Pro Fenice», che porta in dote contributi generosi, a metà carnevale del 1925. Sarà proprio quest'ultimo a imprimere una svolta positiva alla gestione del maggior teatro veneziano, contribuendo a porre le basi per traghettarlo dalla proprietà privata alla nuova gestione delle amministrazioni comunali. È sufficiente scorrere il nome dei presenti alle fitte riunioni sociali, convocate in media ogni quindici giorni, per comprendere che alle tradizionali famiglie veneziane si erano uniti volti nuovi dell'imprenditoria e della finanza: ai Brandolini d'Adda e ai Revedin vengono accostati Giacomo Treves, Vittorio Fürstenberg e l'ancor giovane Ugo Levi, che porta in dote il proprio entusiasmo di musicista e musicofilo alla Fenice. Nel comitato, la responsabilità del progetto musicale puro e semplice spetta a un professionista, in questo caso Ferrante Mecenati, che esalta, sull'onda dell'emozione per la recente scomparsa del Maestro, il teatro di Puccini: *Tosca*, *Madama Butterfly* e *La bohème* vengono proposte nel 1924, *La rondine* e ancora *Madama Butterfly* nell'anno successivo, *Turandot* nel 1926 e nel 1927 verranno allestite *Gianni Schicchi* e nuovamente *La bohème*. Il compositore toscano dilaga anche a Venezia, ma la ripresa di un'opera complessa e difficile come *Turandot*, a neppure quattro mesi di distanza dalla prima scaligera, segna anche una svolta netta.

I mesi precedenti l'estate del 1926 si aprono con una situazione economica sostanzialmente positiva: la cifra di 300.000 lire di sottoscrizione annua non è solo facilmente realizzabile, ma addirittura largamente superabile, tanto che il conte Antonio Revedin stima di offrire un maggior incentivo agli amanti dell'opera.¹ Sarà però la seduta successiva a ratificare l'incarico:

Il m° Mecenati riferisce che ha trattato con l'Impresa Ferrone di Milano ed ha combinato per una sovvenzione di l. 280.000 per le tre stagioni di Autunno, Carnovale, e Primavera, stabilendo un minimo di n. 60 recite complessive per dette tre stagioni. Chiede se può in via definitiva formulare il contratto con l'Impresa. L'assemblea dopo venuta a conoscenza del programma per le stagioni di autunno e carnevale e dopo breve discussione riguardo al programma stesso, autorizza il m° Mecenati a firmare il contratto impegnativo.²

¹ Archivio storico del Teatro La Fenice, verbale del comitato «Pro Fenice», 18 giugno 1926.

² Ivi, verbale del comitato «Pro Fenice», 1° luglio 1926.

In realtà, le prospettive che Revedin continua a vedere come relativamente rosee riguardo le sottoscrizioni sembrano arenarsi: vengono in prima istanza raggiunte solo 260.000 lire, tanto da indurre il consiglio a produrre il massimo sforzo per aggiungere a questa cifra modesta almeno altre 70.000 lire.³

È forse anche in seguito alla giusta ansia di poter giungere ad una più ricca dote che «La gazetta di Venezia» propone servizi sul teatro, arricchendo e integrando le tradizionali e consuete recensioni con articoli di ben maggior respiro. Di notevole interesse è l'intervista che vede la luce il giorno 8 settembre, nell'immediata vigilia della prima veneziana; la presenza a Venezia di Giovacchino Forzano in veste di direttore della messa in scena offre l'occasione per una ampia riflessione sulla importanza della regia anche e soprattutto in un'opera musicale nella quale la presenza delle masse può porre in serio imbarazzo: si consideri inoltre che il palcoscenico di medie dimensioni della Fenice dovrà ospitare in *Turandot* una folla tanto pubblicizzata di cento coristi, oltre a numerosi ma non meglio enumerati ragazzi cantori:

Tra le verdi massicciate degli spalti, tra le cicogne e i liocorni intagliati nelle colonne e negli archi-volti dei loggiati imperiali, tra i tetti e i tettucci sovrapposti sui cubi istoriati delle case, delle pagode e dei templi pechinesi, egli [Forzano] è seduto sul suo piccolo trono di mago operoso e geniale e si sgola e si sbraccia a creare gli sfondi fantasiosi e a contenere e a disciplinare davanti ad essi il brulichio della pittoresca folla orientale che si muoverà domani attorno alla appassionata vicenda di Calaf, bello, animoso e fortunato eroe. Adesso è scesa la notte, mezzana dei prodigi, e Forzano chiede ai suoi cieli di carte e ai grappoli di stelle di cento candele l'una le ombre illusorie e le fittizie luci necessarie alla fiaba: i riverberi rossi del fosco tramonto precursore di una notte di sangue e di passione, il pallore di un raggio di luna che avvolgerà Turandot glaciale e magnifica tra gli intercolumni della torre imperiale, i tremori delle sinistre costellazioni vigilanti nell'ansia di un popolo insonne e il livore di un'alba benedetta dal fiore freschissimo di una nascente passione, trascolorante più tardi attraverso tutte le gamme del roseo e del violetto per erompere in un accordo d'oro nella fremente sinfonia del sole.⁴

Come possiamo agevolmente notare, il pezzo, benché anonimo, va ben oltre il passo giornalistico e sconfinava nell'agiografia per esaltare il poeta che si affanna alla regia (e non riportiamo qui la descrizione del suo allentare la cravatta, togliere il colletto afflitto dallo scirocco veneziano, meticolosamente descritto nell'articolo), e proporre un tema di discussione, che attragga il lettore, per invogliarlo a teatro.⁵ In realtà, prevale il desiderio di una visione che privilegi anche i contenuti drammatici del testo, sottolineandone i passi più importanti: bene gli scenari (che oramai all'anonimo articolista paiono raggiungere un buon livello), ottimi i costumi («pei quali abbiamo ormai una specie di primato») quello che più resta a fare nel campo del melodramma «è il conciliare con

³ «Il Co. Revedin crede non sia il caso di allarmarsi pel raggiungimento della cifra occorrente, e promette che Egli stesso si adoprerà per far sottoscrivere le persone di sua conoscenza il massimo possibile». Ivi, verbale del comitato «Pro Fenice», 19 luglio 1926.

⁴ *Come si prepara «Turandot» alla Fenice. Nostra intervista con Giovacchino Forzano*, «Gazzetta di Venezia», 8 settembre 1926.

⁵ «In Italia [...] in fatto di allestimenti scenici s'è già fatto un passo avanti: ma che razza di strada dobbiamo percorrere! Che fatica a vincere i preconetti degli scenografi, a spazzar via le imbecillagini tradizionali degli imbrattacarte, a far capire agli impresari e agli artisti l'importanza degli scenari e dell'azione scenica nella rappresentazione di un melodramma [...]. Però s'è fatto di più per il teatro di prosa e si è stati più audaci, non è vero? Abbiamo visto applicare la messa in scena sintetica per le tragedie di Shakespeare, e Amleto scavare la terra in cerca di teschi davanti a un telone stampato a motivi del rinascimento da Mariano Fortuny [...]. Ogni opera di teatro vuole il proprio scenario, sintetico o analitico, oleografico o futurista. Bisogna decidere caso per caso» (ivi).

le esigenze della musica la dignità e la giusta espressione dell'azione scenica». La presenza di un vero e proprio regista (citato come *régisieur*, e oramai di casa nei teatri della vicina Germania), che curi meticolosamente la parte scenica, viene vista come una tappa fondamentale per un netto miglioramento anche dell'esecuzione musicale.

A una disamina tanto ricca e documentata, i rilievi sull'opera sembrano privi di particolari originalità: immaginare *Turandot* come lavoro «da mettersi invece nel novero delle eccezioni» non è osservazione necessariamente sagace, anche se il colloquio con Forzano deve aver avuto il suo bel peso nel convincere l'estensore dell'articolo a considerare con la dovuta attenzione la figura della schiava poi suicida come motore della possibile trasformazione dell'alga Turandot:

Tra le linee lievi ed ariose della fiaba è il dramma della piccola Liù tenero, commosso, sinceramente umano che quasi si stacca da tutto il quadro per appartarsi in un cantuccio ed estenuarsi nella propria tenerezza.

