PAINTED BY Martino Zanetti

ART IN A COFFEE CUP

I raffinati colori di Martino Zanetti interpretano la nuova linea di porcellane creata da Hausbrandt per celebrare il rituale della pausa caffè nei locali più esclusivi. I profili delle rose, rivelati dagli acquerelli, incorniciano lo sfondo bianco, dove lo sguardo può abbandonarsi a un piacevole equilibrio di sfumature e far riscoprire tutte le percezioni dei sensi.

TRIESTE 1892
HAUSBRANDT

hausbrandt.it

Maria Callas
MARIA CALLAS
al
TEATRO LA FENICE
From the 11th of September 2015
Teatro La Fenice di Venezia
Ingresso con visita al Teatro
Ticket includes entrance to the exhibition
and visit to the theatre
Biglietti / informazioni e vendita
Information and tickets www.veneziaunica.it
call center Hellovenezia: +39 041 2424

La Griffe Roma

Hotel Papadopoli Venezia

A COLLECTION OF MEMORABLE BOUTIQUE HOTELS

sofitel.com - accorhotels.com

Il Teatro La Fenice

il palcoscenico per i tuoi eventi

Il Teatro La Fenice
apre le porte
a privati ed aziende
per l'organizzazione
di eventi unici e prestigiosi
nei propri spazi.
Da cene di gala a visite
guidate esclusive,
da convention aziendali
a concerti privati ed eventi
ad hoc, tutti disegnati
su misura per soddisfare
le diverse esigenze
e preferenze del cliente.

FeST

FENICE SERVIZI TEATRALI

Informazioni: www.festfenice.com
Tel. 041786676 - Fax 041786677

In vendita presso il bookshop del Teatro La Fenice
On sale at the Teatro La Fenice bookshop
www.zafferanoitalia.com - www.teatrolafenice.it
zafferano
GRAN TEATRO
LA FENICE
Il lieto calice
Il calice disegnato da Federico de Majo e realizzato da Zafferano per Fondazione Teatro La Fenice. Omaggio a "La traviata" di Giuseppe Verdi.
The wine glass designed by Federico de Majo and created by Zafferano for the Teatro La Fenice A tribute to "La Traviata" by Giuseppe Verdi.
federicodemajo
GRAN TEATRO
LA FENICE
FeST

Fondazione Teatro La Fenice
di Venezia

Rai radio3

Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione Lirica 2018-2019

trasmesse in diretta o in differita
dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

venerdì 23 novembre 2018 ore 19.00
Macbeth

venerdì 8 febbraio 2019 ore 19.00
Il sogno di Scipione

venerdì 15 febbraio 2019 ore 19.00
Il re pastore

domenica 24 febbraio 2019 ore 15.30
L'italiana in Algeri

martedì 23 aprile 2019 ore 19.00
Dorilla in Tempe

venerdì 10 maggio 2019 ore 19.00
Turandot

sabato 18 maggio 2019 ore 15.30
Aida

Concerti della Stagione Sinfonica 2018-2019

trasmessi in differita dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

Myung-Whun Chung (sabato 3 novembre 2018)
Kerem Hasan (sabato 10 novembre 2018)
Jérémie Rhorer (venerdì 11 gennaio 2019)
Juraj Valčuha (venerdì 12 aprile 2019)
Diego Fasolis (venerdì 19 aprile 2019)
Jonathan Webb (venerdì 7 giugno 2019)

www.radio3.rai.it – per le frequenze: numero verde 800 111 555

FONDAZIONE

AMICI DELLA FENICE

STAGIONE 2018-2019

Clavicembalo francese a due manuali *copia dello strumento di Goermans-Taskin, costruito attorno alla metà del XVIII secolo (originale presso la Russell Collection di Edimburgo).*

Opera del M° cembalaro Luca Vismara di Seregno (MI); ultimato nel gennaio 1998.

Le decorazioni, la laccatura a tampone e le chinoiseries *– che sono espressione di gusto tipicamente settecentesco per l'esotismo orientaleggiante, in auge soprattutto in ambito francese – sono state eseguite dal laboratorio dei fratelli Guido e Dario Tonoli di Meda (MI).*

Caratteristiche tecniche:
estensione fa^1 - fa^5,
trasposizione tonale da 415 Hz a 440 Hz,
dimensioni 247×93×28 cm.

Dono al Teatro La Fenice
degli Amici della Fenice, gennaio 1998.

e-mail: info@amicifenice.it
www.amicifenice.it

Incontri con l'opera

giovedì 15 novembre 2018
GIORGIO PESTELLI
Macbeth

martedì 11 dicembre 2018
SILVIA POLETTI
Romeo e Giulietta

lunedì 21 gennaio 2019
LUCA CIAMMARUGHI
Werther

martedì 5 febbraio 2019
GIANNI GARRERA
Il sogno di Scipione

martedì 12 febbraio 2019
LUCA MOSCA
Il re pastore

martedì 19 febbraio 2019
GIOVANNI BIETTI
L'italiana in Algeri

lunedì 18 marzo 2019
PAOLO BARATTA
Otello

mercoledì 17 aprile 2019
FRANCO ROSSI
Dorilla in Tempe

martedì 7 maggio 2019
SANDRO CAPPELLETTO
Turandot

martedì 14 maggio 2019
MICHELE GIRARDI
Aida

venerdì 14 giugno 2019
LUCA MOSCA
Don Giovanni

lunedì 9 settembre 2019
TITO CECCHERINI, FORTUNATO ORTOMBINA, SALVATORE SCIARRINO
Luci mie traditrici

tutti gli incontri avranno luogo alle ore 18.00
al Teatro La Fenice – Sale Apollinee

Giacomo Puccini (1858-1924) nel 1923. Sul leggio schizzi di Turandot.

VENEZIAMUSICA
e dintorni

Lirica e Balletto
Stagione 2018-2019

Turandot

Teatro La Fenice

venerdì 10 maggio 2019 ore 19.00 turno A
in diretta su Rai radio 3

domenica 12 maggio 2019 ore 15.30

venerdì 17 maggio 2019 ore 19.00

domenica 19 maggio 2019 ore 15.30 turno B

martedì 21 maggio 2019 ore 19.00 turno D

venerdì 24 maggio 2019 ore 19.00

sabato 25 maggio 2019 ore 15.30 turno C

mercoledì 29 maggio 2019 ore 19.00 turno E

Fondazione Teatro La Fenice

Puccini con Giuseppe Adami (1878-1948) e Renato Simoni (1875-1952), i librettisti di Turandot. *Commediografo, librettista, sceneggiatore e regista cinematografico, Adami scrisse per Puccini anche i libretti della* Rondine *e del* Tabarro.

La locandina 13

Turandot in breve 15
a cura di Maria Giovanna Miggiani
Turandot in short 17

Argomento 19
Synopsis 21
Argument 23
Handlung 25

Il libretto 27

Una fiaba cinese per il «cervello moderno» 55
Versi tronchi e profumi misteriosi in un'opera novecentesca
di Anselm Gerhard

Cecilia Ligorio: «Un lampo di gioia improvviso» 66
a cura di Leonardo Mello
Cecilia Ligorio: "An unexpected flash of joy" 69

Daniele Callegari: «Un capolavoro sospeso tra tradizione e modernità» 72
Daniele Callegari: "A masterpiece suspended between tradition and modernity" 75

Turandot alla Fenice 79
a cura di Franco Rossi

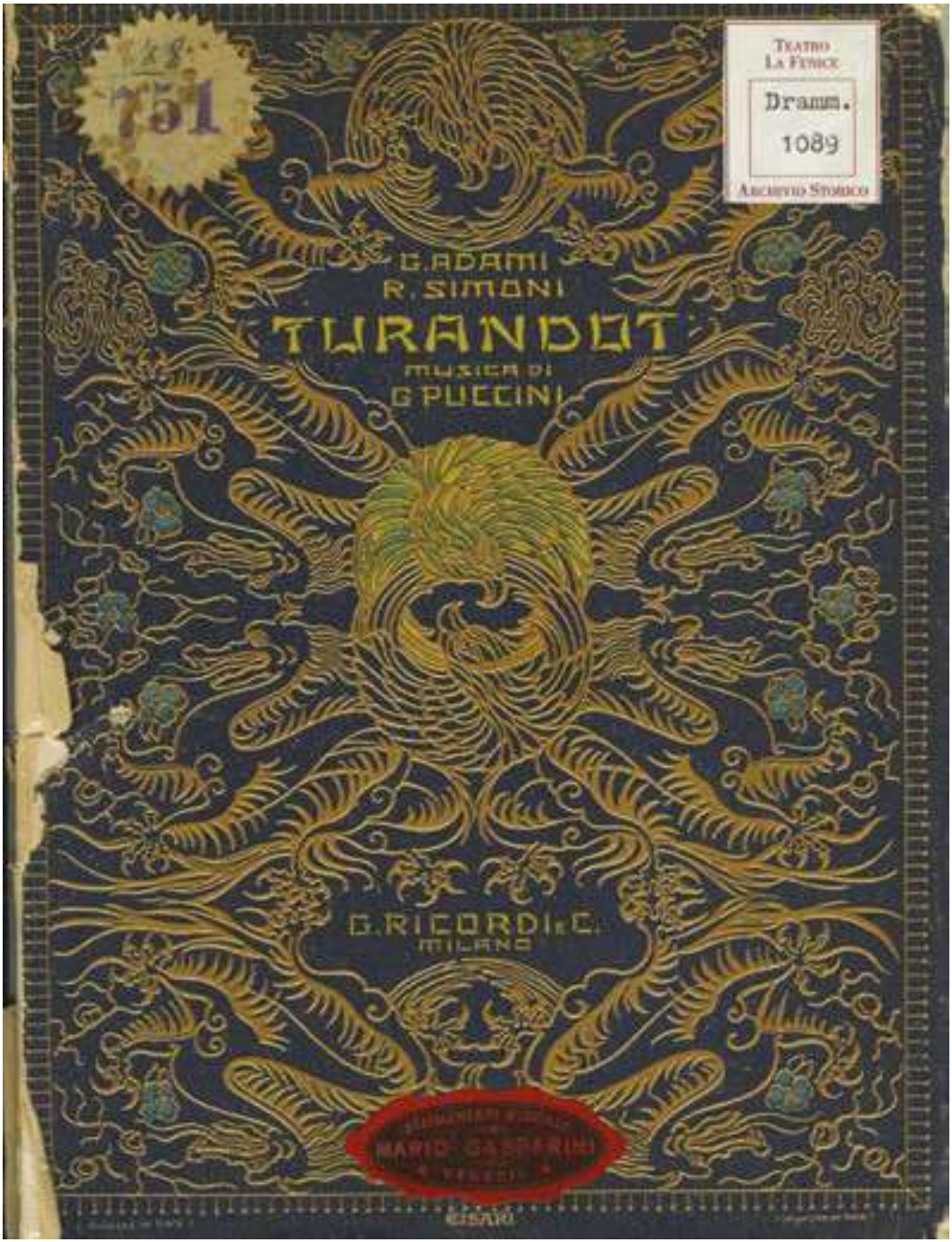
MATERIALI
Il libretto di *Turandot*. La sostanza della forma 89
di Emanuele d'Angelo
Carlo Gozzi, reazionario (re)inventore di *Fiabe* 108
di Leonardo Mello

CURIOSITÀ
Puccini secondo Caruso 112

Biografie 113

IMPRESA E CULTURA
Pierre Cardin: «È stato il teatro ad avvicinarmi alla moda» 121

DINTORNI
Suggerimenti per *Turandot* 124
di Giuseppina La Face Bianconi
La Fenice si aggiudica due Premi Abbiati 2019 126



Copertina del libretto di Turandot *(Ricordi, 1926), disegnata da Giulio Cisari (1892-1979). Archivio storico del Teatro La Fenice.*

Turandot

dramma lirico in tre atti

libretto di **Giuseppe Adami** *e* **Renato Simoni**
dalla fiaba teatrale di Carlo Gozzi

musica di **Giacomo Puccini**
completamento del terzo atto di **Franco Alfano**

prima rappresentazione assoluta: Milano, Teatro alla Scala, 26 aprile 1926
editore proprietario Casa Ricordi, Milano

personaggi e interpreti

La principessa Turandot	Oksana Dyka (10, 17, 21, 25, 29/5)
	Teresa Romano (12, 19, 24/5)
L'imperatore Altoum	Marcello Nardis
Timur	Simon Lim
Il principe ignoto (Calaf)	Walter Fraccaro (10, 17, 21, 25, 29/5)
	Carlo Ventre (12, 19, 24/5)
Liù	Carmela Remigio (10, 17, 21, 25, 29/5)
	Francesca Dotto (12, 19, 24/5)
Ping	Alessio Arduini
Pang	Valentino Buzza
Pong	Paolo Antognetti
Un mandarino	Armando Gabba
Il principino di Persia	Massimo Squizzato (10, 17, 21, 25/5)
	Bo Schunnesson (12, 19, 24, 29/5)

maestro concertatore e direttore
Daniele Callegari

regia
Cecilia Ligorio

scene	Alessia Colosso
costumi	Simone Valsecchi
light designer	Fabio Barettin

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

Kolbe Children's Choir
maestro del Coro Alessandro Toffolo

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
con sopratitoli in italiano e in inglese

direttore musicale di palcoscenico Marco Paladin; direttore dell'allestimento scenico Massimo Checchetto; direttore di scena e di palcoscenico Lorenzo Zanoni; maestro di sala Maria Cristina Vavolo; altro maestro di sala Roberta Paroletti; altro maestro del Coro Roberto Brandolisio; assistente alla regia Lisa Capaccioli; assistente alle scene Laura Venturini; assistente ai costumi Hannah Gelesz; maestri di palcoscenico Raffaele Centurioni, Roberta Ferrari; maestro alle luci Alberto Boischio; capo macchinista Massimiliano Ballarini; capo elettricista Fabio Barettin; capo audiovisivi Alessandro Ballarin; capo sartoria e vestizione Emma Bevilacqua; responsabile dell'atelier costumi Carlos Tieppo; capo attrezzista Roberto Fiori; responsabile della falegnameria Paolo De Marchi; capo gruppo figuranti Guido Marzorati; scene Silvano Santinelli scenografie (Pesaro); costumi e attrezzeria Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice; calzature Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice, Pompei 2000 (Roma); trucco Effe Emme Spettacoli (Trieste); traduzione inglese sopratitoli Rosemary Forbes; sopratitoli Studio GR (Venezia)

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 *Turandot*. 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 (ambedue 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 tritòno e la quarta giusta. La loro complementarietà 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.

Turandot in short

The death of Giacosa put an end to the Giacosa-Illica partnership that had produced the librettos for *Bohème* (1896), *Tosca* (1900) and *Madama Butterfly* (1904); as a result, for his final opera Giacomo Puccini (Lucca 1858-Bruxelles 1924) had to turn to other poets, Giuseppe Adami and Renato Simoni in particular. The librettists and composer met in a restaurant in Milan in the winter of 1919-1920 and it was on this occasion that the name Carlo Gozzi and his *Turandot* emerged. This tragic-comedy, one of the ten 'dramatic fairy tales' to be staged in Venice between 1761 and 1765, is a chapter in the continuing dispute between the noble 'reactionary' writer and Carlo Goldoni: Count Gozzi wanted to contrast the far-fetched, daring world of a fairy-tale and *commedia dell'arte* illuminated by the dazzle of symbols and poetry with the realistic, bourgeoisie and basically enlightened universe of his fellow-citizen, advocate. Puccini used Friedrich Schiller's version (1802) of *Turandot,* which had been translated by Andrea Maffei around sixty years later, and not Gozzi's original. In addition to being richer in poignant undertones, Schiller's romantic reworking also cancelled the difference in register between the 'noble' characters who expressed themselves in verse, and the stock characters, who would recite spontaneously. Busoni had recently produced a *Turandot* with spoken parts from the same subject (1917), which perplexed Puccini slightly although he was soon reassured when he realised how different and incomparable their aesthetic and dramaturgical perspectives were.

Work therefore began in the spring of 1920 and was marked by particularly intense, anguished crises that even bordered on the temptation to abandon the undertaking. After four years' hard work, Puccini had almost completely finished the tale of Prince Calaf, who was in love with the icy Chinese princess, and managed to solve three of the riddles she set for the reckless suitors hoping to win her hand (the solutions of which were notoriously hope, blood, Turandot). He died whilst composing the third act and had just finished the death scene of the Liù, who killed herself because of her unrequited love for Calaf. The opera debuted on 25 April 1926, conducted by Arturo Toscanini, directed by Giovacchino Forzano, with set design by Galileo Chini, and a finale composed by Franco Alfano. It is a well-known fact that at the première Toscani put down the baton at the end of the last scene the Maestro had written, telling the audience he had decided not to continue because: "This is where the opera ends because this is when the Maestro laid down his pen".

To create the exotic atmosphere of his last opera, which was set "In Peking in the age of fairy tales", Puccini resorted to the use of authentic Chinese melodies, as well to the *carillon* belonging to his friend Baron Fassini. He also composed new, suggestive timbre solutions that were also violent and refined, reinforcing the orchestral percussion section with a variety of idiophones (xylophones, glockenspiel, tubular bells, celesta, etc.). Compared to Puccini's earlier works, he placed unheard of importance on choral scenes, which repeatedly highlighted the tragic condition of the masses that were subjected to a mad, injurious power. The three dignitaries Ping (baritone, lead voice), Pong and Pang (both *tenori di grazia*) and their disenchanted, cynical comments are given the task of alleviating the mortal tension that dominates most of the opera, and to bring the action back to a perspective of more acceptable rationality.

Of the 'serious' characters it is Calaf (tenor) who stands out: although Puccini is usually more interested in female characters, the absoluteness of what the prince is staking (his own life in exchange for the love of the woman he loves) leads the composer to put him in the foreground and gratify him with famous melodies such as the aria "Nessun dorma!" in the third act. Turandot and Liù (both sopranos) embody female archetypes that are both moving and intense and with great skill Puccini characterises them with the use of compositional and intervalled stylistic features of great pregnance, such as the triton and the perfect fourth. It is in the cut of the finale that Puccini did not want, or was unable to put to music that their complementary nature in the drama comes out: the cease in action immediately after Liù's death unites them with their intransigent, extreme faith in their own assumptions, that still differ greatly.

For many critics that fact that the opera had not been completed was a great problem. For the first time, Puccini was dealing with the theme of love as redemption and in the triumphal conclusion one could see the reason for the potential inhibition of his fantasy. According to Mosco Carner, being afflicted by a maternal fixation, the composer was incapable of conceiving love for another woman and if he did, it was with a sense of guilt and with the aim of degrading them: hence there 'inferior' status and their inevitable punishment for having loved. Having found redemption and happiness in love, Turandot could therefore not correspond to the most intimate heart of his inspiration, while a true 'Puccinian' love would be Liù, who was willing to sacrifice herself. It is true, however, that in the general crisis of the twentieth century the expansion of song was becoming increasingly problematic and the composer's impotence in singing the heroine's catharsis can historically also be seen as a measure of reserve or impossibility in celebrating the triumph at the top of his voice. In reality, more than any other of Puccini's operas *Turandot* belongs to the new century; not only because of the innovative fantasy of timber and clear references to Debussy and Stravinsky, but above all because of the itinerant quality of the metre-stylistic arrangement and the presence of exotic motifs that give it a pace that makes it seem like a cruel, precious and imperturbable ritual.

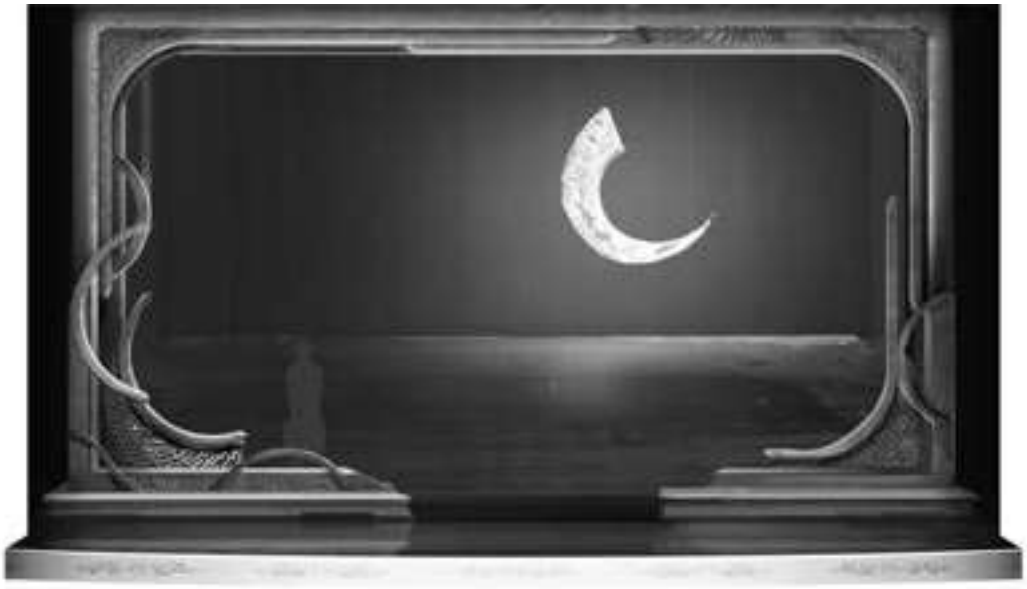
Argomento

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, deposto 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 Lou-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.



Alessia Colosso, bozzetto per Turandot *di Giacomo Puccini al Teatro La Fenice, maggio 2019. Direttore Daniele Callegari, regia di Cecilia Ligorio, scene di Alessia Colosso, costumi di Simone Valsecchi.*

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 dalle guardie 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 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.

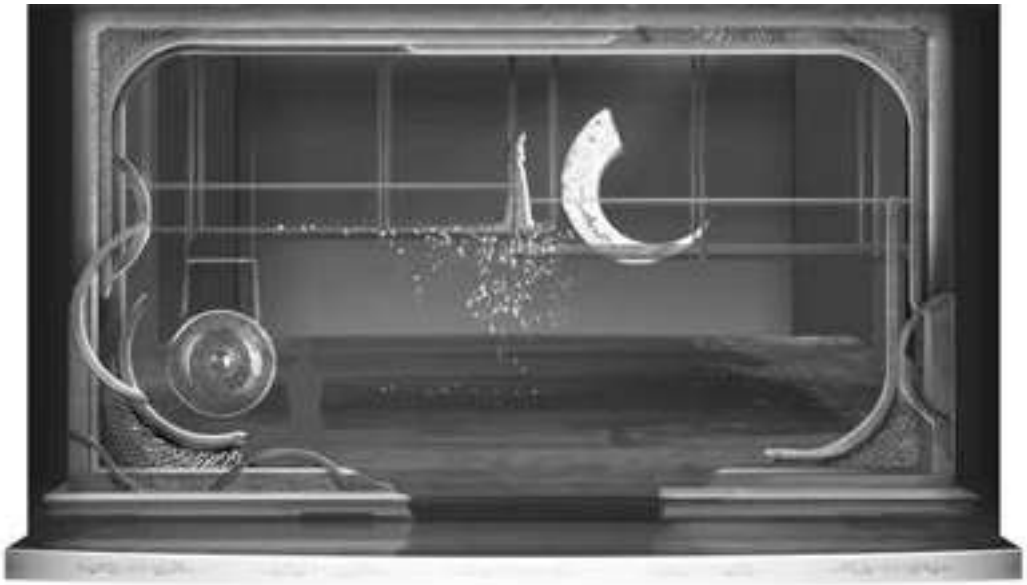
Synopsis

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 Altoum, 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 Lou-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.



Alessia Colosso, bozzetto per Turandot *di Giacomo Puccini al Teatro La Fenice, maggio 2019. Direttore Daniele Callegari, regia di Cecilia Ligorio, scene di Alessia Colosso, costumi di Simone Valsecchi.*

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.

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 voeu 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 piéteux 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 évènements qui l'ont conduite à formuler ce terrible voeu: il y a des milliers d'années, son ancêtre Lou-Ling 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 voeu. Calaf lui offre avec générosité de la délier du jurement si elle découvre avant l'aube son nom et son origine.

Alessia Colosso, bozzetto per Turandot *di Giacomo Puccini al Teatro La Fenice, maggio 2019. Direttore Daniele Callegari, regia di Cecilia Ligorio, scene di Alessia Colosso, costumi di Simone Valsecchi.*

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.

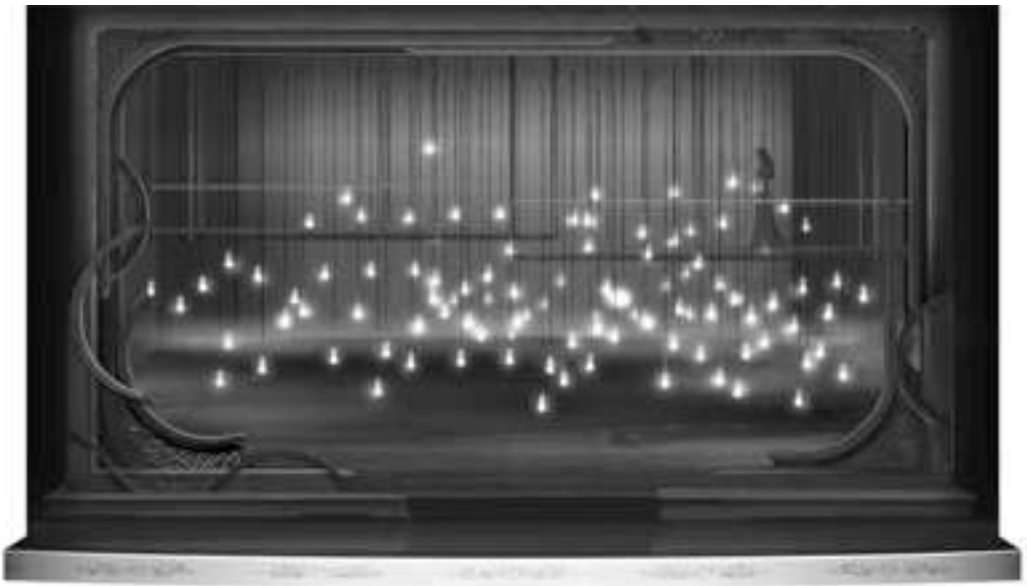
Handlung

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 Freiner adligen Bluten 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 inden 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 Liü, 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 Lou-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



Alessia Colosso, bozzetto per Turandot *di Giacomo Puccini al Teatro La Fenice, maggio 2019. Direttore Daniele Callegari, regia di Cecilia Ligorio, scene di Alessia Colosso, costumi di Simone Valsecchi.*

die Heiligkeit des Gelöbnisses entgegen. Kalaf macht ihr das großzügige Angebot, sie von ihrem Schwur zu entbinden, wenn es ihr gelingt, bis zum Morgengrauen 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 unbekannten 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 alleingeblieben, 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 unbekannten Prinzen enthüllt zu haben: Sein Name ist Liebe.

Turandot

dramma lirico in tre atti e cinque quadri

libretto di Giuseppe Adami e Renato Simoni
musica di Giacomo Puccini

Personaggi

La principessa Turandot soprano
L'imperatore Altoum tenore
Timur, *re tartaro spodestato* basso
Il principe ignoto (Calaf) tenore
Liù soprano
Ping, *grande cancelliere* baritono
Pang, gran provveditore tenore
Pong, *grande cuciniere* 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 musici – Le ombre dei morti – La folla

In Pekino, al tempo delle favole.

La presente versione del libretto di Giuseppe Adami e Renato Simoni riprende l'edizione curata da Michele Girardi e pubblicata in *Turandot*, La Fenice prima dell'opera, Venezia 2007, di cui sono stati mantenuti i criteri editoriali: parole e versi non intonati sono resi in corsivo nel testo, altre varianti musicali in nota (pp. 52-53). Tra parentesi quadre è evidenziato l'apporto di Puccini in veste di librettista. Per quanto riguarda la parte musicata da Franco Alfano (pp. 48-51), il cui inizio è contrassegnato da un asterisco nella battuta del principe ignoto (p. 48), 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 delle due versioni composte dal musicista napoletano.

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.

(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!
La legge è questa: Turandot, la Pura,
sposa sarà di chi, di sangue regio,
spieghi i tre enigmi ch'ella proporrà.
Ma chi affronta il cimento e vinto resta
porga alla scure la superba testa!
Il principe di Persia
avversa ebbe fortuna:
al sorger della luna
per man del boia
muoia!

(Il mandarino si allontana e la folla rompe tumultuosamente la sua immobilità)

LA FOLLA
Muoia!
Sì, muoia!
Subito!
Noi vogliamo il carnefice!
Al supplizio!
Al supplizio!
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!

(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![1]
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!…
Ti ritrovo!… Non sogno!…[2]

(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 dolor[3] *che ci divise*
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!

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.

IL PRINCIPE IGNOTO

Io t'ho pianto, padre, e bacio queste
tue sante mani!…[4]

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 cenci insanguinati, appariscono, 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
senza regno e fuggente,
una voce sentii che mi diceva:
«Vieni con me!»[5]
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 gira. E sprizzano scintille, e il lavoro si anima ferocemente accompagnato da un canto sguaiato cui la folla fa eco:)

I SERVI DEL BOIA

Ungi! Arrota! Che la lama
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!
Con gli uncini e coi coltelli…
noi le vostre *auguste* pelli
siamo pronti a ricamar!
Bianca al pari della giada,[6]
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,[6]
i tre enigmi ascolterà…

LA FOLLA
E morrà!

I SERVI DEL BOIA
(sghignazzando)
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
guizzi, sprizzi fuoco e sangue!
Il lavoro mai non langue
dove regna 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 feroce il cielo che a poco a poco s'è oscurato)

LA FOLLA
Perché tarda la luna?
Faccia pallida,
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 appariscono le guardie vestite di lunghe tuniche nere. Una lugubre nenia si diffonde. Il corteo si avanza, preceduto da una schiera di ragazzi che cantano:)

I RAGAZZI
Là sui monti dell'Est
la cicogna cantò.
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!
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)
Sì! 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)

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 spirto del morente
giunga *puro* fino a te!

(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?

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 morente. Poi un colpo sordo. Poi l'urlo della folla, rapido 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 attorniando il principe)
Fermo!
Che fai?
T'arresta!
Chi sei?
Che vuoi?
Va' via!
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[7]
per romperti le corna!
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,
cento spose, che, in fondo,
la più sublime Turandot del mondo
ha una faccia – due braccia
e due gambe – sì – belle,
imperïali – sì – ma sempre quelle!
Con cento mogli, o sciocco,
avrai gambe *di*[8] 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
mollissima[9] 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 ciarliere
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
(additandoselo l'uno all'altro con una risata)
Guardalo, Pang!
Guardalo, Ping!
Guardalo, Pong!
È insordito!
Intontito!
Allucinato!