La tensione giornalistica continua nel foglio del giorno stesso della prima: la pubblicazione di una dettagliatissima trama teatrale si sposa all'informazione circa i mezzi da usarsi per eventuali rientri fuori città (vengono avvisati i possibili utenti che l'opera terminerà comunque prima delle 24.30) e disegna una possibile serata teatrale nella quale i lettori della «Gazzetta», già sicuramente reduci dagli esiti e dai festeggiamenti della Regata storica tenutasi tradizionalmente la domenica precedente, possano dimenticare le maschie fatiche della nuova battaglia del grano.⁶

Finalmente tra le notizie del giorno, che inneggiano alla insperata salvezza di Benito Mussolini (*Il duce miracolosamente sfuggito ad un nuovo attentato*, titola a tutte colonne «La Gazzetta», mentre l'autentica cronaca nera vien ridotta a un trafiletto *Tragica rissa al Cavallino. Un barcaro chioggiotto ucciso*), il giorno successivo alla prima appare un nuovo articolone e l'altisonante recensione: «*Turandot*» di Puccini alla Fenice. Il successo della prima rappresentazione. Questa volta, il successo è senz'altro autentico, schietto e sicuro, almeno stando ai resoconti economici dello stesso comitato «Pro Fenice», che ne testimoniano l'impatto positivo anche in termini di cassa. Siamo sempre di fronte ad una prosa che risente delle 'alate' parole e della esteriorità dell'epoca, però la recensione appare del tutto veritiera:

La fiaba di Turandot umanizzata da Giuseppe Adami e da Renato Simoni sposa le irrealtà più vapo-rose alle forme più umane e concrete dell'amore, del dolore e del sacrificio, fonde il singhiozzo col sorriso, poneva daccanto il roco urlo della tragedia e la risata squillante come una sonagliera. Accanto alla follia di Turandot che lungo quel filo sottile sottile di pazzo sentimentalismo che la lega alle disgrazie della placida ava Lo-u-ling, s'agghiaccia il cuore e ritorna crudele e perversa, è la passione tenera, umana, commossa della piccola Liù, soave creatura terrestre che vive d'amore e per amore si uccide [...]. Un successo dunque pieno e meritatissimo. Il maestro Gaetano Bavagnoli ha concertato lo spartito con attentissima cura e con senso di austero buon gusto, ottenendo un bellissimo equilibrio tra voci e strumenti e facendo dell'orchestra un organismo pronto, omogeneo, elastico, obbediente, così da raggiungere bellezza e novità di effetti e la rivelazione compiuta d'ogni più sfuggevole e riposto valore di plastica e di colore contenuto nell'interessantissimo strumentale [...]. [Il maestro A. Morosini] istruì amorosamente i cori e li condusse sull'ardua e faticosa prova loro affidata con risultati felicissimi per la fusione, l'intonazione, lo slancio e la docilità delle voci.⁷

⁶ «La Gazzetta» titola *Avremo pane italiano!* e sottolinea: «Gli agricoltori veneti riuniti a convegno a Venezia alla presenza di S. E. Balbo concretano i primi sviluppi della battaglia del grano». Siamo comunque nel pieno dell'autarchia, e il provvedere dei fabbisogni nazionali per quanto riguarda il cibo non è sufficiente: i riquadri pubblicitari infatti chiamano il popolo (!) a raccolta persino per il consumo di matite, inchiostri e gomme nazionali.

⁷ «La Gazzetta di Venezia», 10 settembre 1926.

Ci sono giudizi positivi per tutti, a conferma di una serata veramente avvincente e ben riuscita; non possono ovviamente mancare i resoconti più precisi sulle interpreti di Turandot⁸ e di Liù,⁹ mentre la corallità della esecuzione viene accreditata alle «cure pazienti, amorose e geniali di G. Forzano» ricompensate «non solo della bellezza dell'allestimento scenico e dei ben dorati effetti delle luci, ma quel che più conta dei pregi dell'azione scenica che fu corretta, ordinata, elastica ed armoniosa».¹⁰

Purtroppo allo schietto o persino travolgente successo di *Turandot* non fece seguito altrettanta presenza da parte del pubblico, tant'è che a mente fredda, un mese più tardi, il verbale del Comitato recita testualmente:

Il Presidente prega il maestro Mecenati di voler riferire circa l'esito della stagione d'opera di settembre. Mecenati in una breve relazione fa risultare come, sebbene l'opera *Turandot* fosse stata in ottima forma artistica pure l'esito finanziario non è stato troppo positivo. Infatti l'Impresa nonostante la sovvenzione di l. 70.000 fornita del Comitato, assicura di aver subito una perdita di circa l. 35.000. Crede che la ragione principale del poco concorso di pubblico debba attribuirsi all'opera stessa che forse non ha troppo soddisfatto, ma ritiene che, anche in una breve stagione, non è prudente dare una tale opera, specialmente quando questa non è conosciuta.¹¹

In realtà più di un anno più tardi, lo stesso comitato rettifica la propria valutazione e riconosce una certa difficoltà, non solo nella organizzazione teatrale e nelle scelte artistiche, ma anche nel non sempre lineare rapporto tra eleganza e precisione della programmazione e presenza del pubblico a teatro:

Il Presidente [...] dice che il pubblico non ha corrisposto, che il Comitato ha fatto il possibile per presentare buoni spettacoli come ad esempio in settembre del 1926 fu dato la *Turandot* che ha avuto buon esito ma poi andò di male in peggio.¹²

E la presenza della spietata principessa non torna a favore di Mecenati: l'orgoglio dell'affascinante fanciulla cinese finalmente piegata da Calaf si rifarà quindi sulla sorte del consulente musicale; pur dopo aver ampiamente appoggiato la scelta dei titoli e degli artisti, i Ping, Pong e Pang della situazione non potendo ulteriormente torturare Liù decideranno l'allontanamento del direttore artistico.¹³

⁸ «Maria Lacer Casali protagonista nobilissima qualità di cantante e di attrice. Nella parte di Turandot, faticosa, difficile e di tessitura arditissima ella sfoggiò una voce ricca di volume, ferma, uguale, intonata, metallica ed ebbe accenti di forte e suadente espressione...» (ivi).

⁹ «La figurina di Liù fu disegnata con delicatissima linea espressiva e con grande limpidezza di dizione da Rosina Toni che c'offrì la soavità delle tenere melodie pucciniane con un senso di semplicità e naturalezza e cantò con fresca ed educatissima voce donandoci anche dal lato scenico una chiarissima rivelazione del personaggio interpretato» (ivi).

¹⁰ Ivi.

¹¹ Verbale del comitato «Pro Fenice», 7 ottobre 1926.

¹² Verbale del comitato «Pro Fenice», 3 gennaio 1928.

¹³ Il *casus belli* in realtà fu la cattiva prova del tenore protagonista del successivo *Elisir d'amore*, per il quale «il m.^o Mecenati venne pulitamente liquidato», ivi.



Turandot (III.1) al Teatro La Fenice di Venezia, 1940; regia di Colomanno (Kálmán) Nádasdy, scene di P. Aschieri e G. B. Santoni (ripresa dell'allestimento del Teatro alla Scala di Milano, 1939). Archivio storico del Teatro La Fenice.

Turandot di Giacomo Puccini al Teatro La Fenice di Venezia

1926 – *Recite straordinarie*

Turandot, dramma lirico in tre atti e cinque quadri di Giuseppe Adami e Renato Simoni (l'ultimo duetto e il finale dell'opera sono stati completati da Franco Alfano) – prima rappresentazione a Venezia, 9 settembre 1926 (8 recite).

1. La principessa Turandot: Maria Llacer Casali 2. L'imperatore Altoum: Enrico Giunta 3. Timur: Salvatore Baccaloni 4. Il principe ignoto (Calaf): Antonio Bagnarioli 5. Liù: Rosina Torri 6. Ping: Emilio Ghirardini 7. Pang: Luigi Cilla 8. Pong: Francesco Dominici 9. Un mandarino: Alessandro Martellato 10. Ancella: Matilde Arbuffo – M° conc.: Gustavo Bavagnoli; m° coro: Andra Morosini; reg.: Giovacchino Forzano; forn. sc.: Bertini, Pressi & c.; fig.: Umberto Brunelleschi.

1932-1933 – *Stagione lirica di carnevale*

Turandot – 26 dicembre 1932 (6 recite).

1. Turandot: Clara Jacobo 2. Altoum: Giulio Roverso 3. Timur: Mattia Sassanelli 4. Calaf: Fran-



Turandot (II.1, III.1) al Teatro La Fenice di Venezia, 1957; regia di Carlo Piccinato. Archivio storico del Teatro La Fenice.

co Tafuro 5. Liù: Iris Adami Corradetti 6. Ping: Afro Poli 7. Pang: Luigi Milanese 8. Pong: Alfredo Mattioli 9. Un mandarino: Guglielmo Pieresca – M° conc.: Giuseppe Antonicelli; m° coro: Ferruccio Cusinati; dir. sc.: Antonio Lega; forn. sc.: Ercole Sormani.

1940 – *Stagione lirico-sinfonica dell'anno XVIII*

Turandot – 9 gennaio 1940 (4 recite).

1. Turandot: Jolanda Magnoni 2. Altoum: Luigi Cilla 3. Timur: Antonio Cassinelli 4. Calaf: Giuseppe Lugo 5. Liù: Licia Albanese 6. Ping: Piero Passarotti 7. Pang: Vladimiro Lozzi 8. Pong: Luigi Nardi 9. Un mandarino: Piero Zennaro – M° conc.: Giuseppe Del Campo; m° coro: Sante Zanon; reg.: Colomanno (Kálmán) Nádasdy; scen.: Pietro Aschieri, G.B. Santoni; all.: Teatro alla Scala di Milano.

1942 – *Stagione lirica d'autunno*

Turandot – 1 ottobre 1942 (3 recite).

1. Turandot: Gina Cigna 2. Altoum: Guglielmo Torcoli 3. Timur: Bruno Sbalchiero 4. Calaf: Renato Gigli 5. Liù: Clara Petrella 6. Ping: Carlo Togliani 7. Pong: Luigi Nardi 8. Pang: Fernando Alfieri 9. Un mandarino: Camillo Righini – M° conc.: Emidio Tieri; m° coro: Sante Zanon; reg.: Enrico Frigerio; cor.: Rya Teresa Legnani.