TIMUR
(in disparte, a Liù)
Più non ci[10] 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, appariscono 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
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?
Turandot? Ah, ah, ah!

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

PANG E PONG
Tu!
Turandot! Con[11] 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 appare il gigantesco carnefice che pianta sopra un'antenna il capo mozzo del principino di Persia)
Così la luna bacerà il tuo volto!

(Allora, Timur, con impeto disperato, aggrappandosi al figlio, esclama:)

TIMUR
Crudele![12] Vuoi dunque ch'io solo,
ch'io solo trascini pel mondo
la mia disperata[13] vecchiezza?
Ma dunque[14] non c'è voce umana
che smuova il tuo cuore feroce?

LIÙ
(avvicinandosi al principe, supplicante, piangente)
Signore, ascolta! Deh! Signore, ascolta
Liù non regge più!
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![15]

(E si piega a terra, sfinita, singhiozzando)

IL PRINCIPE IGNOTO
(avvicinandosi a Liù, con commozione)
Non piangere, Liù!
Se in un lontano giorno,
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![16]
Vinci il fascino orribile!
La vita è tanto bella![16]

TIMUR
Abbi di me pietà!

I MINISTRI
Folle tu sei!

LIÙ
(supplicando)
Signore!

TIMUR
Pietà! Pietà di me!

I MINISTRI
Non perderti così!

IL PRINCIPE IGNOTO
Son io che domando pietà!
Nessuno, *nessuno* più ascolto!
Io vedo il suo fulgido volto!
La vedo! Mi chiama! Essa è là!

I MINISTRI
(a Timur)
Su! Vecchio!
Su! Portalo via!
Trattieni quel pazzo furente!

TIMUR
(aggrappandosi al principe)
Non posso staccarmi da te!
[Non voglio staccarmi da te![17]
Mi getto ai tuoi piedi gemente!
Abbi pietà! Abbi pietà!
non voler la mia morte!]

IL PRINCIPE IGNOTO
No! Lasciami! Ho troppo sofferto![18]
La gloria mi aspetta! È laggiù!
Il tuo perdono, *piangendo*,
chiede colui che non sorride più!

I MINISTRI
(aiutando il vecchio e tentando con ogni sforzo a trascinar via il principe)
Su! Un ultimo sforzo!
Salviamolo!
Portiamolo via!
Forza!
Spingi!
Già cede!
Già cede!
Già cede!

LIÙ
Signore! Signore!

TIMUR
Con me!

I MINISTRI
Trascinalo!
Afferralo!
Forza!

IL PRINCIPE IGNOTO
(divincolandosi con violenza)
Lasciatemi: ho troppo sofferto!
Forza umana non c'è! *Forza divina*
che mi trattenga! Io seguo la mia sorte![18]

[TIMUR
Tu passi su un povero cuore[17]
che sanguina invano per te!
Nessuno ha mai vinto, nessuno:
su tutti la spada piombò!

LIÙ
Se questo suo strazio non basta,
signore noi siamo perduti
con te! Ah! Fuggiamo, signore!]

I MINISTRI
[Il volto che vedi è illusione![17]
La luce che splende è funesta!
Tu giochi la tua perdizione,
tu giochi la morte, la testa,
c'è l'ombra del boia laggiù!
Tu corri alla rovina,
la vita non giocar!]
La morte!
La morte!
La morte!

VOCI MISTERIOSE E LONTANE
La fossa già[19]
scaviam per te
che vuoi sfidar
l'amor!
Nel buio c'è
segnato ahimè
il tuo crudel
destin!

TIMUR E LIÙ
(disperatamente)
È la morte! È la morte!

IL PRINCIPE IGNOTO
No! La vita!
(E fissando il loggiato della reggia, travolto dalla sua estasi, come se facesse un'offerta suprema, grida:)
Io son tutto una febbre!
Io son tutto un delirio!
Ogni senso è un martirio
feroce!
Ogni fibra dell'anima ha una voce
che grida: *Turandot!*
(Si precipita verso il gong. Afferra il martello. Batte, come forsennato, tre colpi, invocando:)
Turandot! Turandot!… Turandot!

(Liù e Timur si stringono insieme disperati. I tre ministri inorriditi tendendo alte le braccia, fuggono esclamando:)

I MINISTRI
E lasciamolo andare!
Inutile gridare
in sanscrito, in cinese, in lingua mongola!
Quando rangola il gong la morte gongola.[19]

(Il principe è rimasto estatico ai piedi del gong.)

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.

(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 mezzo 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!
(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.

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![20]

PING
Nell'anno in corso,
il terribile anno della Tigre,
siamo già al tredicesimo
con *questo* che va sotto![21]

PANG
Che lavoro!

PONG
Che noia![21]

PING
A che siamo ridotti[22]

A TRE
A ministri del boia![22]

(Lasciano cadere i rotoli e si accasciano comicamente nostalgici)

PING
(assorto in una visione lontana)
Ho una casa nell'Honan
con il suo laghetto blu,
tutto cinto di bambù…
E sto qui a dissipare la mia vita,
a stillarmi il cervel sui libri sacri…
E potrei tornar laggiù,
presso il mio laghetto blu,
tutto cinto di bambù…

PONG
Ho foreste, presso Tsiang,
che più belle non ce n'è,
e non hanno ombra per me!

PANG
Ho un giardino, presso Kiù,
che lasciai per venir qui,
e che non rivedrò più!

PING
E stiam qui a dissipar la nostra vita…
a stillarci il cervel sui libri sacri!

PONG
E potrei tornare a Tsiang…

PANG
E potrei tornare a Kiù…

PING
A godermi il lago blu
tutto cinto di bambù!

(Si risollevano, e con gesto largo e sconfortato esclamano:)

PONG
O mondo, o mondo pieno
di pazzi innamorati!

PING
Ne abbiam visti arrivar degli aspiranti!

PANG
O quanti!

PONG
Quanti!

PANG
Quanti!

PING
Non[23] ricordate il principe
regal di Samarcanda?
Fece la sua domanda!
E lei, con quale gioia,
gli mandò il boia!

VOCI INTERNE
Ungi, arrota,
che la lama
guizzi, sprizzi
fuoco e sangue…

PONG
E l'indiano gemmato Sagarika,
cogli orecchini come campanelli?
Amore chiese, e fu decapitato!

PANG
E il *mussulmano*?[24]

PONG
E il prence dei Kirghisi?

A TRE
Uccisi! Uccisi!

VOCI INTERNE
Il lavoro mai non langue
dove regna Turandot!

PING
E il Tartaro dall'arco di sei cubiti,
di ricche pelli cinto?

A TRE
Estinto!
Estinto!
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
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 sussurran le rose[25]
e tintinnan campanule d'or…
Si sospiran parole amorose,
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[26]
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 raccolgano le lanterne)
Altro che amore!
Altro che pace![26]

PANG
Ha inizio
la cerimonia!

PING
Andiamo
a goderci l'ennesimo supplizio!
(Ed escono rapidissimi.)

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.)

LA FOLLA
(commentando l'arrivo dei vari dignitari)
Gravi, enormi, *venerandi*,[27]
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)

[Diecimila anni al nostro Imperatore![17]
Gloria a te!]

L'IMPERATORE
(lento, con voce esile e lontana)
Un giuramento atroce mi costringe
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!

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 scalèa: sono le ancelle di Turandot. Fra il generale silenzio, il mandarino si avanza. Dice:)

IL MANDARINO
Popolo di Pekino!
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[17]
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'avanza 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,
un grido disperato risuonò.
E quel grido, *dal fior della mia* stirpe,[28]
qui nell'anima mia si rifugiò!
Principessa Lou-Ling,
ava dolce e serena, che regnavi
nel tuo chiuso silenzio, in gioia pura,
e sfidasti inflessibile e sicura
l'aspro dominio, *tu*[29] rivivi in me!

LA FOLLA
(sommessamente)
Fu quando il Re dei Tartari
le sue sette bandiere *radunò*.[30]

TURANDOT
Pure, nel tempo che ciascun ricorda,
fu sgomento e terrore e rombo d'armi!
Il regno vinto! Il regno vinto!
E Lou-Ling, la mia ava, trascinata
da un uomo, come te, straniero, *via*,[31]
via nella notte atroce,[31]
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,[32]
io vendico su voi quella purezza,
io vendico quel grido e quella morte!
No! Mai nessun m'avrà!
L'orror di che l'uccise
vivo nel cuor mi sta!
No! Mai nessun m'avrà!
Rinasce in me l'orgoglio
di tanta purità!
(E minacciosa, al principe:)
Straniero! Non tentare la fortuna!
«Gli enigmi sono tre, la morte è una!»

IL PRINCIPE IGNOTO
No, *principessa*, no!
Gli enigmi sono tre, una è la vita!

LA FOLLA
Al principe straniero
offri la prova ardita,
o Turandot!

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

TURANDOT
Straniero, ascolta: «Nella cupa notte
vola un fantasma iridescente. Sale,
dispiega l'ale
sulla nera infinita umanità!
Tutto il mondo l'invoca,
tutto il mondo lo implora!

Ma il fantasma sparisce coll'aurora
per rinascer nel cuore!
Ed ogni notte nasce
ed ogni giorno muore!»

(Un breve silenzio)

IL PRINCIPE IGNOTO
(con improvvisa sicurezza)
Sì! 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:)
Sì, la speranza che delude sempre!
(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)

L'IMPERATORE
Non perderti!
Non perderti, straniero!

LA FOLLA
È per la vita![33]

TIMUR
(disperatamente)
È per la vita! Parla![33]

LA FOLLA
Non perderti, straniero!

LIÙ
(con un singhiozzo)
È per l'amore!

IL PRINCIPE IGNOTO
(perde ad un tratto la dolorosa atonìa del viso. E grida a Turandot:)
Sì, principessa! Avvampa e insieme langue,
se tu mi guardi, nelle vene.
«Il sangue!»

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
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!
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 augusto! 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[34] 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
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!

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!
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 annuendo. 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
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 sicuro, sale la scalèa; mentre l'inno imperiale erompe solenne, cantato da tutto il popolo:)
Ai tuoi piedi ci prostriamo,
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!

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:
«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!

LE 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,
nella tua fredda stanza
guardi le stelle
che tremano d'amore e di speranza…
Ma il mio mistero è chiuso in me,
il nome mio nessun saprà!
Solo quando la luce splenderà…[35]
sulla tua bocca lo dirò, *fremente*!…[35]
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 appariscono 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 accosta al principe, e dice:)

PING
Tu che guardi le stelle, abbassa gli occhi…
su noi!

PANG
La nostra vita è in tuo potere!

PONG
(disperato)
La nostra vita!

PING
Udisti? Il bando *corre*[36]
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, seminude, procaci, ai piedi del principe)
Guarda!… Son belle tra lucenti veli!…
(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
queste fulgide gemme!

PONG
Fuochi azzurri!

PANG
Verdi splendori!

PONG
Pallidi giacinti!

PANG
Le vampe rosse dei rubini!

PING
Sono
gocciole 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*,[37]
e noi tutti ci salviamo!

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
di che cosa è capace la Crudele!
Straniero, tu non sai
quali orrendi martir la Cina inventi!

PONG
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![38]

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

TUTTI
Non l'avrai!
Non l'avrai!
Non l'avrai più!
Morrai 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!

(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?

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:)

PING
Principessa!… Divina!… Il nome ignoto[39]
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 udir 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!

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[40] ch'egli parli!
(Timur è riafferrato, ma prima che il principe abbia tempo di muoversi per buttarsi avanti e difenderlo, Liù si avanza rapidamente verso Turandot e le grida:)

LIÙ
Il nome che cercate
io sola lo conosco![41]

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 volgendosi a Turandot:)
So il suo nome,[42]
e suprema delizia
m'è tenerlo segreto[42]
e possederlo io sola!

LA FOLLA
(che vede sfuggire la sua speranza, irrompe verso Liù, gridando:)
Sia legata!
Sia straziata!
Perché parli!
Perché muoia!

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!

(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!

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 morrò!…

(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…
grande così che questi strazi sono
dolcezza a me,[43] 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[44]
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!

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 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)
Sì!… Principessa!… Ascoltami!…
Tu che di gel sei cinta,
da tanta fiamma vinta,
l'amerai anche tu!
[L'amerai anche tu!][17]
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![45]

(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:)

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'espieremo tutti!
L'anima offesa si vendicherà!

(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!
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!
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[46] 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:)

LA FOLLA
Ombra dolente, non farci del male!
Ombra sdegnosa, perdona!… Perdona!
Liù!… Bontà…
Liù!… Dolcezza…
Dormi!…
Oblia!
Liù!…
Poesia!…

(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, statuaria sotto l'ampio velo, non ha un gesto, non un movimento)

IL PRINCIPE IGNOTO*
Principessa di morte!
Principessa di gelo!
Dal tuo tragico cielo
scendi giù sulla terra!
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!
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[47] i lembi d'oro
del tuo manto stellato.
La mia bocca fremente
premerò su di te!

(E si precipita verso Turandot tendendo le braccia)

TURANDOT
(arretrando sconvolta, spaurita, disperatamente minacciosa:)
Non profanarmi!

IL PRINCIPE IGNOTO
(perdutamente)
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
non si rinnoverà! Ah, no!
Non mi toccar, straniero! È un sacrilegio!

IL PRINCIPE IGNOTO
Ma il bacio tuo mi dà l'eternità![48]

(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?…[49] *Che fai di me?…*
Qual brivido!… Perduta!…
Lasciami!… No!…

IL PRINCIPE IGNOTO
Mio fiore,[50]
mio fiore mattutino… Ti respiro…
i seni tuoi di giglio
treman[51] 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!*^
Luce! Vita!
Tutto è puro!
Tutto è santo!
Principessa,
che dolcezza
nel tuo pianto!…

TURANDOT
Ah! Che nessun mi veda!…
(E con rassegnata dolcezza)
La mia gloria è finita!

IL PRINCIPE IGNOTO
(con impetuoso trasporto)
No! *Principessa! No!…*[52]
La tua gloria risplende
nell'incanto
del primo bacio,
del primo pianto!

TURANDOT
(esaltata, travolta)
Del primo pianto… sì…
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,[53]
e per quella t'ho amato,
tormentata e divisa
tra due terrori uguali:
vincerti od esser vinta…
E vinta son!… [54] Son vinta,
più che dall'alta prova,
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,[55]
parti, straniero,[55]
parti col tuo mistero!

IL PRINCIPE IGNOTO
(con caldissimo impeto)
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 insiem 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!…[56] Arbitra sono
ormai^ *del tuo destino!…*[57]

CALAF
(trasognato, in esaltazione ebbra)
Che m'importa la vita![57]
È pur bella la morte!

TURANDOT
(con crescente febbrile impeto)
Non più il grido del popolo!… Lo scherno!…^ [58]
Non più umiliata e prona^
la mia fronte cinta[59] *di corona!…*
So il tuo nome!… Il tuo nome!…
La mia gloria risplende!^

CALAF
La mia gloria è il tuo amplesso!
La mia vita è il tuo bacio!

TURANDOT
Odi! Squillan le trombe! *È l'alba! È l'alba!* [60]
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!…[61]

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

LE VOCI
O Divina!^
Nella luce
mattutina
che dolcezza[62]
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…
(E fissando Calaf che è ai piedi della scalèa, finalmente, vinta, mormora quasi in un sospiro dolcissimo:)
Il suo nome è… Amor*e*!

CALAF
(*con un grido folle*)
Amore! [63]

(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 FOLLA
O sole!
Vita!
Eternità!
Luce del mondo è amor*e*…
È amor!^
Il tuo nome, o principessa,^[64]
è luce^
È primavera…^
Principessa!
Gloria!^
Amor![64]

Note*

[1] «Crudeli! / Siate umani! / Perché ci battete? Ahimè!».
[2] «Sì, ti ritrovo!… Non è sogno».
[3] «E benedetto sia il dolor».
[4] «queste mani sante!…».
[5] «Vien con me, sarò tua guida»; ecco un esempio di come Puccini, alla ricerca di un ottonario, completi un verso del libretto.
[6] 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!».
[7] «in cerca di uno stipite».
[8] «avrai gambe a».
[9] «dolcissima».
[10] «li».
[11] «come».
[12] «O figlio,».
[13] «torturata».
[14] «Aiuto!».
[15] «Liù non regge più! Ah, pietà!».
[16] «TIMUR Ah! Per l'ultima volta! / LIÙ Vinci il fascino orribile! / I MINISTRI La vita è così bella!».
[17] I versi tra quadre sono stati intonati in partitura e si devono, forse, all'autore stesso – non sarà l'unico intervento di Puccini su un libretto che presentava qualche problema. Ho deciso di inserirli in questa edizione (in altre pubblicazioni erano solo segnalati), perché non si tratta, come in altri casi, dell'intervento più che legittimo di un compositore che piega il testo poetico alle proprie esigenze musicali, ma fanno parte a pieno titolo del libretto e possiedono una forma metrica definita, il cosiddetto «novenario boitiano»; il metro si presenta fin dalla quartina di Timur che introduce l'aria di Liù, e viene ribadito dalla quartina del principe («Son io che domando pietà!») che li precede. Altri versi sono introdotti più oltre e anche nell'atto successivo (quadro secondo).
[18] «IL PRINCIPE Il tuo perdono, / chiede colui che non sorride più! / I MINISTRI Su! Un ultimo sforzo! – Portiamolo via! / IL PRINCIPE Lasciatemi! Ho troppo sofferto! / La gloria mi aspetta laggiù! / Forza umana non c'è / che mi trattenga! Io seguo la mia sorte!».
[19] Questa quartina viene posposta alla fine del quadro, dove si legge: «Quando rangola il gong la morte gongola… / LA FOLLA La fossa già / scaviam per te / che vuoi sfidar / l'amor!».
[20] «L'anno del Cane furon otto».
[21] «PONG, PANG Con quello che va sotto! / I MINISTRI Che lavoro! / Che noia!».
[22] «A TRE A che siamo mai ridotti? / I ministri siam del boia!».
[23] «Vi».
[24] «E il birmano».
[25] «Nel giardin sussuran le cose».
[26] «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!».
[27] «Gravi, enormi ed imponenti,».
[28] «E quel grido, traverso stirpe e stirpe,».
[29] «oggi».
[30] «le sette sue bandiere dispiegò».
[31] «da un uomo come te, come te straniero, / là nella notte atroce,».
[32] «qui venite a gettar la vostra sorte».
[33] «LA FOLLA È per la vita! / È per la vita! Parla!»
[34] «sia».
[35] «Sulla tua bocca lo dirò / quando la luce splenderà!…».
[36] «Udisti il bando?».

[37] «Fuggi, fuggi, va lontan,».
[38] «Crollasse il mondo voglio Turandot!».
[39] «Principessa!… Divina!… Il nome dell'ignoto».
[40] «Io voglio».
[41] «io sola so!».
[42] «Io so il suo nome… / M'è suprema delizia / tenerlo segreto».
[43] «dolcezze per me,».
[44] «Ah!… Come offerta»; la semplificazione del verso facilita all'interprete l'emissione degli acuti in *decrescendo* (la4-si bemolle4-la4).
[45] «Ah! Tu sei morta, o mia piccola Liù!».
[46] «Svegliato s'è».
[47] «stringerò».
[48] «Ti voglio mia! / Ma il bacio tuo mi dà l'eternità!».
[49] «Che *è mai* di me?».
[50] «Oh! Mio fiore,».
[51] «ah! treman».
[52] «IL PRINCIPE No! Essa incomincia! / TURANDOT Onta su me! / IL PRINCIPE Miracolo!».
[53] «E t'ho odiato per quella,».
[54] «E vinta son!… / Vinta da un tormento che non sapevo».
[55] «Di tanta gloria altero, / va'… parti straniero».
[56] «So il tuo nome!… So il tuo nome!…».
[57] «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!».
[58] «È l'alba! È l'alba! Non più dovrà piegarsi innanzi a te».
[59] «la mia fronte ricinta».
[60] «Odi! Squillan le trombe! Ecco! È l'ora!».
[61] «TURANDOT Ah! Calaf, davanti al popolo con me!… / CALAF Hai vinto tu!».
[62] «quanto aroma».
[63] «– È Amore!».
[64] «Ride e canta nel sole l'infinità nostra felicità! / Gloria a te! Gloria a te! Gloria! / Principessa! Amor!».

**Le note qui riportate sono quelle preparate da Michele Girardi per l'edizione del libretto citata a p. 27.*

Frontespizio del libretto di Turandot *(Ricordi, 1926). Archivio storico del Teatro La Fenice.*

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

di Anselm Gerhard

1.

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]

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 bemolle. E anche l'effetto, imitato da tante canzonette di successo, della progressione alla dominante sulle parole «Ma il mio mi-

stero 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 4/4 a 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:

Gina Cigna (1900-2001) nel costume di Turandot, probabilmente il suo ruolo più celebre. La Cigna interpreta la principessa di ghiaccio al Teatro La Fenice nel 1942. Archivio storico del Teatro La Fenice.

> 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 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 seriori, come *L'Africaine* 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

Eva Marton interpreta il ruolo di Turandot al Teatro la Fenice nel 1987, in uno spettacolo con regia, scene e costumi di Jean-Pierre Ponnelle. Archivio storico del Teatro La Fenice.

L'ORCHESTRA

3 flauti (terzo anche ottavino)
2 oboi
corno inglese
2 clarinetti
clarinetto basso
2 fagotti
controfagotto

4 corni
3 trombe
3 tromboni
basso tuba

timpani

percussioni: triangolo, tamburo, grancassa, piatti, tam-tam, gong cinesi, xilofono, campane, xilofono basso (eseguito da marimba), glockenspiel

2 arpe

celesta

archi

Sul palcoscenico
6 trombe
3 tromboni
basso tuba
tamburo, tam-tam
organo
2 sassofoni contralti

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

LE VOCI

La principessa Turandot
soprano

L'imperatore Altoum
tenore

Timur, re tartaro spodestato
basso

Il principe ignoto (Calaf), suo figlio
tenore

Liù, giovine schiava
soprano

Ping, grande cancelliere
baritono

Pang, gran provveditore
tenore

Pong, grande cuciniere
tenore

Un mandarino
baritono

Il principino di Persia
tenore

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».

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 omessi. 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 *caril-*

lon 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-Lì-Huã* (*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 accade 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», 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 2/4.

Ghena Dimitrova (1941-2005) interpreta il ruolo di Turandot al Teatro la Fenice nel 1992, nella ripresa dello spettacolo con regia, scene e costumi di Jean-Pierre Ponnelle. Archivio storico del Teatro La Fenice.

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-Lì-Huã*. 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.[8] 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.

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, 25), 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-Huã* precede immediatamente il primo ingresso sonoro 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».

Giovanna Casolla interpreta il ruolo di Turandot al Teatro la Fenice nel 2007, in uno spettacolo con regia, scene e costumi di Denis Krief. Archivio storico del Teatro La Fenice.

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 previde, 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 continua-

mente procrastinato della protagonista è annunciato proprio con quattro versi tronchi: «Chi quel gong percuoterà / apparire la vedrà, / i tre enigmi ascolterà / e morrà». 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-Huã*: 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.

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», «(sospi-)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 gli indovinelli, 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-Huã* – 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 «Riluttànte, 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».

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 decadi 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 ba-

silari 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*…».[9]

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, è una sorta di commentario genuinamente moderno a un soggetto particolarissimo, caratterizzato da stridenti dissonanze e da un ritmo nettamente accentuato in 2/4, quasi *à la Stravinskij*.

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».

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

[2] ID., «Die Musik» 19, 1926-1927, p. 757; anche in Adorno, *Musikalische Schriften VI* (*Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt, 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).

[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 DVD115/18102-2.jpg); trad. it. in Franco Serpa, *La realtà in penombra*, in *Puccini e Mascagni*, a cura di Valentina Brunetti, Pacini, Pisa 1996, pp. 18-19 («Quaderni della Fondazione Festival pucciniano, 2»).

[4] Johannès Weber, «Le Temps» del 6 ottobre 1863, cit. da Hervé Lacombe, *Georges Bizet: «Les Pêcheurs de perles». Dossier de presse parisienne (1863),* Galland, Heilbronn 1996, p. 165 («Critiques de l'opéra français du XIXème siècle, 8»).

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

[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 LII anniversario della morte (Lucca, 25-29 novembre 1994), a cura di Gabriella Biagi Ravenni e Carolyn Gianturco, LIM, Lucca 1997, p. 190n.

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

[8] John Barrow, *Travels in China*, T. Cadell and W. Davies, London 1806.

[9] 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*, Accademia nazionale di Santa Cecilia-BMG Ricordi, Milano 2006, pp. 253–327: 267–268).

Cecilia Ligorio: «Un lampo di gioia improvviso»

a cura di Leonardo Mello

Cecilia Ligorio, di recente regista alla Fenice della Semiramide *di Rossini, parla della sua visione di* Turandot*, a cominciare dalla dimensione 'fiabesca' di quest'opera.*

Fiaba, sì. Sulla prima pagina del libretto di Adami e Simoni si legge: «Pekino, al tempo delle fiabe». In *Morfologia della fiaba* Vladimir Propp isolava le caratteristiche di questo genere narrativo: l'eroe intraprende un viaggio, alla fine del quale, dopo aver superato difficili prove – tra le quali sfidare la morte, i fantasmi, i nemici e gli enigmi sono spesso ricorrenti – in lui e nel suo mondo sarà avvenuto un cambiamento che lo porterà a compiere il suo destino, a diventare chi realmente è. *Turandot* è la storia del viaggio iniziatico di Calaf, principe senza regno e senza sorriso, caduto all'interno del misterioso mondo della crudele principessa. Ma l'opera di Puccini appartiene in pieno al Novecento, epoca nella quale il livello di complessità della narrazione si articola e si sviluppa in maniera esponenziale: ecco che al percorso di Calaf si intrecciano anche il viaggio di Liù e quello di Timur. Tutti però gravitano intorno al personaggio più 'enigmatico', quello di Turandot, la principessa di gelo. Essa stessa, attraverso l'incontro con Calaf e Liù, sarà obbligata ad affrontare il suo proprio viaggio interiore verso il cambiamento. Con Alessia Colosso alle scene e Simone Valsecchi ai costumi, abbiamo dunque deciso di dichiarare in maniera nuda e quasi letterale la struttura della fiaba. La scena si apre con una grande cornice che in maniera 'metonimica' rappresenta la fiaba e la Cina stessa: Calaf cade dentro questa grande cornice di lacca blu e come ogni eroe che si rispetti inizia il suo viaggio quasi per caso. Coerentemente con questa interpretazione di aderenza al valore letterario, la volontà è stata quella di rendere visibile l'azione poetica della musica che – come in una costante, onirica metamorfosi – dopo l'apparizione di Turandot, che da libretto appare *come una visione* fa precipitare i personaggi della storia in tante situazioni diverse e 'fantasmagoriche'. La musica delle ancelle, dopo l'apparizione della principessa, è sinuosa e accattivante. E subito dopo arriva il coro delle ombre dei morti, che cerca di ingelosire il principe. E così via, fino al grandissimo momento della notte più allucinata di tutte, quando «nessun dorme», e un intero regno è sgomento e confuso da quest'insonnia malata… Sempre nel libretto si legge che Ping, Pong e Pang scherniscono Calaf chiamandolo «allucinato» e «intontito» e lo sbeffeggiano gridando che «Turandot non esiste!», che Turandot non è altro che il nulla in cui si sta annullando, e nel quale in fondo ciascuno di noi si perde quando cade innamorato. Turandot è cioè la

proiezione del desiderio. Abbiamo cercato di procedere per associazioni d'immagine, in un mondo non oggettivo, tipico dello sguardo di chiunque debba confrontarsi con l'amore. Volevamo arrivare a costruire una catena di immagini che emergessero da una 'scatola cinese': una scatoletta di lacca dove nascondere i messaggi segreti, conservare i più profondi e reconditi desideri e tenere al sicuro paure e sogni. Nella nostra scatola, ogni situazione narrativa diventa un'azione scenica. La luna diventa la grande sciabola che reca morte al principe di Persia, le ombre dei morti circondano Calaf e lo provocano, le stelle si spengono sulla morte di Liù e così via. Immagini, visioni, legate tra loro da una costante: la poesia della luce di Fabio Barettin.

Che ruolo gioca la seduzione nel personaggio di Turandot?

Credo che la seduzione in questo caso sia l'esito e non il mezzo con cui Turandot arriva alle persone. Penso che la sua freddezza e la sua distanza (che sappiamo essere elementi estremamente legati al potere di seduzione perché creano lo spazio del mistero), arrivino ad immobilizzare ogni cosa intorno a lei, ma soprattutto immobilizzino lei stessa. Vittima com'è di un terrore profondo e arcaico, la violenta glacialità è l'unico strumento che ha per difendersi dalla paura dell'amore. Come si diceva, stiamo parlando di una fiaba. Il viaggio

Cecilia Ligorio.

di Turandot è quello di una figura infantile che deve avere il coraggio di abbandonarsi al sentimento, dunque di essere 'scalfibile' e di affidarsi a qualcun altro. Mi sembra che dietro i suoi enigmi vi sia non solo il tentativo di proporre una sfida, ma anche la volontà di raccontare se stessa: Turandot si descrive attraverso i quesiti che pone, ma nessuno la sa interpretare. La vera sfida consiste nello 'scoprirla'. Calaf, avendo perso il sorriso, come afferma nel primo atto, e non avendo più niente da perdere, si trova di fronte alla *chance* di tornare a vivere perché finalmente torna a sentire, a provare emozioni. Se il terrore di Turandot è stravolgere il suo mondo, il bisogno di Calaf è quello di ridare senso al proprio. E qui si arriva a un tema per me centrale, che ingloba e include lo struggente personaggio di Liù, l'altro elemento fondante di questo triangolo sentimentale. Credo che *Turandot* ci metta di fronte all'eterna, fondamentale domanda sul senso della vita, dove la risposta che danno i tre personaggi racconta il diverso percorso che ciascuno di essi compie. La rinuncia di Liù è un atto di «poesia» e «dolcezza», come dice il coro al momento della sua morte. È mossa da un ideale altissimo e quasi irraggiungibile. L'impossibilità della purezza dell'amore che lei cerca e prova la conduce a fare un passo indietro. Ma gli ideali, come sempre, diventano il faro della notte. I grandi rivoluzionari idealisti, pur morendo puntualmente, hanno permesso che la loro luce guidasse il cambiamento di tutti gli altri, che poi si arrabattano di fronte alle complesse e faticose contraddizioni proprie delle persone adulte. Liù difende la purezza intesa come totalità. Con la sua uscita di scena inizia, anche musicalmente (cambia addirittura il compositore!), un mondo nuovo: quello in cui Turandot, rappresentante di un universo restato immutabile per anni ed anni, non ha più nessun riferimento o appiglio. Anche dal punto di vista scenico, abbiamo lavorato per rendere palpabile questo viaggio dalla notte al giorno. Con la morte di Liù si spegne tutto quello che rappresenta la luce della notte e inizia un lunghissimo percorso verso il sole che sorge. In questo senso ho sentito il desiderio di costruire un omaggio al re dei viaggi onirici, Federico Fellini, ricordandomi in particolare dell'ultima parte di *8½*. Questo finale di *Turandot* travolge tutti, e il mondo cupo, oscuro, congelato e freddo del passato diventa un'invasione di luce, di bianco, di identità che iniziano a emergere. Un lampo di gioia improvviso.