1947-1948 – *Manifestazioni dell'anno teatrale*

Turandot – 28 gennaio 1948 (5 recite).

1. Turandot: Maria Callas 2. Altoum: Guglielmo Torcoli 3. Timur: Bruno Carmassi 4. Calaf: José Soler 5. Liù: Elena Rizzieri 6. Ping: Emilio Ghirardini 7. Pang: Alfredo Mattioli 8. Pong: Giuseppe Nessi 9. Un mandarino: Attilio Barbese – M° conc.: Nino Sanzogno; m° coro: Sante Zanon; m° banda: Alfredo Ceccherini; reg.: Mario Frigerio; forn. sc.: Ercole Sormani; cor.: Rosa Piovella Ansaldo.

1957 – *Stagione lirica invernale*

Turandot – 5 febbraio 1957 (4 recite).

1. Turandot: Carla Martinis 2. Altoum: Ottorino Begali 3. Timur: Alessandro Maddalena 4. Calaf: Roberto Turrini 5. Liù: Orietta Moscucci 6. Ping: Guido Mazzini 7. Pang: Florindo Andreoli 8. Pong: Mariano Caruso 9. Un mandarino: Uberto Scaglione – M° conc.: Franco Ghione; m° coro: Sante Zanon; m° banda: Alfredo Ceccherini; reg.: Carlo Piccinato; forn. sc.: Ercole Sormani; cor.: Luciana Novaro.

1960 – *Stagione lirica di primavera*

Turandot – 30 maggio 1960 (5 recite).

1. Turandot: Lucilla Udovick 2. Altoum: Santo Messina 3. Timur: Plinio Clabassi 4. Calaf: Franco Corelli 5. Liù: Nicoletta Panni 6. Ping: Guido Mazzini 7. Pang: Adelio Zagonara 8. Pong: Cesare Masini Sperti 9. Un mandarino: Uberto Scaglione – M° conc.: Fernando Previtali; m° coro:

Musica di GIACOMO PUCCINI

TURANDOT

Teatro La Fenice
 19, 22 dicembre 1987 - ore 20.00
 3, 10 gennaio 1988 - ore 16.00
 5 gennaio 1988 - ore 20.00
 6 gennaio 1988 - ore 18.30

*Donna libera in tre atti e cinque quadri
 di Giuseppe Adami e Renato Simoni*

Direttore
 MIGUEL A. GOMEZ-MARTINEZ
Regia, scene e costumi
 JEAN PIERRE PONNELLE
Maestro del Coro
 FERRUCCIO LOZER

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
 Con le voci bianche "Piccoli cantori veneziani"

TEATRO LA FENICE

Manifesto per la ripresa di *Turandot* al Teatro La Fenice di Venezia, 1987; regia, scene e costumi di Jean-Pierre Ponnelle. Collezione Euro Boscolo.

Sante Zanon; m° banda: Pietro Malandra; reg.: Mario Lanfranchi; bozz.: Renato Borsato; real. scen.: Arturo Benassi, Antonio Orlandini, Mario Ronchese; cor.: Gilda Majocchi; all. Teatro La Fenice.

1966 – *Stagione lirica invernale*

Turandot – 22 gennaio 1966 (3 recite).

1. Turandot: Anna De Cavalieri 2. Altoum: Ottorino Begali 3. Timur: Giuseppe Modesti 4. Calaf: Daniele Barioni 5. Liù: Maria Chiara 6. Ping: Domenico Trimarchi 7. Pang: Florindo Andreolli 8. Pong: Vittorio Pandano 9. Un mandarino: Giovanni Antonini – M° conc.: Armando La Rosa Parodi; m° coro: Corrado Mirandola; reg.: Lamberto Puggelli; bozz.: Renato Borsato; real. scen.: Antonio Orlandini, Mario Ronchese; cor.: Mariella Turitto; all. Teatro La Fenice.

1969 – *Stagione lirica*

Turandot – 12 dicembre 1969 (5 recite).

1. Turandot: Nadezda Kniplova 2. Altoum: Ottorino Begali 3. Timur: Giovanni Antonini 4. Calaf: Gastone Limarilli 5. Liù: Veronica Tyler 6. Ping: Gianluigi Colmagro 7. Pang: Franco Ricciardi 8. Pong: Florindo Andreolli 9. Un mandarino: Virgilio Carbonari – M° conc.: Julius Rudel; m° coro: Corrado Mirandola; reg.: Alberto Fassini; scen. e cost.: Béni Montresor; real. scen.: Antonio Orlandini, Mario Ronchese.

1987-1988 – *Stagione d'opera e balletto*

Turandot – 19 dicembre 1987 (6 recite).

1. Turandot: Eva Marton (Galia Savova) 2. Altoum: Mario Bolognesi 3. Timur: Roberto Scanduzzi 4. Calaf: Nicola Martinucci (Giorgio Merighi) 5. Liù: Lucia Mazzaria 6. Ping: Alfonso Antoniozzi 7. Pang: Diego D'Auria 8. Pong: Paolo Barbacini 9. Un mandarino: Carlo Colombara 10. Prima ancella: Michela Remor 11. Seconda ancella: Maria Pia Piscitelli 12. Il principe di Persia: Daniele Gaspari 13-18. Altre ancelle: Stefania Celotto, Chiara Dal Bo, Marina Fratarcangeli, Monica Gentina, Isabelle Sandère, Lucia Viviani – M° conc.: Miguel Angel Gomez-Martinez; m° coro: Ferruccio Lozer; reg., scen., cost.: Jean Pierre Ponnelle; aiuto reg.: Jutta Gleue; Piccoli cantori veneziani, dir.: Mara Bortolato.

1992 – *Stagione del bicentenario*

Turandot – 5 giugno 1992 (6 recite).

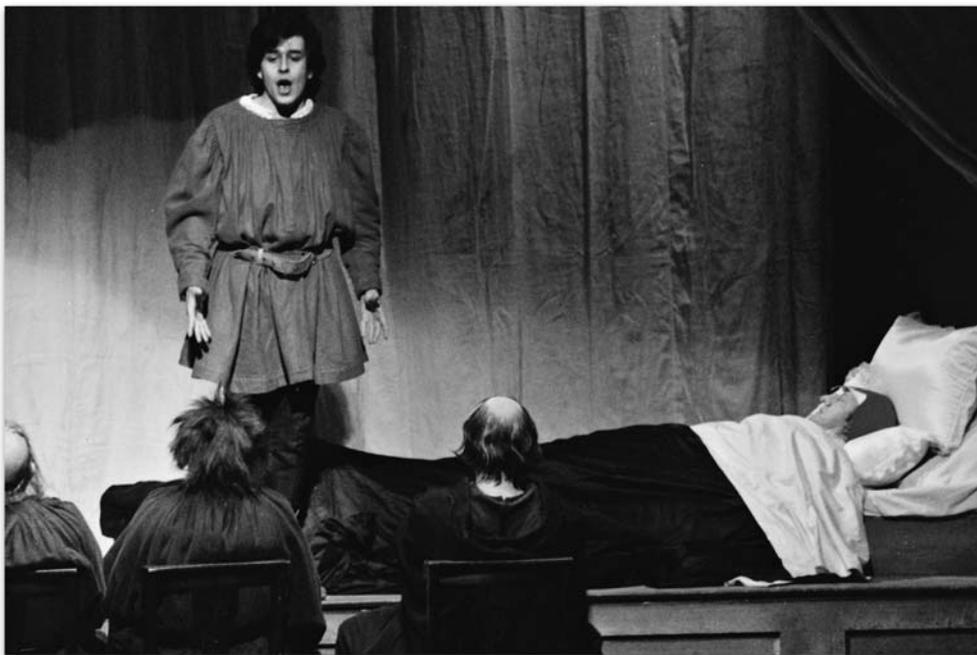
1. Turandot: Ghena Dimitrova 2. Altoum: Mario Guggia 3. Timur: Franco De Grandis (Riccardo Ferraris) 4. Calaf: Kristjan Johannsson 5. Liù: Lucia Mazzaria 6. Ping: Orazio Mori (Giancarlo Ceccherini) 7. Pang: Sergio Bertocchi 8. Pong: Oslavio Di Credico 9. Un mandarino: Alberto Noli 10. Il principe di Persia: Ivan Del Manto 11-13. Ancelle: Fiorenza Cedolin, Maria Vittoria Para, Silvia Montanari – M° conc.: Zoltán Peskó; m° coro: Marco Ghiglione; reg., scene e cost.: Jean Pierre Ponnelle, ripr. da Jutta Gleue; Piccoli cantori veneziani, dir.: Mara Bortolato; all. Teatro La Fenice.



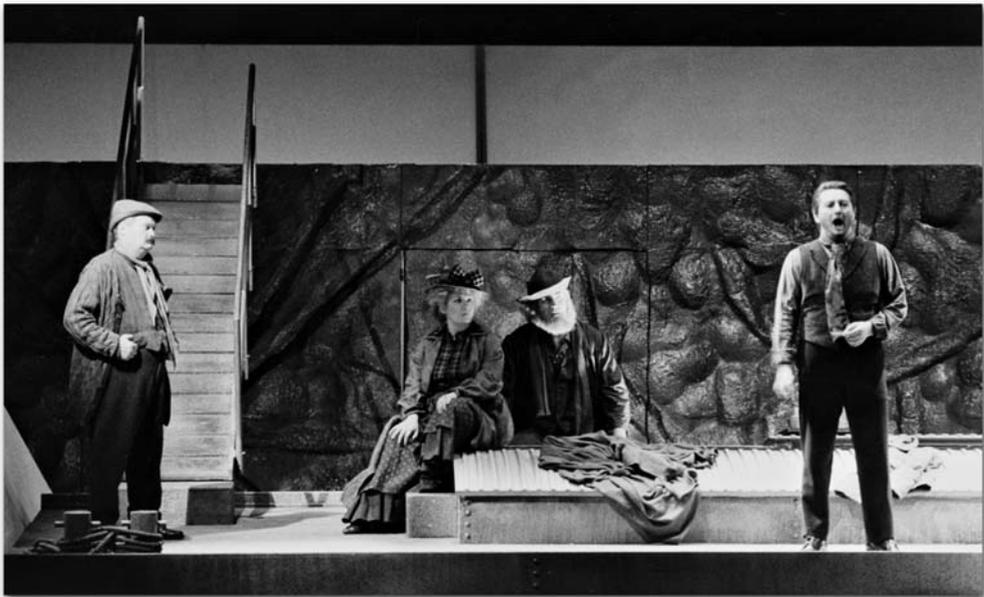
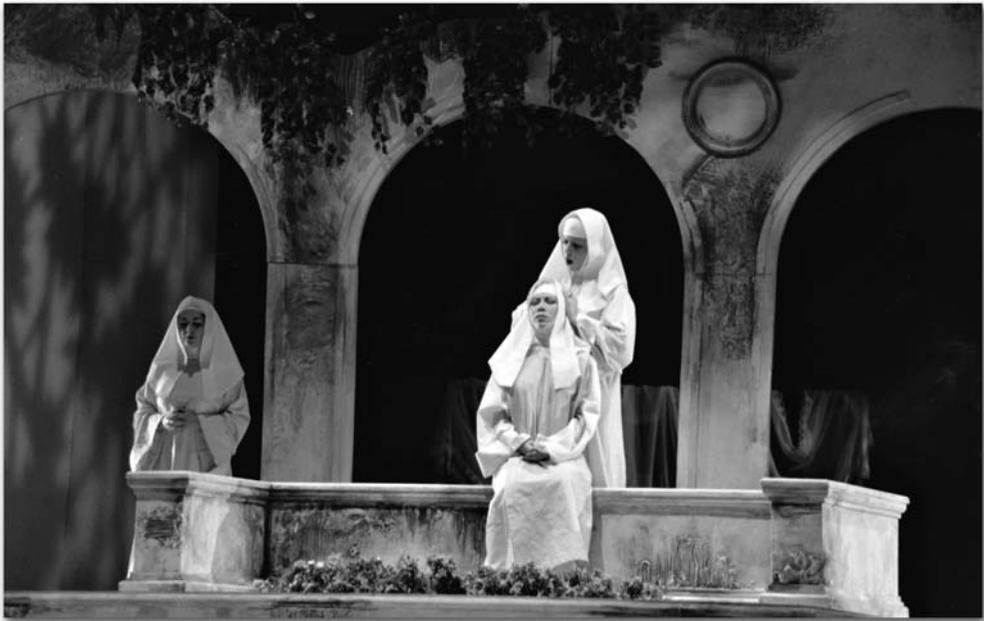
L'ultima *Turandot* (I, II.2) al Teatro La Fenice di Venezia, 1992; regia, scene e costumi di Jean-Pierre Ponnelle (allestimento ripreso da Jutta Gleue). In scena (sotto): Francesco De Grandis (Timur), Lucia Mazzaria (Liù), Ghena Dimitrova (Turandot), Kristian Johansson (Calaf). Archivio storico del Teatro La Fenice.

Prima di *Turandot*

Le ultime riprese pucciniane al Teatro La Fenice



Gianni Schicchi, 1980 (rappresentata con *Cavalleria rusticana*); regia di Patrizia Gracis, scene e costumi di Pierluigi Samaritani. In scena: Alberto Cupido (Rinuccio), Mario Basiola (Schicchi). Foto Graziano Arici & Mark E. Smith. Archivio storico del Teatro La Fenice.

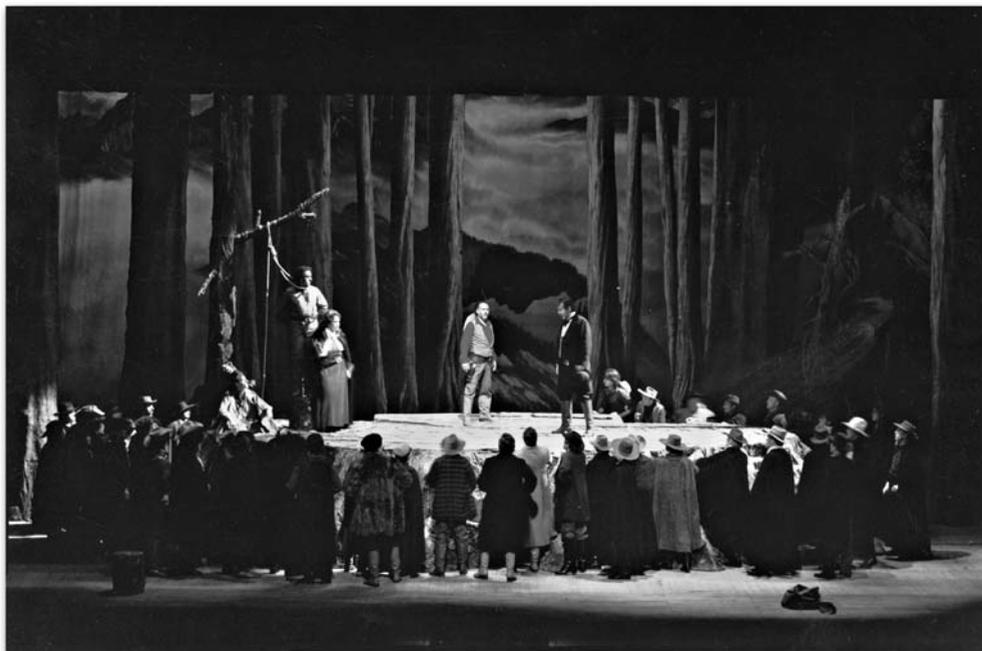
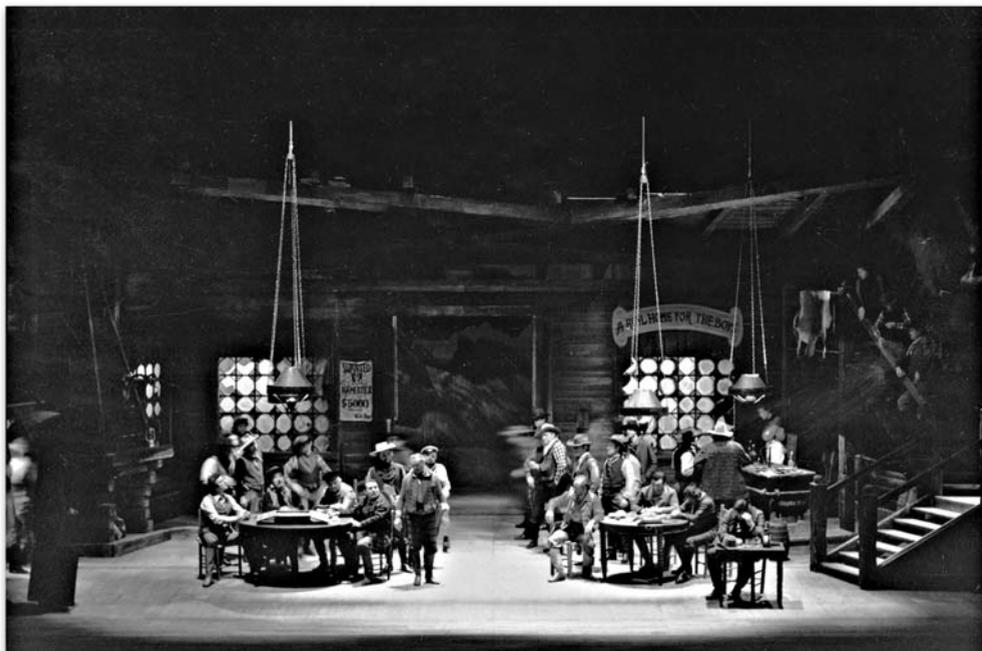


Suor Angelica, PalaFenice al Tronchetto, 1998 (rappresentata col *Cavaliere avaro* di Rachmaninov); regia di Temur Tchkeidze, scene e costumi di Georgij Aleksii-Meschišvili. In scena (in primo piano): Sun Xin Wei (Suor Angelica). Archivio storico del Teatro La Fenice.