Inconsueto, in un'opera di Puccini, è anche l'utilizzo di tre vere e proprie maschere…

Non credo affatto che queste figure siano secondarie. Anzi, direi che sono protagonisti paralleli. In fondo anch'esse si chiedono, dal loro punto di vista, che è quello pratico dell'uomo che lavora, che cosa significhi la vita. Mi sono chiesta dove ritrovare l'umanità di questi tre strani personaggi che definiscono l'altro aspetto del mondo di Turandot. E ho trovato risposta in un luogo, sospeso della scrittura musicale, dal carattere diverso: nel primo quadro del secondo atto, le maschere rimpiangono «la casa nell'Honan»: ecco che si manifestano per chi sono davvero. Le maschere si tolgono la maschera. Osservano da fuori la vicenda (scenicamente usciranno concretamente dalla cornice per fumarsi una sigaretta). Un momento metateatrale nel quale Ping, Pong e Pang rivolgono uno sguardo su se stessi, sul tempo che passa, sulla loro scelta di gettare via la loro vita al servizio del potere violento quando invece avrebbero potuto trascorrerlo per servire la bellezza.

Cecilia Ligorio: "An unexpected flash of joy"

Cecilia Ligorio, who recently directed Rossini's Semiramide *at La Fenice, tells us about her vision of* Turandot*, starting with the 'fairy-tale' dimension of the opera.*

Yes, it is a fairy tale. On the first page of the Adami and Simoni's libretto we can read: "Peking, in the age of fairy tales". In the books *Morfologia della fiaba,* Vladimir Propp listed the characteristics of this narrative genre: the hero sets out on a journey, during which he will have to overcome taxing trials, challenge death, ghosts, and solve riddles, leading to a change in his life that will allow him to fulfil his destiny and finally become the person he really is. *Turandot* is the story of the initiation journey of Calaf, a prince without a kingdom and without a smile, who finds himself in the mysterious world of a cruel princess. Puccini's opera, however, was composed in the twentieth century, a period in which the level of narrative complexity began to be expressed and developed exponentially: Calaf's journey is therefore interwoven with that of Liù and that of Timur. They all, however, gravitate around the most 'enigmatic' character, that of Turandot, the ice princess. Through her meeting with Calaf and Liù, she in turn will have to undertake her own interior journey towards change. With set design by Alessia Colosso and costumes by Simone Valsecchi, we therefore decided to offer an almost literal structure of the fairy tale. The scene opens with a large frame that 'metonymically' represents both the fairy tale and China. Calaf falls into this large blue frame and like any other self-respecting hero he begins his journey almost by chance. In line with this interpretation at a literary level there was also the wish to make visible the poetical action of the music. After the appearance of Turandot, who according to the libretto *appears like a vision,* as if in continuous dream-like metamorphosis, the music therefore makes the characters in the story fall into numerous, 'phantasmagorical' situations. After the princess' appearance the music of the maidservants is sinuous and engaging and this is followed immediately by the arrival of the choir of the shadows of the dead, who are trying to make the prince jealous. And so it continues, until the greatest moment of the most fanatical night of them all, when "nobody sleeps", and an entire kingdom is in dismay and confused by such sick insomnia … Going back to the libretto, it also says that Ping, Pong and Pang mock Calaf, calling him "hallucinated" and "stupid", making fun of him shouting "Turandot does not exist!" that Turandot is nothing other than the nothing he is vanishing in, and in which, when it comes down to it, each

of us finds ourselves in when we fall in love. In other words, Turandot is the projection of desire. We tried to use the association of images in a non-objective world that is typical of anyone in love. We wanted to create a chain of images that emerged from a "Chinese box": a small lacquered box where secret messages are kept, where the most profound and private are stored, and where fear and dreams are safe. In our box every narrative situation becomes a part of the drama. The moon becomes the great sabre that kills the Prince of Persia, the shadows of the dead surround Calaf and provoke him, the stars disappear upon Liù's death, and so on. Images and visions that are all linked by one constant element: the poetry of Fabio Barettin's light.

What role does seduction play in Turandot's character?

I believe that in this case seduction is the result and not the means with which Turandot reaches people. I think that her coldness and distance (which we know are elements that are very closely connected to the power of seduction because they create the space of mystery) are able to immobilise anything around her, but in particular herself. Being the victim of profound, archaic terror, extreme coldness is the only instrument she has to defend herself from the fear of love. As I said earlier, we are talking about a fairy tale. Turandot's journey is that of a childlike figure that has to have the courage to let herself go to emotion; she therefore has to be 'grazed' and has to trust another person. I think that her riddles not only conceal the attempt to throw down a challenge but also the wish to describe herself: Turandot is describing herself through the questions she is asking and that nobody can answer. The true challenge is actually 'discovering her'. Having lost his smile, as it says in act one, and having nothing left to lose, Calaf is given a chance to come back to life because he can finally feel emotion. Whilst Turandot's greatest fear is overturning her world, Calaf's need is to give meaning back to his own life. And I think this is the main theme, which encompasses and includes the moving character of Liù, another key element in this emotional triangle. I think that *Turandot* presents us with the eternal, fundamental question about the meaning of life, and it is the three characters that each give an answer that narrates the different paths they have all taken. Liù's sacrifice is an act of "poetry" and "sweetness" as the choir says when she dies. She is driven by an extremely high, almost unattainable ideal. The impossibility of the purity of love she is seeking and feels makes her take a step back. However, ideals, as always, become a guiding light in the night. Despite dying without fail, the great idealist revolutionaries allowed their light to guide the changes of all the others, who then strive when faced with the complex and tiring contradictions of their own adult lives. Liù defends purity understood as an entirety. Her leaving the scene marks the beginning of a new world, also musically speaking (even the composer changes!): a world in which Turandot, the representative of a universe that has not changed for years and years, finds no references or support. We wanted to express this journey from night to day with the set design as well. With Liù's death, anything representing the light of the night goes out and a long journey towards the rising sun begins. In this sense I wanted to pay homage

to the king of oneiric dreams, Federico Fellini, thinking in particular of the last part of *8 ½*. The ending of *Turandot* overwhelms everyone and the bleak, dark, frozen and cold world of the past is turned into an invasion of light, white, and identities that begin to emerge. It is a flash of unexpected joy.

The use of three real masks in a Puccini opera is also very unusual …

I do not think that these figures are secondary in the least. On the contrary, I would say they are parallel protagonists. When it comes down to it, they are also asking themselves what the meaning of life is, from their point of view, which is a practical one of the working man. I asked myself where I could rediscover the humanity of these three strange characters who define the other aspect of Turandot's world. And I found the answer in a place that is suspended from the music, of a different nature: in the first scene in the second act, the masks are lamenting "the house of Honan": and this is where they reveal who they really are. The masks actually remove their masks. They are looking on as outsiders (scenically speaking they will actually leave the frame to smoke a cigarette).

A meta-theatrical moment in which Ping, Pong and Pang look inwards, at time going by, their decisions to throw away their lives in the service of a violent power when they could have actually spent it serving beauty.

Daniele Callegari: «Un capolavoro sospeso tra tradizione e modernità»

Maestro Callegari, nell'arco della sua carriera lei ha avuto una lunga frequentazione con la musica di Puccini. Quali sono, secondo lei, gli elementi che distinguono Turandot, *al di là del suo essere il suo ultimo e incompiuto lavoro?*

Secondo me con quest'opera Puccini è entrato in una terra di confine. È arrivato cioè a comprendere quali strumenti compositivi privilegiare, e soprattutto come affinare la tecnica dell'orchestrazione. È davvero riuscito ad andare oltre al linguaggio 'classico', ottocentesco, nonostante poi, a differenza che in altre opere, in *Turandot* si possa ravvisare una certa permanenza nella forma classica. Mi riferisco alla presenza di veri e propri numeri chiusi. C'è dunque da una parte questa volontà di mantenere salde le radici del nostro melodramma, cui si contrappone, dall'altra, la trasformazione oserei dire 'violenta' dell'orchestra. Questo a mio avviso si intravede già nella *Fanciulla del West,* ma in *Turandot* si assiste a uno sfrenato utilizzo non solo di strumenti ma anche di combinazioni e somme timbriche tra essi che creano delle atmosfere mai sentite da un punto di vista fonico. Credo che sia questa la vera, grande innovazione, che rende quest'opera molto novecentesca e profondamente moderna. Puccini, d'altro canto, aveva le orecchie ben aperte al mondo circostante, e infatti io in questo lavoro percepisco molto spirito francese e germanico.

Quali sono i segreti della partitura?

Dal punto di vista della costruzione è a dir poco straordinaria. Il punto di partenza è una favola, quindi una materia piuttosto semplice. Ma la semplicità si relega alla sola parte drammaturgica. Sul versante musicale incontriamo invece una complessità timbrica e strumentale che permette all'ascoltatore di affrontare un viaggio mentale verso mondi incantati e lontani. Restando allo stesso tempo un'opera assolutamente piacevole e immediata, come quasi tutte quelle di Puccini, che dimostra ancora una volta – e qui al massimo grado – la sua enorme capacità di colpire immediatamente il sentimento e le corde dell'essere umano. Questo probabilmente gli deriva anche dal suo approccio un po' 'sfacciato' e totale alla vita: a mio parere un po' della vita vissuta entra anche all'interno delle sue idee musicali.

Sempre musicalmente parlando, i personaggi presentano delle connotazioni, delle 'marche' che li identificano?

Non direi che esista un vero e proprio 'trattamento' musicale dei personaggi, eccezion fatta per Turandot: guardando la partitura ci si rende conto che è sempre molto 'scolpita', quasi ci fosse un'assenza di melodia. Ricorrono delle puntature ritmiche che rendono in qualche modo freddo il suo personaggio, a differenza di quello di Liù, per il quale viene sempre adoperata una forma lirica e cantabile, e soprattutto la strumentazione è sempre molto tenue, soave, triste. Personalmente, sono innamorato di Liù, in particolare nel terzo atto, quando si avvicina alla sua fine. Sento una grande forza nell'ultima parte scritta per mano di Puccini, che è appunto la morte di Liù. L'*happy end* che segue può forse richiamare quello della *Fanciulla del West*. Quest'ultima, come dicevo, presenta alcuni parallelismi con *Turandot*, prima di tutto perché è di una ricchezza sinfonica indiscutibile. Dunque ravviso qualche analogia soprattutto in termini di scrittura orchestrale. Certo *Turandot* è molto più complessa, sembra quasi che con essa Puccini volesse siglare un testamento della sua carriera. Forse anche perciò aveva una certa frenesia di completarla il prima possibile.

Daniele Callegari.

Qual è lo spazio migliore in cui eseguire e ascoltare un'opera come Turandot*?*

Ho sempre pensato che la musica – tutta la musica – sia più facilmente fruibile in spazi di dimensioni contenute. Non amo molto le sale grandi, anche se le frequento spesso. Ritengo che in un teatro come la Fenice, non piccolo ma nemmeno eccessivamente ampio, la percezione sia diversa, perché il suono ti avvolge. Come direttore, ho bisogno di essere dentro il suono, e in un grande teatro fatico di più a riuscirci. A maggior ragione credo che il pubblico stesso debba sentirsi avvolto dal suono. Inoltre, un luogo come la Fenice permette anche a chi non siede nelle prime file di godere di tutte le sfumature. *Turandot* normalmente è considerata un'opera adatta ai grandi palcoscenici e agli spazi aperti. Io stesso l'ho diretta, con *Aida* e *Nabucco*, a Macerata. Però un teatro chiuso e 'raccolto' mi sembra la sua destinazione ideale. Naturalmente si deve evitare quella che io definisco 'saturazione d'ascolto', quindi dev'essere tutto ben concertato. La parola 'concertatore' non si usa più molto, e a me invece piace tanto, perché la concertazione è il nostro vero lavoro. Il termine 'direttore' sta a indicare, più o meno, colui che batte il tempo e che 'governa il traffico'. Ma è il lavoro che viene compiuto prima a essere cruciale, cioè mettere insieme orchestra, cantanti, coro, e dare a ciascuno di questi elementi il significato che merita nei diversi momenti di una partitura, equilibrando e bilanciando i suoni. *(l.m.)*

Daniele Callegari: "A masterpiece suspended between tradition and modernity"

Maestro Callegari, throughout your career you have worked a great deal with Puccini's music. In your opinion, apart from the fact it is his last work and unfinished, what are the key elements of Turandot?

I believe that with this opera Puccini reached a frontier. In other words, he had come to the point that he understood which compositional tools worked best and, above all, how to refine his orchestration technique. He really succeeded in going beyond the 'classical' nineteenth century language although, unlike in his other operas, in *Turandot* the classical form still makes itself felt. With this I am referring to the presence of real closed numbers. He therefore had both the desire to remain true to our opera whilst also contrasting it, on the other, with what I would even call the 'violent' transformation of the orchestra. Although this can also be seen in *La fanciulla del West,* in *Turandot* there is an unbridled use of not just the instruments, but also of combinations and timbers that together create atmospheres that have never been heard before from the point of view of sound. I believe that this is the real, great innovation that makes this opera so twentieth-century and profoundly modern. Puccini, on the other hand, was also very aware of the world around him and in this work I think there is a great deal French and Germanic spirit, too.

What secrets does the score hold?

As regards construction it is extraordinary to say the least. The starting point is a fairy tale, so the subject is rather simple. However, this simplicity only applies to the drama. The music, on the other hand, is full of timbre and instrumental complexity that allows the listener to go on a mental journey to enchanted, distant lands. At the same time, it is a highly pleasant and immediate opera, as are all his works, thus demonstrating, yet again and to the highest degree, his great ability to touch the feelings and emotions of a human being. This is probably also a result of his slightly 'cheeky' and total approach to life. I believe that a part of his life is also to be found in his musical ideas.