Il tabarro, 1987 (rappresentata con *La vida breve* di Falla ed *Erwartung* di Schönberg); regia di Franco Però (idea e impianto scenico di Però e Lauro Crisman), scene di Riccardo Rosso e Lorenzo Prando, costumi di Andrea Vioti. In scena: Vicente Sardinero (Michele), Sylvia Sass (Giorgetta), Renzo Stevanato (il Talpa), Giuseppe Giacomini (Luigi). Foto Graziano Arici & Mark E. Smith. Archivio storico del Teatro La Fenice.



La rondine, 1983; regia di Giancarlo Cobelli, scene e costumi di Maurizio Balò. In scena (III): Sylvia Sass (Magda), Vincenzo Bello (Ruggero). Foto Graziano Arici & Mark E. Smith. Archivio storico del Teatro La Fenice.



La fanciulla del West (I, III), 1981; regia, scene e costumi di Sylvano Bussotti. In scena (III): Giorgio Casellato Lamberti (Dick Johnson), Maria Slatinaru (Minnie), Silvano Carroli (Jack Rance). Archivio storico del Teatro La Fenice.



Madama Butterfly, PalaFenice al Tronchetto, 2001; regia e scene di Robert Wilson, costumi di Frida Parmeggiani (allestimento del Teatro Comunale di Bologna, a sua volta ripreso da quello originale dell'Opéra Bastille di Parigi). In scena (II): Tea Demurishvili (Suzuki), Chiho Oiwa (Butterfly). Foto Graziano Arici. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Tosca (II), PalaFenice al Tronchetto, 2002; regia di Bepi Morassi, scene di Massimo Checchetto, costumi di Morassi e Checchetto. In scena: Elisabete Matos (Tosca), Antonio Salvadori (Scarpia). Archivio storico del Teatro La Fenice.

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



CONSORZIO VENEZIA NUOVA 



ABBONATI SOSTENITORI

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

SOVRINTENDENZA

Giampaolo Vianello *sovrintendente*

Anna Migliavacca
Cristina Rubini

DIREZIONI OPERATIVE

PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Paolo Libettoni
direttore

Stefano Callegaro
Giovanna Casarin
Antonella D'Este
Lucio Gaiani
Alfredo Iazzoni
Renata Magliocco
Fernanda Milan
Lorenza Vianello

MARKETING E COMMERCIALE

Cristiano Chiarot
direttore

Gianni Bacci
Rossana Berti
Nadia Buoso
Laura Coppola
Barbara Montagner
addetta stampa
Elisabetta Navarbi

SERVIZI DI SALA
*nnp**

AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Mauro Rocchesso
direttore

Elisabetta Bottoni
Dino Calzavara
Andrea Carollo
Anna Trabuio

SERVIZI GENERALI

Ruggero Peraro
responsabile
Giuseppina Cenedese
*nnp**
Andrea Giacomini
Stefano Lanzi
Gianni Mejato
Gilberto Paggiaro
Daniela Serao
Thomas Silvestri
Roberto Urdich
Sergio Parmesan

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

DIREZIONE ARTISTICA

Fortunato Ortombina

direttore artistico

Eliahu Inbal

direttore musicale

Franco Bolletta

consulente artistico per la danza

SEGRETERIA ARTISTICA

Pierangelo Conte

segretario artistico

UFFICIO CASTING

Liliana Fagarazzi

Luisa Meneghetti

SERVIZI MUSICALI

Cristiano Beda

Salvatore Guarino

Andrea Rampin

Francesca Tondelli

ARCHIVIO MUSICALE

Gianluca Borgonovi

Marco Paladin

AREA FORMAZIONE E PROGRAMMI SPECIALI

Domenico Cardone

responsabile

Simonetta Bonato

Lorenza Pianon

DIREZIONE SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE

Bepi Morassi

direttore

Paolo Cucchi

assistente

Lorenzo Zanoni

direttore di scena e

palcoscenico

Valter Marcanzin

Lucia Cecchelin

responsabile produzione

Gianni Pilon

responsabile trasporti

Bruno Bellini

Fabio Volpe

DIREZIONE ALLESTIMENTO SCENOTECNICO

Massimo Checchetto

direttore

Francesca Piviotti

Area tecnica

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Tecnica

<i>Macchinisti, falegnameria, magazzini</i>	<i>Elettricisti e audiovisivi</i>	<i>Attrezzzeria</i>	<i>Interventi scenografici</i>	<i>Sartoria e vestizione</i>
Vitaliano Bonicelli <i>capo reparto</i>	Vilmo Furian <i>capo reparto</i>	Roberto Fiori <i>capo reparto</i>	Giorgio Nordio Marcello Valonta	Carlos Tieppo ◇ <i>capo reparto</i>
Andrea Muzzati <i>vice capo reparto</i>	Fabio Baretтин <i>vice capo reparto</i>	Sara Valentina Bresciani <i>vice capo reparto</i>		Bernadette Baudhuin Emma Bevilacqua Elsa Frati Lorenzina Mimmo Luigina Monaldini Sandra Tagliapietra Tebe Amici ◇ Valeria Boscolo ◇ Silvana Dabalà ◇ Luisella Isicato ◇ Stefania Mercanzin ◇ Maria Luisa Mestriner ◇
Roberto Rizzo <i>vice capo reparto</i>	Costantino Pederoda <i>vice capo reparto</i>	Salvatore De Vero Oscar Gabbanoto Vittorio Garbin Romeo Gava Paola Milani Dario Piovani Paola Ganeo ◇ Giuliano Zennaro ◇		Nicola Zennaro <i>addetto calzoleria</i>
Adamo Padovan <i>responsabile falegnameria</i>	Alessandro Ballarin Alberto Bellemo Andrea Benetello Michele Benetello Marco Covelli Cristiano Faè Stefano Faggian Federico Geatti Euro Michelazzi Roberto Nardo Maurizio Nava Marino Perini <i>nnp*</i>			
Mario Visentin <i>vice capo reparto temporaneo</i>				
<i>nnp*</i>				
<i>nnp*</i>				
Roberto Cordella				
Antonio Covatta <i>nnp*</i>				
Dario De Bernardin				
Luciano Del Zotto				
Paolo De Marchi				
Bruno D'Este				
Roberto Gallo				
Sergio Gaspari				
Michele Gasparini				
Giorgio Heinz				
Roberto Mazzon				
Carlo Melchiori				
Francesco Nascimben				
Pasquale Paulon <i>nnp*</i>				
Arnold Righetti				
Stefano Rosan				
Claudio Rosan				
Paolo Rosso				
Massimo Senis				
Luciano Tegen				
Federico Tenderini				
Andrea Zane				
Pierluca Conchetto ◇				
Franco Contini ◇				
Francesco Padovan ◇				
Giovanni Maria Pancino ◇				

◇ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi

Roberto Baraldi Δ
 Enrico Balboni Δ ◇
 Nicholas Myall •
 Mauro Chirico
 Pierluigi Crisafulli
 Loris Cristofoli
 Andrea Crosara
 Roberto Dall'Igna
 Marcello Fiori
 Elisabetta Merlo
 Sara Michieletto
 Annamaria Pellegrino
 Daniela Santi
 Mariana Stefan
 Anna Tositti
 Anna Trentin
 Maria Grazia Zohar

Violini secondi

Alessandro Molin •
 Gianaldo Tatone •
 Samuel Angeletti Ciaramicoli ◇
 Martina Mazzon ◇
 Alessio Dei Rossi
 Maurizio Fagotto
 Emanuele Fraschini
 Maddalena Main
 Luca Minardi
 Mania Ninova
 Rossella Savelli
 Aldo Telesca
 Johanna Verheijen
*nnp**
 Roberto Zampieron
 Esaù Josuè Iovane ◇

Δ primo violino di spalla

• prime parti

◇ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato
 per mancato consenso

Viola

Daniel Formentelli •
 Demetrio Comuzzi • ◇
 Antonio Bernardi
 Lorenzo Corti
 Paolo Pasoli
 Elena Battistella
 Rony Creter
 Anna Mencarelli
 Stefano Pio
 Katalin Szabó
 Maurizio Trevisin
 Stefano Trevisan ◇

Violoncelli

Emanuele Silvestri •
 Alessandro Zanardi •
 Nicola Boscaro
 Marco Trentin
 Bruno Frizzarin
 Paolo Mencarelli
 Antonino Puliafito
 Mauro Roveri
 Renato Scapin
 Filippo Negri ◇
 Vittorio Piombo •

Contrabbassi

Matteo Liuzzi •
 Stefano Pratisoli •
 Massimo Frison
 Walter Garosi
 Ennio Dalla Ricca
 Giulio Parenzan
 Marco Petruzzi
 Denis Pozzan

Ottavino

Franco Massaglia

Flauti

Angelo Moretti •
 Andrea Romani •
 Luca Clementi
 Fabrizio Mazzacua

Oboi

Rossana Calvi •
 Marco Gironi •
 Angela Cavallo
 Valter De Franceschi

Corno inglese

Renato Nason •

Clarinetti

Alessandro Fantini •
 Vincenzo Paci •
 Federico Ranzato
 Claudio Tassinari

Saxofoni

Mario Giovannelli ◇
 Rossella Torri ◇

Clarinetto basso

Renzo Bello

Fagotti

Roberto Giaccaglia •
 Michele Fattori • ◇
 Roberto Fardin
 Massimo Nalesso

Controfagotto

Fabio Grandesso

Corni

Konstantin Becker •
 Andrea Corsini •
 Loris Antiga
 Adelia Colombo
 Stefano Fabris
 Guido Fuga