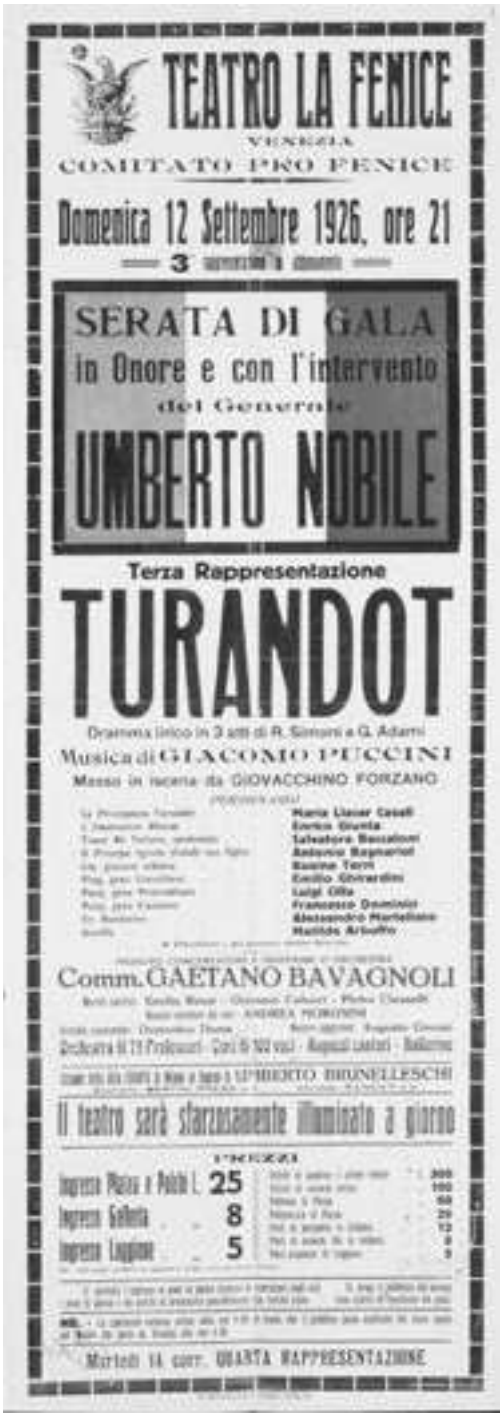
Musically speaking, do the characters have any specific characteristics, any 'signs' that identify them?

I wouldn't say that the characters are given any real musical 'treatment' with the exception of Turandot. Studying the score, you realize that it is also very 'disjunct', almost as if there were no melody. There is a rhythmic emphasis that makes his character somehow cold, unlike Liù's. For the latter he not only always uses a lyrical, cantabile form but above all an instrumentation that is always very tenuous, smooth and sad. Personally speaking I love Liù, in particular in the third act when her end is drawing near. I feel there is great strength in the last part Puccini wrote, which is for Liù's death. The happy end that follows might evoke that of *La fanciulla del West.* As I said earlier, there are several similarities between latter and *Turandot;* first of all because of their undeniable orchestral composition. There is no question that *Turandot* is highly complex and it is almost as if this was Puccini's testament to his career. That might have been why he was in such a rush to complete it.

Raitza Burchstein, in arte Rosa Raisa (1893-1963), è stata la prima interprete della principessa Turandot.

Which is the best kind of venue to perform and listen to an opera like Turandot*?*

I have always been of the opinion that music – any music – is more enjoyable in modest-sized spaces. I am not particularly fond of big concert halls, even if I am often there. I think that an opera house like La Fenice, which is neither small nor excessively large, offers a different perception because you are surrounded by the sound. As a conductor I have to be inside the sound, and in a large theatre it is more difficult. All the more reason that the audience should be surrounded by the sound. Furthermore, in a venue such as La Fenice even the people who are not sitting in the first row can appreciate all the shading. *Turandot* is usually considered an opera that is suitable for large stages and open spaces. I myself have conducted it with *Aida* and *Nabucco* in Macerata. However, I do think that a closed, more 'intimate' theatre is the perfect venue. Of course you have to avoid what I would call a 'listening overload' so it must all be perfectly concerted. The word 'orchestrator' is rarely used but I like it a lot because orchestration is really what we do. The word 'conductor' describes the person who keeps time and 'regulates the traffic'. But it is the work that goes before this that is crucial; in other words, putting together the orchestra, singers, choir, and giving each of these elements the meaning they deserve at the different moments of a score, equilibrating and balancing the sounds.



Locandina di Turandot *di Giacomo Puccini al Teatro La Fenice, 1926. Archivio storico del Teatro La Fenice.*

Turandot alla Fenice

a cura di Franco Rossi

1926: sono trascorsi due anni dalla morte di Giacomo Puccini, che lascia incompiuto il terzo atto di *Turandot*; l'opera viene in qualche modo completata da Franco Alfano, su incarico dell'editore Ricordi al quale non poteva certo piacere l'idea di disporre di un ulteriore capolavoro di Puccini – e l'ultimo, per di più – ma di non poterlo usare proprio per questa lacuna. La messa in scena del lavoro è destinata al Teatro alla Scala, con la plateale decisione di presentare il lavoro mutilo la prima serata in evidente segno di omaggio alla memoria del compositore (ma anche quanta pubblicità frutta le parole drammatiche e pur sincere di Arturo Toscanini, direttore prescelto…). L'allestimento prevede un lancio in grande stile: spinto dai buoni uffici di Ricordi, tra i teatri prescelti per garantire la massima eco alla prima assoluta è la Fenice, che pure in quegli anni non naviga certo in buone acque. Non sono anni facili per Venezia e per l'amministrazione della Fenice: le rappresentazioni straordinarie, chiaro indizio di mancati accordi per la realizzazione di stagioni stabili, si avvicendano a occasioni talvolta ancor più episodiche e sfociano nella ricerca di un facile consenso anche attraverso l'organizzazione delle poche stagioni di operette.

Ma l'elemento di maggior spicco in questo senso è dato dalla diversa gestione del teatro stesso: la creazione di una vera e propria Società Veneziana di Concerti Sinfonici, per molti aspetti comprensibile visto l'orientamento del teatro altrimenti dedito alla vita operistica, suona quasi come un recupero del desiderio di dare maggior peso e maggior risalto a quella parte sinfonica che in tutta Italia va acquisendo un peso via via crescente. Ma il giungere il 18 giugno 1926 (con soli tre mesi di anticipo rispetto alla prima di *Turandot*) alla costituzione notarile del Comitato «Pro Fenice» non può fare a meno di suonare come un vistoso campanello d'allarme: gli undici articoli dello statuto, che dicono poco di quella che era stata la gestazione di questa scelta, risultano pallidi ed esangui rispetto ai venti associati, tra i quali spiccano i contributi della Compagnia Italiana Grandi Alberghi, che partecipa con un ricco versamento di 50.000 lire: basterà aspettare solo dodici anni perché l'orchestra di Pippo Barzizza faccia la fortuna di quella canzone di Gilberto Mazzi che vedeva nello stipendio fisso di mille lire al mese un vero e proprio sogno da rincorrere… E poi 10.000 lire dal commendator Giovanni Battista del Vo e altrettante dalla Società Italiana per l'utilizzazione delle forze idriche del Veneto e dal Grand'Ufficiale Gian Carlo Stucky, futuro boss della Superpila (assorbita solo venticinque anni fa da Duracell) e più tardi fieramente inviso al Partito Nazionale Fascista tanto da indurlo a togliersi la vita nel 1941. Quasi tutti

CITTA' DI VENEZIA

TEATRO LA FENICE

STAGIONE LIRICO-SINFONICA DELL'ANNO XVIII

MARTEDI' 9 GENNAIO 1940 - ore 20.45 precise

TURANDOT

Musica di GIACOMO PUCCINI

GIUSEPPE DEL CAMPO

AVVISO

SERVIZI DI COMUNICAZIONE

PREZZI

LA FIAMMA

Locandina di Turandot *di Giacomo Puccini al Teatro La Fenice, 1940. Archivio storico del Teatro La Fenice.*

gli altri soci, con solo un paio di eccezioni, rilevano ognuno cinque quote unitarie da 1.000 lire ciascuna. I nomi elencati sono molto cambiati rispetto a quelli che abbiamo più volte trovato nel corso del secolo precedente: è chiaro che serve nuova linfa in un tentativo disperato di poter sorreggere il massimo teatro cittadino, i cui costi diventano via via proibitivi non tanto per la gestione del medesimo, quanto piuttosto per la cura dell'edificio e del suo aspetto. Quindici anni più tardi, in piena era fascista, la storia di uno dei pochi teatri sociali veneziani termina, cedendo l'intera proprietà al Comune di Venezia, che provvederà a un radicale restauro prima di poter avviare sotto migliori auspici anche l'attività musicale.

Lo stesso metodo di gestione dell'istituzione conosce momenti di esito alterno e viene spesso affidata a vere e proprie forme di cooperazione: la stagione di carnevale 1923-1924 è messa nelle mani delle «Masse corali e orchestrali», mentre quella successiva (metà carnevale del 1925) mette assieme la «Corporazione Nazionale del Teatro di Milano» ai contributi generosi del neonato comitato «Pro Fenice». Sarà proprio quest'ultima associazione a imprimere una svolta positiva a una situazione economica e gestionale che non stava rendendo giustizia alla storia del maggior teatro veneziano e che porterà a dei risultati apprezzabili, contribuendo a porre le basi per traghettare il teatro 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 all'attività delle antiche tradizionali famiglie veneziane si erano avvicinati adesso

nuovi volti 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 tutta la propria competenza e il proprio entusiasmo di musicista e musicofilo, da una parte continuando qui l'impegno tradizionalmente assunto dalla propria famiglia nei confronti della musica e della Fenice in particolare, dall'altra ponendo le basi di quella che sarà la passione di una vita e che condurrà piano piano prima alla progettazione e poi alla realizzazione della Fondazione Ugo e Olga Levi per gli studi musicali. All'interno del comitato la responsabilità della progettazione musicale pura e semplice spetta a un consulente di mestiere, il maestro Ferrante Mecenati, che contribuisce a orientare, verosimilmente sull'onda dell'emozione per la recente scomparsa del maestro, molte recite pucciniane. *Tosca*, *Madama Butterfly* e *La bohème* vengono proposte nel 1924, *La rondine* e ancora *Madama Butterfly* appaiono l'anno successivo, *Turandot* è del 1926 e nel 1927 verranno allestite *Gianni Schicchi* e di nuovo *La bohème*. È evidente che la sincera affezione nei confronti del compositore toscano dilaga anche a Venezia, ma la ripresa di un'opera complessa e difficile come *Turandot* a neppure sei mesi dalla prima scaligera segnala anche la volontà di imprimere una netta svolta alle sorti del teatro.

I mesi precedenti l'estate del '26 si aprono nell'ottica di una valutazione ottimistica e sostanzialmente positiva della situazione economica: non solo la cifra di 300.000 lire di sottoscrizione annua sembra essere facilmente realizzabile, ma addirittura non manca chi, come il conte Antonio Revedin, immagina di poterla lar-

TEATRO LA FENICE

VENEZIA

STAGIONE LIRICA D'AUTUNNO

Giovedì 1° Ottobre - ore 20.30

PRIMA RAPPRESENTAZIONE

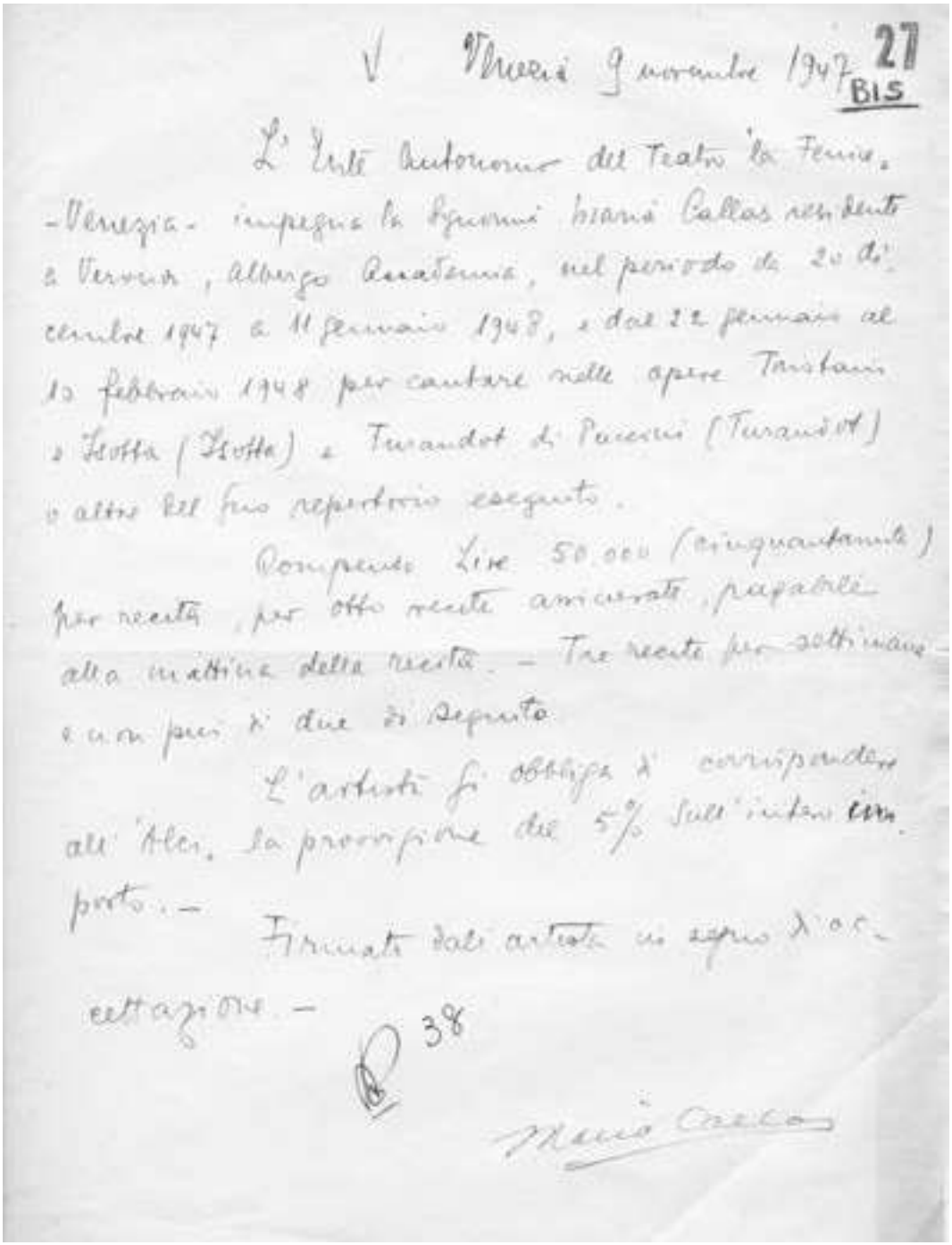
Turandot

Musica di GIACOMO PUCCINI

EMIDIO TIERI

PREZZI

Locandina di Turandot *di Giacomo Puccini al Teatro La Fenice, 1942. Archivio storico del Teatro La Fenice.*



Venezia 9 novembre 1947 27 BIS

L'Ente Autonomo del Teatro "La Fenice" - Venezia - impegna la Signorina Maria Callas residente a Verona, Albergo Accademia, nel periodo da 20 dicembre 1947 a 11 gennaio 1948, e dal 22 gennaio al 10 febbraio 1948 per cantare nelle opere Tristano e Isotta (Isotta) e Turandot di Puccini (Turandot) e altre del suo repertorio eseguite.

Compenso Lire 50.000 (cinquantamila) per recita, per otto recite anticipate, pagabile alla mattina della recita. - Tre recite per settimana e non più di due di seguito.