Trombe

Fabiano Maniero •
 Gianluigi Petrarulo • ◇
 Mirko Bellucco
 Eleonora Zanella
 Paolo Fazio ◇
 Renato Pante ◇
 Milko Raspanti ◇
 Roberto Rigo ◇
 Nicola Santochirico ◇

Tromboni

Massimo La Rosa •
 Giuseppe Mendola • ◇
 Domenico Zicari • ◇
 Federico Garato
 Alessio Savio ◇

Tromboni bassi

Athos Castellan
 Claudio Magnanini

Tube

Alessandro Ballarin

Timpani

Roberto Pasqualato •
 Dimitri Fiorin •

Percussioni

Claudio Cavallini
 Attilio De Fanti
 Gottardo Paganin
 Alessandro Carobbi ◇
 Roger Catino ◇
 Claudio Tomaselli ◇
 Barbara Tomasin ◇

Pianoforte

Carlo Rebeschini •
 Ilaria Maccacaro ◇

Arpa

Brunile Bonelli ◇

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Emanuela Di Pietro
direttore del Coro

Ulisse Trabacchin
aiuto maestro del Coro

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Soprani

Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Piera Ida Boano
Egidia Boniolo
Lucia Braga
Mercedes Cerrato
Emanuela Conti
Anna Dal Fabbro
Milena Ermacora
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
Maria Antonietta Lago
Loriana Marin
Antonella Meridda
Alessia Pavan
Lucia Raicevich
Andrea Lia Rigotti
Ester Salaro
Elisa Savino
Anna Maria Braconi ◇
Floriana Fornelli ◇
Alessandra Giudici ◇
Anna Malvasio ◇
Sabrina Oriana Mazzamuto ◇

Alti

Valeria Arrivo
Mafalda Castaldo
Claudia Clarich
Marta Codognola
Chiara Dal Bo'
Elisabetta Gianese
Lone Kirsten Loëll
Manuela Marchetto
Victoria Massey
Misuzu Ozawa
Gabriella Pellos
Francesca Poropat
Orietta Posocco
Nausica Rossi
Paola Rossi
Rita Celanzi ◇
Roberta De Iulii ◇
Daniela Guerini Rocco ◇
Michaela Magoga ◇
Eleonora Marzaro ◇

Tenori

Domenico Altobelli
Ferruccio Basei
Salvatore Bufaletti
Cosimo D'Adamo
*nnp**
Gionata Marton
Enrico Masiero
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Ciro Passilongo
Marco Rumori
Bo Schunnesson
Salvatore Scribano
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti
Miguel Dandaza ◇
Dionigi D'Ostuni ◇
Carlo Mattiazzo ◇
Dario Meneghetti ◇
Massimo Squizzato ◇

Bassi

Giuseppe Accolla
Carlo Agostini
Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Roberto Bruna
Antonio Casagrande
A. Simone Dovigo
Salvatore Giacalone
Alessandro Giacon
Umberto Imbrenda
Massimiliano Liva
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Roberto Spanò
Claudio Zancopè
Franco Zanette
Dario Colasanti ◇

◇ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato
per mancato consenso

LIRICA E BALLETO 2008

Teatro Malibrán

16 / 17 / 18 / 19 / 20 gennaio 2008

Ballandi Entertainment

Sola me ne vo

con **Mariangela Melato**

regia **Giampiero Solari**

in collaborazione con il Teatro Stabile del Veneto

Teatro La Fenice

26 / 27 / 29 / 30 / 31 gennaio

3 / 5 febbraio 2008

La rondine

musica di **Giacomo Puccini**

versione 1917

personaggi e interpreti principali

Magda Fiorenza Cedolins / Maria
Luigia Borsi

Lisette Sandra Pastrana / Oriana
Kurteshi

Ruggero Arturo Chacón-Cruz

Prunier Mark Milhofer

Rambaldo Stefano Antonucci

maestro concertatore e direttore

Carlo Rizzi

regia **Graham Vick**

scene Peter J. Davison

costumi Sue Willmington

coreografia Ron Howell

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

nuovo allestimento

in coproduzione con il Teatro Verdi di Trieste

Teatro Malibrán

30 / 31 gennaio

1 / 2 / 3 febbraio 2008

Compañía Mercedes Ruiz

Juncá

Premio della critica Festival di Jerez
2007

interpreti

Mercedes Ruiz, due danzatori, tre
cantaors, due chitarristi, un
pianista, un percussionista

direzione artistica e coreografia

Mercedes Ruiz

musica originale Santiago Lara

testo Santiago Lara, David Lagos

luci Francis Mannaert

costumi Fernando Ligeró

in collaborazione con il Teatro Stabile del
Veneto

Teatro La Fenice

28 febbraio

2 / 5 / 8 / 11 marzo 2008

Elektra

musica di **Richard Strauss**

personaggi e interpreti principali

Klytämnestra Mette Ejsing

Elektra Gabriele Schnaut / Brigitte
Pinter

Chrysothemis Inga Nielsen

Aegisth Kurt Azesberger

Orest Peter Edelmann

maestro concertatore e direttore

Eliahu Inbal

regia **Klaus Michael Grüber**

scene e costumi Anselm Kiefer

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

allestimento del Teatro di San Carlo di

Napoli (Premio Abbiati 2004)

Teatro La Fenice

18 / 19 / 20 / 22 / 23 / 24 / 26 / 27

aprile 2008

Il barbiere di Siviglia

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Il conte d'Almaviva Francesco Meli

Bartolo Bruno De Simone / Elia
Fabbian

Rosina Rinat Shaham / Anna Rita
Gemmabella

Figaro Roberto Frontali / Christian
Senn

Basilio Giovanni Furlanetto

maestro concertatore e direttore

Antonino Fogliani

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi Lauro Crisman

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

allestimento della Fondazione Teatro La
Fenice

LIRICA E BALLETO 2008

Teatro La Fenice

23 / 24 / 25 / 27 / 28 / 29 / 30 / 31
maggio 2008

Tosca

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Floria Tosca Daniela Dessì

Mario Cavaradossi Walter Fraccaro /
Fabio Armiliato

Il barone Scarpia Carlo Guelfi

maestro concertatore e direttore

Daniele Callegari

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Anthony Ward**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento della Staatsoper di Amburgo

Teatro La Fenice

20 / 22 / 25 / 27 / 29 giugno 2008

Death in Venice

(Morte a Venezia)

musica di **Benjamin Britten**

personaggi e interpreti principali

Gustav von Aschenbach **Marlin Miller**

*Il viaggiatore / L'anziano bellimbusto / Il
vecchio gondoliere / Il direttore
dell'hotel / Il barbiere dell'hotel / Il capo
dei suonatori ambulanti / La voce di
Dioniso* **Scott Hendricks**

maestro concertatore e direttore

Bruno Bartoletti

regia, scene e costumi **Pier Luigi Pizzi**

coreografia **Gheorghe Iancu**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento del Teatro Carlo Felice di
Genova (Premio Abbiati 2000)

Teatro La Fenice

14 / 16 / 18 / 20 / 23 settembre 2008

Boris Godunov

musica di **Modest Musorgskij**

versione originale in un prologo e
quattro atti (1874)

personaggi e interpreti principali

Boris Godunov **Ferruccio Furlanetto**

Ksenija **Francesca Sassu**

Pimen **Ayk Martirosian**

Il falso Dmitrij, detto Grigorij **Ian Storey**

L'ostessa **Francesca Franci**

maestro concertatore e direttore

Eliahu Inbal

regia **Eimuntas Nekrošius**

scene **Marius Nekrošius**

costumi **Nadezda Gulyaeva**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento del Maggio Musicale
Fiorentino (Premio Abbiati 2006)

Teatro La Fenice

23 / 24 / 25 / 26 / 27 luglio 2008

La leggenda del serpente bianco

musica di **Zhu Shaoyu**

prima rappresentazione assoluta

maestro concertatore e direttore

Zhang Jiemin

regia **Chen Weya**

scene **Gao Guanjian**

costumi **Tim Yip**

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento

in coproduzione con Gehua Cultural
Development Group, Beijing Grand Theatre,
Living Arts New York, Opera Italiana



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

LIRICA E BALLETTO 2008

Teatro Malibran

10 / 12 / 14 / 16 ottobre 2008

La virtù de' strali d'amore

musica di **Francesco Cavalli**

*prima rappresentazione italiana in
tempi moderni*

personaggi e interpreti principali

Erabena Cristiana Arcari

Cleandra Roberta Invernizzi

Clito / La Fama Gemma Bertagnolli

Leucippe / Clarindo Lucia Cirillo

Ericlea / Psiche Monica Piccinini

Darete / Marte Roberto Abbondanza

Mercurio Gian-Luca Zoccatelli

maestro concertatore e direttore

Fabio Biondi

regia, scene e costumi

Facoltà di Design e Arti IUAV di
Venezia

orchestra Europa Galante

nuovo allestimento

Teatro La Fenice

19 / 21 / 22 / 24 / 25 / 26 / 28 / 29
ottobre 2008

Nabucco

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Nabucco Leo Nucci / Alberto Gazale /
Silvio Zanon

Ismaele Roberto De Biasio

Zaccaria Ferruccio Furlanetto

Abigaille Paoletta Marrocu

Fenena Anna Smirnova

maestro concertatore e direttore

Renato Palumbo

regia **Günter Krämer**

scene Petra Buchholz e Manfred Voss

costumi Falk Bauer

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento della Staatsoper di Vienna

Teatro La Fenice

5 / 6 / 7 / 8 / 9 novembre 2008

Teatro Mariinskij di San Pietroburgo

Il lago dei cigni

musica di **Pëtr Il'ič Čajkovskij**

coreografia **Marius Petipa e Lev**

Ivanov

interpreti

primi ballerini solisti e corpo di ballo
del Teatro Mariinskij di San
Pietroburgo

*adattamento della coreografia e direzione
dell'allestimento* Konstantin

Sergeev

scene Simon Virsaladze

costumi Galina Solovyova

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

12 / 14 / 16 / 18 / 20 dicembre 2008

Von heute auf morgen

(Dall'oggi al domani)

musica di **Arnold Schoenberg**

personaggi e interpreti principali

Il marito Georg Nigl

Pagliacci

musica di **Ruggero Leoncavallo**

personaggi e interpreti principali

Canio Piero Giuliaci

Tonio Lado Ataneli

Beppe Luca Casalin

maestro concertatore e direttore

Eliahu Inbal

regia **Andreas Homoki**

scene Frank Philipp Schloessmann

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

STAGIONE SINFONICA 2007-2008

Teatro La Fenice

3 novembre 2007 ore 20.00 turno S

4 novembre 2007 ore 17.00 turno U

direttore

Eliahu Inbal

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 9 in re minore op. 125

per soli, coro e orchestra

soprano Luba Orgonášová

mezzosoprano Christa Mayer

tenore Endrik Wottrich

basso Kwangchul Youn

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Emanuela Di

Pietro

Teatro La Fenice

9 novembre 2007 ore 20.00 turno S

10 novembre 2007 ore 20.00 f.a.*

direttore

Eliahu Inbal

Richard Wagner

Wesendonck-Lieder WWV 91

contralto Petra Lang

Gustav Mahler

Sinfonia n. 5

Orchestra del Teatro La Fenice

* *riservato alle Assicurazioni Generali*

Basilica di San Marco

19 dicembre 2007 ore 20.00 solo per

invito

20 dicembre 2007 ore 20.00 turno S

direttore

Ottavio Dantone

Arcangelo Corelli

Concerto grosso in sol minore op. 6 n. 8

fatto per la notte di Natale

Antonio Vivaldi

«Nulla in mundo pax sincera», mottetto

per soprano, archi e continuo RV 630

soprano Maria Grazia Schiavo

Giuseppe Torelli

Concerto grosso in sol minore op. 8 n. 6

Concerto a quattro in forma di

Pastorale per il Santissimo Natale

Antonio Lotti

«Beati amoris», mottetto per soprano,

archi e continuo

prima esecuzione in tempi moderni

soprano Maria Grazia Schiavo

Giuseppe Sammartini

Concerto grosso in sol minore op. 5 n. 6

di Natale

Orchestra del Teatro La Fenice

in collaborazione con la Procuratoria

di San Marco

Teatro La Fenice

21 dicembre 2007 ore 18.00 f.a.

direttore

Myung-Whun Chung

Anton Bruckner

Sinfonia n. 7 in mi maggiore

Orchestra del Teatro La Fenice

in collaborazione con

Rotary Club Venezia Mestre – Lions

Club Mestre Host

Teatro Malibrán

12 gennaio 2008 ore 20.00 turno S

13 gennaio 2008 ore 17.00 turno U

direttore

Dmitrij Kitajenko

Richard Wagner

Rienzi WWV 49: Overture

Richard Strauss

Concerto in re maggiore per oboe e

piccola orchestra TrV 292

oboe Marco Gironi

Dmitrij Šostakovič

Sinfonia n. 11 in sol minore op. 103

Anno 1905

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

9 febbraio 2008 ore 20.00 turno S

10 febbraio 2008 ore 17.00 turno U

direttore

Yutaka Sado

Ludwig van Beethoven

Egmont, ouverture in fa minore op. 84

Arnold Schoenberg

Variazioni op. 31

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 8 in fa maggiore op. 93

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

7 marzo 2008 ore 20.00 turno S

Teatro Toniolo

9 marzo 2008 ore 21.00*

direttore

Eliahu Inbal

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 36

Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore

op. 55 *Eroica*

Orchestra del Teatro La Fenice

* *in abbonamento XXII Stagione di*

musica sinfonica e da camera di

Mestre

in collaborazione con gli Amici della

Musica di Mestre

STAGIONE SINFONICA 2007-2008

Teatro La Fenice

15 marzo 2008 ore 20.00 turno S
16 marzo 2008 ore 17.00 turno U

direttore

Yuri Temirkanov

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 5 in do minore op. 67
Sinfonia n. 6 in fa maggiore op. 68
Pastorale

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

21 marzo 2008 ore 20.00 turno S
22 marzo 2008 ore 17.00 f.a.

direttore

Yuri Temirkanov

Dmitrij Šostakovič

Concerto per violoncello e orchestra n.
2 in sol maggiore op. 126
violoncello Mario Brunello

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Sinfonia n. 5 in mi minore op. 64

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

28 marzo 2008 ore 20.00 turno S
29 marzo 2008 ore 20.00 f.a.
30 marzo 2008 ore 17.00 turno U

direttore

Andrey Boreyko

Modest Musorgskij

La chovanščina: Alba sulla Moscova
orchestrazione di Dmitrij Šostakovič (op.
106)

Dmitrij Šostakovič

L'esecuzione di Stepan Razin
cantata per basso, coro e orchestra op.
119

basso Vladimir Vaneev

Modest Musorgskij

Quadri di un'esposizione
trascrizione per orchestra di Maurice
Ravel

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

4 aprile 2008 ore 20.00 turno S
5 aprile 2008 ore 20.00 f.a.
6 aprile 2008 ore 17.00 turno U

direttore

Eliahu Inbal

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 4 in si bemolle maggiore op.
60

Luigi Nono

Varianti, musica per violino solo, archi
e legni
violino Roberto Baraldi

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 7 in la maggiore op. 92

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

3 maggio 2008 ore 20.00 turno S
4 maggio 2008 ore 17.00 turno U

direttore

Jeffrey Tate

Richard Strauss

Tod und Verklärung (Morte e
trasfigurazione)
poema sinfonico op. 24

Richard Wagner

Götterdämmerung WWV 86d:

Siegfrieds Rheinfahrt

Siegfrieds Trauermarsch

Brünnhildes Opfer und Erlösung

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

16 maggio 2008 ore 20.00 turno S
17 maggio 2008 ore 20.00*

direttore

Kurt Masur

Felix Mendelssohn-Bartholdy

Sinfonia n. 5 in re maggiore op. 107
Riforma

Le Ebridi, ouverture da concerto op. 26

La fiaba della bella Melusina, ouverture
da concerto op. 32

Ruy Blas, ouverture op. 95

Orchestra del Teatro La Fenice

* in abbonamento XXII Stagione di
musica sinfonica e da camera di Mestre
in collaborazione con gli Amici della
Musica di Mestre

Teatro La Fenice

4 luglio 2008 ore 20.00 turno S
5 luglio 2008 ore 20.00 f.a.

direttore

James Conlon

Johann Sebastian Bach

Schmücke dich, o liebe Seele BWV 654
trascrizione per orchestra di Arnold
Schoenberg

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 1 in do maggiore op. 21

Johannes Brahms

Sinfonia n. 1 in do minore op. 68

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

11 luglio 2008 ore 20.00 turno S
12 luglio 2008 ore 20.00 f.a.

direttore

Eliahu Inbal

Gustav Mahler

Sinfonia n. 3 in re minore per contralto,
coro femminile, coro di voci bianche e
orchestra
contralto Petra Lang

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Piccoli Cantori Veneziani

direttore Mara Bortolato



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

A.C. Fenice



La squadra di calcio della Fenice si è costituita come gruppo culturale-sportivo per organizzare iniziative a favore della ricostruzione del Teatro.

La squadra di calcio del Teatro «La Fenice» si è conquistata negli ultimi anni una posizione di prestigio a livello internazionale; basti ricordare alcuni importanti risultati: la conquista del titolo europeo tra le squadre degli enti lirici nel 1992, il secondo posto, sempre in questa competizione, conquistato nel 1995, la Coppa Italia nel 2001, nel 2003 e nel 2005 e altri vari riconoscimenti. La squadra, ha disputato partite con la nazionale cantanti e dei giornalisti.

La squadra, che si autofinanzia, ha inteso con la propria attività portare un contributo alla ricostruzione del Teatro.