L'artista si obbliga a corrispondere all'Ente la provvigione del 5% sull'intero importo. -

Firmato dalla artista in segno di accettazione. -

38

Maria Callas

gamente superare, anche incitando i propri colleghi a insistere ciascuno attraverso le amicizie personali per poter offrire un maggior incentivo agli amanti dell'opera.[1] È forse anche in seguito alla giusta ansia di poter giungere a una più ricca dote che la «Gazzetta di Venezia» propone servizi sul teatro, arricchendo e integrando le tradizionali e consuete recensioni con lavori di ben maggior respiro. Di notevole interesse è l'articolo-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 un'ampia riflessione sull'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 ben cento coristi, più i numerosi ragazzi cantori.

> Tra le verdi massicciate degli spalti, tra le cicogne e i liocorni intagliati nelle colonne e negli archivolti 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.[2]

Come possiamo agevolmente notare, il pezzo benché anonimo va ben oltre il passo giornalistico per voler quasi uniformarsi al poeta che ora si affanna alla regia (e non riportiamo qui la descrizione del suo teatrale allentarsi la cravatta, togliere il colletto afflitto dallo scirocco veneziano, pur così meticolosamente descritto nell'articolo). È evidente che l'interesse nei confronti della presenza scenotecnica vuole non solo proporre un tema di discussione, ma anche giustamente attrarre il lettore, motivare ulteriormente la sua presenza a teatro.[3] 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 da fare nel campo del melodramma «è il conciliare con le esigenze della musica la dignità e la giusta espressione dell'azione scenica». La presenza di un vero e proprio regista (citato il *regisseur* 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 del teatro d'opera.

Finalmente 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 a 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 vaporose 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 Lou-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.[4]

Ci sono giudizi positivi per tutti, a conferma di una serata veramente avvincente e ben riuscita; non possono mancare chiaramente i resoconti più precisi delle interpreti di Turandot e di Liù,[5] mentre la coralità dell'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».[6]

[1] Archivio storico del Teatro La Fenice, Verbali del comitato «Pro Fenice», 18 giugno '26.
[2] «Gazzetta di Venezia», 8 settembre 1926, *Come si prepara* Turandot *alla Fenice. Nostra intervista con Giovacchino Forzano*.
[3] «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 preconcetti 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.
[4] «Gazzetta di Venezia», 10 settembre 1926.
[5] «La figuretta di Liù fu disegnata con delicatissima linea espressiva e con grande limpidità 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.
[6] Ivi.

Cronologia

Turandot, dramma lirico in tre atti e cinque quadri di Giuseppe Adami e Renato Simoni, musica di Giacomo Puccini (e di Franco Alfano)
1. La principessa Turandot 2. L'imperatore Altoum 3. Timur 4. Il Principe ignoto (Calaf) 5. Liù 6. Ping 7. Pang 8. Pong: 9. Un mandarino 10. Prima ancella 11. Seconda ancella 12. Il principino di Persia

1926 – Recite straordinarie
9 settembre 1926 (8 recite).
1. Maria Llacer Casali 2. Enrico Giunta 3. Salvatore Baccaloni 4. Antonio Bagnariol 5. Rosina Torri 6. Emilio Ghirardini 7. Luigi Cilla 8. Francesco Dominici 9. Alessandro Martellato 10. Matilde Arbuffo – M° conc. e dir. d'orch.: Gaetano Bavaglioli; M° del coro: Carlo Emanuele Polacco; Scen.: Bertini e Pressi.

1932-1933 – Stagione Lirica di Carnevale
26 dicembre 1932 (6 recite).
1. Clara Jacobo 2. Giulio Roverso 3. Mattia Sassanelli 4. Franco Tafuro 5. Iris Adami Corradetti 6. Afro Poli 7. Luigi Milanese 8. Alfredo Mattioli 9. Guglielmo Pieresca – M° conc. e dir. d'orch.: Giuseppe Antonicelli; M° del coro: Ferruccio Cusinati.

1940 – Stagione Lirico-Sinfonica dell'anno XVIII
9 gennaio 1940 (4 recite).
1. Jolanda Magnoni 2. Luigi Cilla 3. Antonio Cassinelli 4. Giuseppe Lugo 5. Licia Albanese 6. Piero Passarotti 7. Vladimiro Lozzi 8. Luigi Nardi 9. Piero Zennaro – M° conc.: Giuseppe Del Campo; M° del Coro: Sante Zanon; Reg.: Colomanno Nadasdy; Scen: Pietro Aschieri e G.B. Santoni.

1942 – Stagione Lirica d'Autunno
1 ottobre 1942 (3 recite).
1. Gina Cigna 2. Guglielmo Torcoli 3. Bruno Sbalchiero 4. Renato Gigli 5. Clara Petrella 6. Carlo Togliani 7. Luigi Nardi 8. Fernando Alfieri 9. Camillo Righini – M° conc.: Emidio Tieri; M° del Coro: Sante Zanon; Reg.: Enrico Frigerio.

1947-1948 – Stagione Lirica di Carnevale
28 gennaio 1948 (5 recite).
1. Maria Callas 2. Guglielmo Torcoli 3. Bruno Carmassi 4. José Soler 5. Elena Rizzieri 6.

Emilio Ghirardini 7. Alfredo Mattioli 8. Giuseppe Nessi 9. Attilio Barbesi – M° conc.: Nino Sanzogno; M° del Coro: Sante Zanon; M° banda: Alfredo Ceccherini.

1956-1957 – Stagione Lirica Invernale
5 febbraio 1957 (4 recite).
1. Carla Martinis 2. Ottorino Begali 3. Alessandro Maddalena 4. Roberto Turrini 5. Orietta Moscucci 6. Guido Mazzini 7. Florindo Andreolli 8. Mariano Caruso 9. Uberto Scaglione – M° conc.: Franco Ghione; M° del Coro: Sante Zanon; Reg.: Carlo Piccinato.

1959-1960 – Stagione Lirica di Primavera
30 maggio 1960 (5 recite).
1. Lucilla Udovick 2. Santo Messina 3. Plinio Clabassi 4. Franco Corelli 5. Nicoletta Panni 6. Guido Mazzini 7. Adelio Zagonara 8. Cesare Masini Sperti 9. Uberto Scaglione – M° conc.: Fernando Previtali; M° del Coro: Sante Zanon; Reg.: Mario Lanfranchi; Real. scen.: Arturo Benassi, Antonio Orlandini, M° banda: Pietro Malandra.

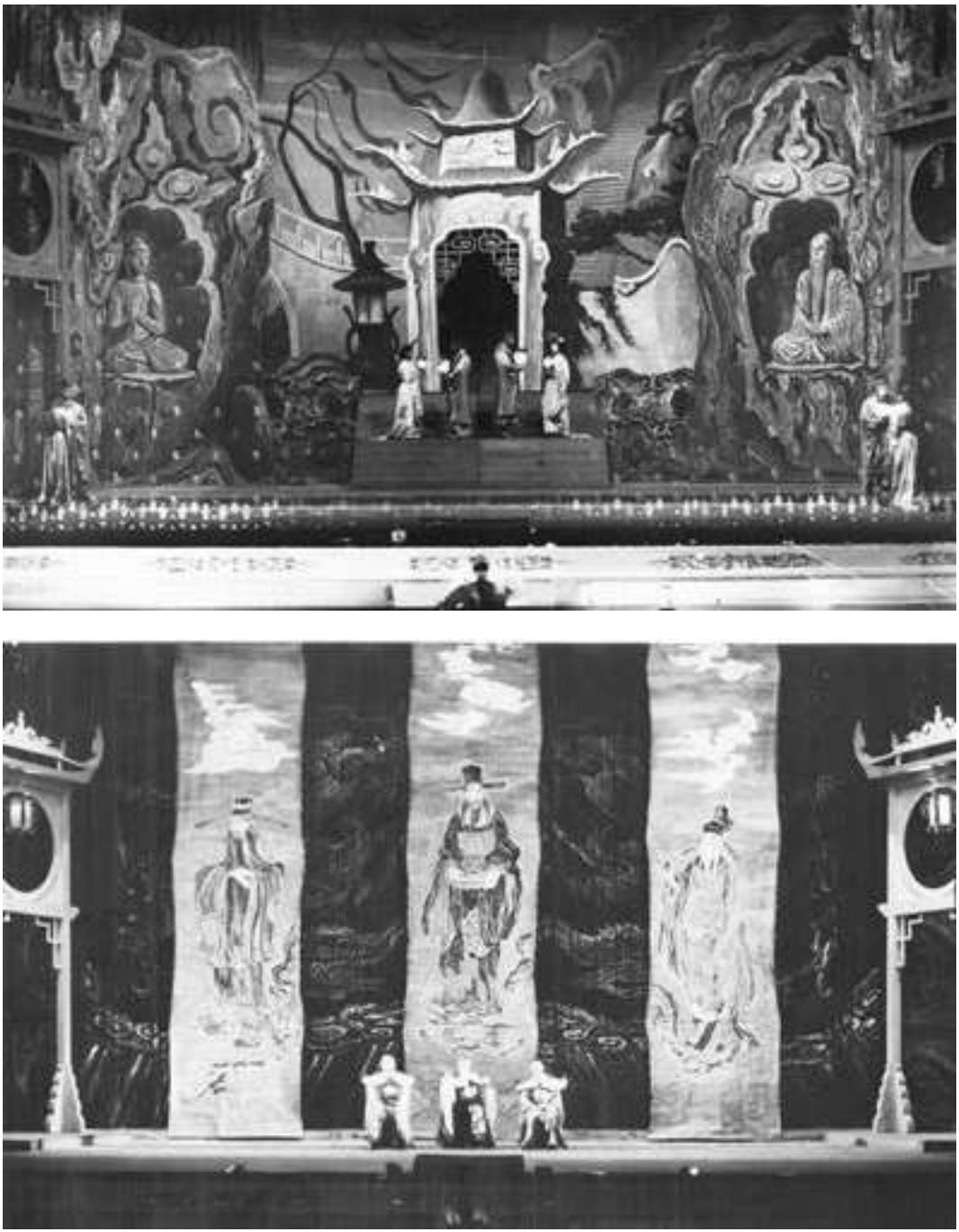
1965-1966 – Stagione Lirica Invernale
22 gennaio 1966 (3 recite).
1. Anna De Cavalieri 2. Ottorino Begali 3. Giuseppe Modesti 4. Daniele Baroni 5. Maria Chiara 6. Domenico Trimarchi 7. Florindo Andreolli 8. Vittorio Pandano 9. Giovanni Antonini – M° conc.: Armando La Rosa Parodi; M° del Coro: Corrado Mirandola; Reg.: Lamberto Puggelli; Real. scen.: Antonio Orlandini e Mario Ronchese.

1969-1970 – Stagione Lirica
12 dicembre 1969 (5 recite).
1. Nadezda Kniplova 2. Ottorino Begali 3. Giovanni Antonini 4. Gastone Limarilli 5. Veronica Tyler 6. Gianluigi Colmagro 7. Franco Ricciardi 8. Florindo Andreolli 9. Virgilio Carbonari – M° conc.: Julius Rudel; M° del Coro: Corrado Mirandola; Reg.: Alberto Fassini; Scen. e cost.: Béni Montresor.

1988 – Stagione 1987-88. Opere
19 dicembre 1987 (6 recite).
1. Eva Marton (Galia Savova) 2. Mario Bolognesi 3. Roberto Scandiuzzi 4. Nicola Martinucci (Giorgio Merighi) 5. Lucia Mazzaria 6. Alfonso Antoniozzi 7. Diego D'Auria 8. Paolo Barbacini 9. Carlo Colombara 10. Michela Remor 11. Maria Pia Piscitelli 12. Daniele Gaspari – M° conc.: Miguel Angel Gomez-Martinez; M° del Coro: Ferruccio Lozer; Reg., scen., cost.: Jean Pierre Ponnelle.

1992 - Stagione del Bicentenario
5 giugno 1992 (6 recite)
1. Ghena Dimitrova 2. Mario Guccia 3. Franco De Grandis (Riccardo Ferraris) 4. Kristjan Johannsson 5. Lucia Mazzaria 6. Orazio Mori (Giancarlo Ceccherini) 7. Sergio Bertocchi 8. Oslavio Di Credico 9. Alberto Noli 10. Fiorenza Cedolin 12. Ivan Del Manto – M° conc. e dir. d'orch.: Zoltan Pesko; M° del Coro: Marco Ghiglione; Reg.: Jean Pierre Ponnelle; Scen. e cost.: Jean Pierre Ponnelle.

2007 - Lirica e Balletto
9 dicembre 2007 (8 recite)
1. Giovanna Casolla (Caroline Whisnant) 2. Enrico Cossutta 3. Federico Sacchi 4. Walter Fraccaro (Antonello Palombi) 5. Maria Luigia Borsi (Raffaella Angeletti) 6. Giorgio Caoduro 7. Gianluca Floris 8. Matthias Wohlbrecht 9. Timothy Sharp 12. Enrico Cossutta – M° conc. e dir. d'orch.: Zhang Jemin; M° del Coro: Emanuela Di Pietro; Reg., scen. e cost.: Denis Krief.



Turandot *di Giacomo Puccini al Teatro La Fenice di Venezia, 1957. Direttore Franco Ghione, regia di Carlo Piccinato. Interpreti principali: Carla Martinis (Turandot), Ottorino Begali (l'imperatore Altoum), Alessandro Maddalena (Timur), Roberto Turrini (il principe ignoto), Orietta Moscucci (Liù). Archivio storico del Teatro La Fenice.*

Il libretto di *Turandot*. La sostanza della forma

di Emanuele d'Angelo

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 abbietto» 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 apparecchiate 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 regolari; 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

TEATRO LA FENICE

STAGIONE LIRICA DI PRIMAVERA

LUNEDI' 30 MAGGIO 1960 - ORE 20,30

TURANDOT

FERNANDO PREVITALI

Locandina di Turandot *di Giacomo Puccini al Teatro La Fenice, 1960. Archivio storico del Teatro La Fenice.*

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 nella 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 riconosci-

Teatro LA FENICE

STAGIONE LIRICA INVERNALE

SABATO 22 GENNAIO 1966 - ore 21

PRIMA RAPPRESENTAZIONE

TURANDOT

Musica di GIACOMO PUCCINI

ARMANDO LA ROSA PARODI

Regista: LAMBERTO PUGGELLI

ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE

Locandina di Turandot *di Giacomo Puccini al Teatro La Fenice, 1966. Archivio storico del Teatro La Fenice.*

bile (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 lungi, 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:

Turandot *di Giacomo Puccini al Teatro La Fenice, 1966. Direttore Armando La Rosa Parodi, regia di Lamberto Puggelli, scene di Antonio Orlandini e Mario Ronchese. Interpreti principali: Anna De Cavalieri (Turandot), Ottorino Begali (l'imperatore Altoum), Giuseppe Modesti (Timur), Daniele Baroni (il principe ignoto), Maria Chiara (Liù). Archivio storico del Teatro La Fenice.*

> 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 passeraio. Tutti gridano. La ciancia ha il vento grosso del tumulto. Il pettegolezzo è stentoreo. E campanelli, e violini striduli, e nàcchere e timpani, e tamburi di terra cotta, e àrsi e tèsi di venditori.