Attualmente l'attività sportiva è sostenuta da:

Cassa di Risparmio di Venezia; Gemmo; Guerrato SpA; IBT; Kele & Teo Tour Operator srl; L'Arte Grafica; Markas; Mind@ware; Regazzo Strumenti Musicali; Safety; SeStEL Servizi; Transport Service; Vivaldi Store.



FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Il Teatro La Fenice, nato nel 1792 dalle ceneri del vecchio Teatro San Benedetto per opera di Giannantonio Selva, appartiene al patrimonio culturale di Venezia e del mondo intero: come ha confermato l'ondata di universale commozione dopo l'incendio del gennaio 1996 e la spinta di affettuosa partecipazione che ha accompagnato la rinascita a nuova vita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri. Imprese di questo impegno spirituale e materiale, nel quadro di una società moderna, hanno bisogno di essere appoggiate e incoraggiate dall'azione e dall'iniziativa di istituzioni e persone private: in tale prospettiva si è costituita nel 1979 l'Associazione «Amici della Fenice», con lo scopo di sostenere e affiancare il Teatro nelle sue molteplici attività e d'incrementare l'interesse attorno ai suoi allestimenti e ai suoi programmi. La Fondazione Amici della Fenice attende la risposta degli appassionati di musica e di chiunque abbia a cuore la storia teatrale e culturale di Venezia: da Voi, dalla Vostra partecipazione attiva, dipenderà in misura decisiva il successo del nostro progetto. Sentitevi parte viva del nostro Teatro! Associatevi dunque e fate conoscere le nostre iniziative a tutti gli amici della musica, dell'arte e della cultura.

Quote associative

Ordinario € 60	Benemerito € 250
Sostenitore €110	«Emerito» € 500

I versamenti vanno effettuati su Conto Corrente postale n. 10559300 o sul Conto Corrente n. 6152598319/59 c/o Banca Intesa, Calle Goldoni 4481 30124 Venezia, intestato al seguente indirizzo:
Fondazione Amici della Fenice
c/o Ateneo Veneto Campo San Fantin 1897
San Marco 30124 Venezia
tel. e fax: 041 5227737

Consiglio direttivo

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Jaja Coin Masutti, Emilio Melli, Giovanni Morelli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana, Livia Visconti d'Oleggio

Presidente Barbara di Valmarana

Vice presidente onorario Eugenio Bagnoli

Tesoriere Luciana Bellasich Malgara

Collaboratori Nicoletta di Colloredo

Segreteria generale Maria Donata Grimani

I soci hanno diritto a:

- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Partecipazione a viaggi musicali organizzati per i soci
- Inviti ad iniziative e manifestazioni musicali
- Inviti al «Premio Venezia», concorso pianistico
- Sconti al Fenice-bookshop
- Visite guidate al Teatro La Fenice
- Prelazione nell'acquisto di abbonamenti e biglietti fino ad esaurimento dei posti disponibili
- Invito alle prove aperte per i concerti e le opere

Le principali iniziative della Fondazione

- Restauro del Sipario Storico del Teatro La Fenice: olio su tela di 140 mq dipinto da Ermolao Paoletti nel 1878, restauro eseguito grazie al contributo di Save Venice Inc.
- Commissione di un'opera musicale a Marco Di Bari nell'occasione dei 200 anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia
- Incontri con l'opera

INIZIATIVE PER IL TEATRO DOPO L'INCENDIO
EFFETTUATE GRAZIE AL CONTO «RICOSTRUZIONE»

Restauri

- Modellino ligneo settecentesco del Teatro La Fenice dell'architetto Giannantonio Selva, scala 1: 25
- Consolidamento di uno stucco delle Sale Apollinee
- Restauro del sipario del Teatro Malibran con un contributo di Yoko Nagae Ceschina

Donazioni

Sipario del Gran Teatro La Fenice offerto da Laura Biagiotti a ricordo del marito Gianni Cigna

Acquisti

- Due pianoforti a gran coda da concerto Steinway
- Due pianoforti da concerto Fazioli
- Due pianoforti verticali Steinway
- Un clavicembalo
- Un contrabbasso a 5 corde
- Un Glockenspiel
- Tube wagneriane
- Stazione multimediale per Ufficio Decentramento

PUBBLICAZIONI

- Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni*, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (dopo l'incendio);
- Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991*, di Michele Girardi e Franco Rossi, con il contributo di Yoko Nagae Ceschina, 2 volumi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992;
- Gran Teatro La Fenice*, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocco, Filippo Pedrocco, Venezia, Marsilio, 1981¹, 1984², 1994³;
- L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
- Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
- Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
- Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902*, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
- Il concorso per la Fenice 1789-1790*, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
- I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice*, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;
- Teatro Malibran*, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
- La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
- Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
- Pier Luigi Pizzi alla Fenice*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005.



Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2005-06
a cura di Michele Girardi

- FROMENTAL HALÉVY, *La juive*, 1, 170 pp. ess. mus.: saggi di Alessandro Roccatagliati, Anselm Gerhard, Enrico Maria Ferrando, Nicola Bizzaro
- RICHARD WAGNER, *Die Walküre*, 2, 200 pp. ess. mus.: saggi di Luca Zoppelli, Arne Stollberg, Riccardo Pecci
- ERMANNO WOLF-FERRARI, *I quattro rusteghi*, 3, 158 pp. ess. mus.: saggi di Virgilio Bernardoni, Giovanni Guanti, Daniele Carnini
- WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Die Zauberflöte*, 4, 200 pp. ess. mus.: saggi di Gianmario Borio, Carlida Steffan, Marco Marica, Daniele Carnini
- GIUSEPPE VERDI, *Luisa Miller*, 5, 156 pp. ess. mus.: saggi di Michele Girardi, Emanuele d'Angelo, Marco Marica
- WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Lucio Silla*, 6, 164 pp. ess. mus.: saggi di Andrea Chegai, Davide Daolmi, Stefano Piana
- FRANCESCO CAVALLI, *La Didone*, 7, 196 pp. ess. mus.: saggi di Stefano La Via, Francesca Gualandri, Fabio Biondi, Carlo Majer, Maria Martino
- BALDASSARE GALUPPI, *L'Olimpiade*, 8, 162 pp. ess. mus.: saggi di Marco Marica, Stefano Telve, Franco Rossi

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2007
a cura di Michele Girardi

- GIACOMO MEYERBEER, *Il crociato in Egitto*, 1, 168 pp. ess. mus.: saggi di Anna Tedesco, Maria Giovanna Miggiani, Michele Girardi e Jürgen Maehder, Gian Giuseppe Filippi, Claudio Toscani
- ERMANNO WOLF-FERRARI, *La vedova scaltra*, 2, 156 pp. ess. mus.: saggi di Virgilio Bernardoni, Giovanni Guanti, Mario Ghisalberti, Cesare De Michelis, Daniele Carnini
- ARNOLD SCHÖNBERG, *Erwartung* - SERGEJ RACHMANINOV, *Francesca da Rimini*, 3, 176 pp. ess. mus.: saggi di Gianmario Borio, Franco Pulcini, Vincenzina Ottomano, Italo Nunziata, Daniele Carnini, Emanuele Bonomi
- RICHARD WAGNER, *Siegfried*, 4, 208 pp. ess. mus.: saggi di Luca Zoppelli, Delphine Vincent, Riccardo Pecci
- LUCA MOSCA, *Signor Goldoni*, 5, 144 pp. ess. mus.: saggi di Paolo Petazzi, Ernesto Rubin de Cervin, Mario Messinis, Carlo Carratelli, Gianluigi Melega, Daniele Carnini
- ANTONIO VIVALDI, *Ercole sul Termodonte - Bajazet*, 6, 232 pp. ess. mus.: saggi di Michael Talbot, Dinko Fabris, Fabio Biondi, Luigi Ferrara, Carlo Vitali, Stefano Piana
- JULES MASSENET, *Thaïs*, 7, 168 pp. ess. mus.: saggi di Jürgen Maehder, Adriana Guarnieri, Mercedes Viale Ferrero, Louis Gallet, Enrico Maria Ferrando, Marco Gurrieri
- GIACOMO PUCCINI, *Turandot*, 8, 172 pp. ess. mus.: saggi di Anselm Gerhard, Emanuele d'Angelo, Michele Girardi, Michela Niccolai

Si ringraziano, per la cortese collaborazione nella realizzazione di questo volume:
Simonetta Bigongiarì e il Centro studi GIACOMO PUCCINI di Lucca
Emanuele d'Angelo - Archivio Ricordi, Milano



La Fenice prima dell'Opera 2007 8

Responsabile musicologico

Michele Girardi

Redazione

**Michele Girardi, Cecilia Palandri,
Elena Tonolo**

con la collaborazione di
Pierangelo Conte

Ricerche iconografiche

Luigi Ferrara

Progetto e realizzazione grafica

Marco Riccucci

Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia
a cura dell'Ufficio stampa

Supplemento a

La Fenice

Notiziario di informazione musicale
culturale
e avvenimenti culturali
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

dir. resp. Cristiano Chiarot
aut. trib. di Ve 10.4.1997
iscr. n. 1257, R.G. stampa

finito di stampare
nel mese di dicembre 2007 da
L'Artegrafica S.n.c.
Casale sul Sile (Treviso)