Mutatis mutandis, non è difficile riconoscere in questa folla quella «pittoresca» 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'accenno 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 cinica 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: «*pilastri sorretti dal dorso di massicce tartarughe*») e «l'infinito scalpiccìo […] 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 ministri [13] nonché il nome e la sfocatissima figura della principessa Lou-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, 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 Schiller [15] ma riprese vigorosamente (con filtro novecentesco) dai due librettisti, entrambi veneti (di Verona), e interpretate come aggiornati *fool* 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 terra natale,[20] ma soprattutto – autentico discrimine colla fonte veneziana – di fondersi «con gli eventi fondamentali del

Turandot *di Giacomo Puccini al Teatro La Fenice di Venezia, 1969. Direttore Julius Rudel, regia di Alberto Fassini, scene e costumi di Beni Montresor. Interpreti principali: Nadezda Kniplova (Turandot), Ottorino Begali (l'imperatore Altoum), Giovanni Antonini (Timur), Gastone Limarilli (il principe ignoto), Veronica Tyler (Liù). Archivio storico del Teatro La Fenice.*

dramma», prendendo «parte attiva nella vicenda e, nei momenti d'intimità, abbandonan[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 vicendevole 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 travestimento 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 *clown* 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). Sfogliando 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 Lou-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 medietà 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 psicologistica.[23] Nel libretto, invece, non soltanto è eccitata (ed eccitante) la policroma bizzarria del registro

medio-basso (che comprende finanche l'inquietante affabulazione di «Notte senza un lumicino», da dirsi «*a voce bassa, quasi a ritmo 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 letta *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

Beni Montresor, bozzetto per il primo atto di Turandot *di Giacomo Puccini al Teatro La Fenice di Venezia, 1969. Direttore Julius Rudel, regia di Alberto Fassini, scene e costumi di Beni Montresor. Archivio storico del Teatro La Fenice.*

(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.*

che è adattamento di «Vedrassi innalzarsi per di dentro sulle mura un orrido carnefice chinese 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!»).

Degna di nota, inoltre, è l'operazione di riuso del tessuto verbale originario nel ricorso contemporaneo a 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*
> *spieghi* 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
> pretender 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 enimmi (e tre saran) della donzella
> imperïal *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-modello[29] (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 relazioni intertestuali che definirei 'prestigiose': «affronta il cimento», infatti, è forse memoria manzoniana (dalla ventisettana del romanzo, XXXIII, 71: «ad affrontare il gran cimento»); «vinto resta» ha precedenti ariosteschi (*Orlando furioso*, 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 (*Gerusalemme liberata*, 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* ricordiana[30] – 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 2ª, 4ª e 6ª) 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'usurpato 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 Boito[31] 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 dannunziana[32]): 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 accentuativo (*guIZZI* : *sprIZZI*; *LAvoro*, *LAngue*; *GUIzzi*, *s*an*GUE*: *l*an*GUE*; *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 enigmi 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! » (degno di figurare accanto a «d'ilari lari la lira là» e versi affini dello stesso Boito[33]) 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 *iuncturæ* 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»).[35]

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 profumo 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!

Allitterazioni, sdruccioli 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»), «avrai 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 boitiano (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 pel 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*):

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, domani, …* – *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 (abt abt, …), 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'ar*oma*, / già sei d*oma*, 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'inserto 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').

Nutrono 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, segnalo: «Vinci il

Beni Montresor, bozzetto per il terzo atto di Turandot *di Giacomo Puccini al Teatro La Fenice di Venezia, 1969. Direttore Julius Rudel, regia di Alberto Fassini, scene e costumi di Beni Montresor. Archivio storico del Teatro La Fenice.*

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 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 gravezza / 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: «treman l'ultime stelle» – *tremare di speranza*: Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta (Canzoniere)*, 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: «Colei che qui fu mia»), «son belle tra i lucenti veli» rimanda a Boccaccio (*Teseida*, V, 29: «con lucente velo») e «Ombra dolente» a Dante (*Inferno*, 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 pensando / 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 bollichìo 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 mescidanza 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.

[1] *Macbeth, tragedia di Guglielmo Shakspeare, Turandot, fola tragicomica di Carlo Gozzi*, imitate da Federico Schiller e tradotte dal Cav. Andrea Maffei, Felice Le Monnier, Firenze 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*, Garzanti, Milano 2002, p. 134.

[3] Cfr. Michele Girardi, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Marsilio, Venezia 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*, Treves, Milano 1935, pp. 67-68.

[5] Cfr. Paolo Fabbri, *Metro e canto nell'opera italiana*, EDT, Torino 2007, pp. 161-174.

[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.

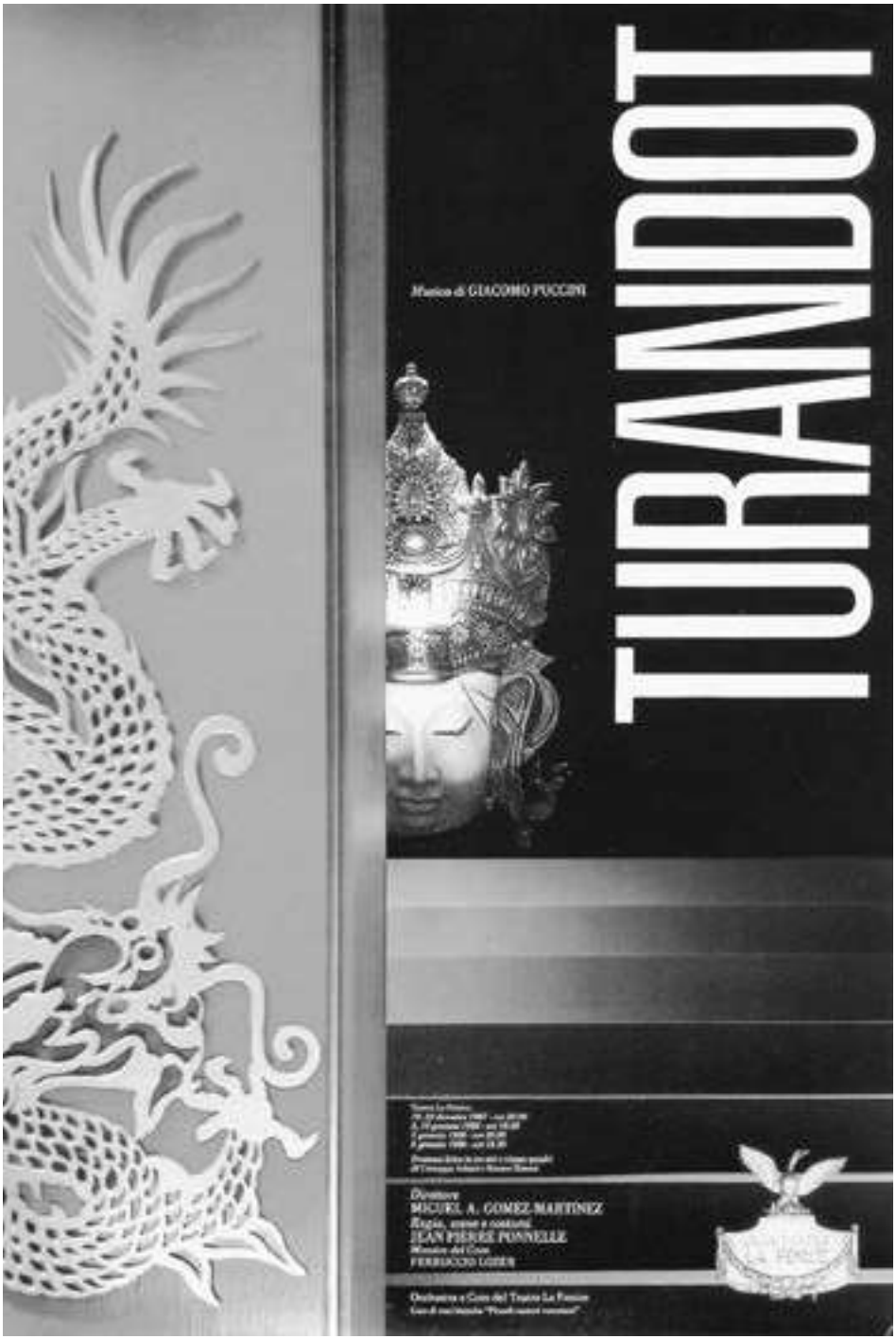
[7] Per un'analisi delle strategie formali e intertestuali di un libretto boitiano rimando a «*Ero e Leandro*». *Tragedia lirica in due atti di Arrigo Boito*, a cura di Emanuele d'Angelo, Palomar, Bari 2004.

[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*, Vitagliano, Milano 1929, e *Cina e Giappone*, Ispi, Milano 1942.

[10]Non diversamente da quanto fa, musicalmente, lo stesso Puccini. Cfr. Michele 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.
[12] Cfr. Michele 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 protagonistico».
[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!»).
[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 oggidì 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 cuciniere. 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 Michele 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-*fool* 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] Giuseppe 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, Rizzoli, Milano 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.
[20] Cfr. Matilde 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] Michele Girardi, *Giacomo Puccini* cit., pp. 465-466.
[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 *fictio* gozziana, il tragico decreto è causa di morte da oltre un lustro, dato che coincide con quello del libretto.
[23] Cfr. Matilde De Pasquale, *La «Turandot» di Gozzi* cit., pp. 93-94.
[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).
[26] Nella traduzione di Maffei, invece, si legge: «In questo mezzo s'avvicina una comitiva funerea alla porta della città, e v'inchioda un nuovo capo insaguinato» (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 Altoum («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.
[29] Per inciso, la lettera del decreto poco muta, in entrambi gli autori, nel testo che Calaf espone a Barach (I, 1).
[30] Cfr. Renato Simoni, *La secchia rapita. Opera comica in tre atti, dal poema eroicomico di Alessandro Tassoni. Musica di Jules Burgmein* [pseudonimo di Giulio Ricordi], Ricordi, Milano 1910.
[31] Sulla lingua di Boito, che influì 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, *Rerum vulgarium fragmenta (Canzoniere)*, 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»; *Merope*, *La canzone di Mario Bianco*, 148-149: «se non la cote / ove affilammo il ferro» etc.
[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, Betti, Siena 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 niega, / 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. Michele Girardi, *Giacomo Puccini* cit., p. 462.
[37] Cfr. Emanuele D'Angelo-Federica Riva, *I quaderni lessicali* cit., p. 97.
[38] Cfr. Giovanni 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. Paolo Fabbri, *Metro e canto* cit., p. 165.
[40] Cfr. Elisa Benzi, *Le forme dell'aria. Metrica, retorica e logica in Metastasio*, Maria Pacini Fazzi, Lucca 2005, pp. 19-22; Friedrich Lippmann, *Versificazione italiana e ritmo musicale. I rapporti tra verso e musica nell'opera italiana dell'Ottocento*, Liguori, Napoli 1986, pp. 93-159.
[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».
[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, Bulzoni, Roma 2005, pp. 207-221.
[44] Cfr. *Carteggi pucciniani*, a cura di Eugenio Gara, Ricordi, Milano 1958, p. 490.



Manifesto per Turandot *di Giacomo Puccini al Teatro La Fenice di Venezia, 1987. Archivio storico del Teatro La Fenice.*

Carlo Gozzi, reazionario (re)inventore di *Fiabe*

di Leonardo Mello

> *L'amore delle tre melarance*, favola fanciullesca, da me resa scenica, e colla quale cominciai a dare assistenza alla comica truppa Sacchi, non fu, che una caricata parodia buffonesca sull'opere de' Signori Chiari e Goldoni, che correvano in quel tempo ch'ella comparve. Altro non cercai con questa, sennonché di scoprire, se il genio del pubblico potesse essere suscettibile d'un tal genere favoloso puerilmente in sul teatro.

Così scrive Carlo Gozzi (Venezia, 1720-1806) nella prefazione alla prima delle sue *Fiabe*, un genere narrativo inconsueto per le scene veneziane del tempo, da lui recuperato negli anni Sessanta del Settecento per partecipare all'agone teatrale che vedeva trionfare le commedie di Carlo Goldoni, ma ottenere lo stesso successo anche i testi meno 'riformatori' e più indulgenti nei confronti dei gusti del tempo dell'abate bresciano Pietro Chiari (Brescia, 1712-1785).

Nobile e conservatore, Gozzi in questo modo intende opporre al 'realismo' goldoniano, che si realizza sul piano concreto attraverso strutture drammaturgiche 'stabili' e non affidate all'estro dei comici, una «favola» irrealistica e in gran parte composta in forma di canovaccio, una 'tavolozza' su cui gli istrioni possano imbastire uno spettacolo gradito al «genio del pubblico», che è quasi sfidato ad appassionarvisi.

L'amore delle tre melarance, andato in scena il 25 gennaio 1761 al Teatro San Samuele, è profondamente intriso di polemiche letterarie, che emergono con forza nel lungo prologo in endecasillabi, in cui si finge siano proprio gli attori a parlare e del quale si cita qui la parte finale:

> Oggi per tanti intrecci, e tante cose,
> e per tanti caratteri e successi,
> devono le commedie esser succose,
> e d'accidenti inaspettati, e spessi,
> che noi siam con le menti paurose,
> e ci guardiam l'un l'altro, e stiam perplessi:
> ma, perch'è pur necessità mangiare,
> vi torniam colle vecchie a tormentare.

A ben guardarla, questa non è che una dichiarazione d'intenti e un manifesto programmatico. Alle commedie nuove, «succose» di «tanti intrecci», «tanti caratteri» e di «accidenti inaspettati, e spessi» il fantomatico portavoce dei comici contrappone le commedie «vecchie». Nel farlo, cerca con ironia di portare dalla sua parte gli spettatori, cui è richiesto

di avere indulgenza per questi attori, anch'essi «vecchi» (come dice nell'*incipit*), che sono «perplessi» e pur devono mangiare. Al di là dell'umorismo, con queste parole Gozzi chiama a raccolta i suoi sostenitori, mette alla berlina la riforma goldoniana e invoca un salutare e genuino ritorno alle origini, cioè alla Commedia dell'Arte, incarnata in scena dalla compagnia di Antonio Truffaldino Sacchi.

Se queste sono le premesse del primo esperimento gozziano, *Il corvo,* andato in scena nello stesso 1761, già si presenta in una forma diversa rispetto al precedente. A una serie di indicazioni «alla maniera dell'Arte», pur intervallate da una robusta schiera di versi, si sostituisce un impianto drammaturgico saldamente ancorato alla stesura scritta. Se le dinamiche di relazione fra i personaggi, nelle loro tipizzazioni schematiche, sono ancora quelle 'dell'Arte', la parola fissata sulla carta dall'autore lascia sempre meno spazio al vero punto di forza di quella tecnica teatrale, cioè l'improvvisazione. Il percorso che Gozzi compie va dunque in direzione di un testo drammatico coerente e 'precluso' all'innovazione verbale (e gestuale) degli attori. Bisogna sottolineare che con il passare del tempo il successo conduce l'aristocratico scrittore verso una maggiore consapevolezza della sua arte scenica, che lo allontana dalla spicciola polemica quotidiana per offrire invenzioni teatrali spesso di buon livello, e lo consacra come drammaturgo negli stessi anni in cui il nome di Goldoni subisce un progressivo processo di oblio. La fiaba, elemento chiave di questi testi, non è del resto un'invenzione di Gozzi, ma può poggiare sulla grande fioritura del genere che caratterizza tutta l'Europa settecentesca. Cifra invece schiettamente gozziana è l'incontro tra situazioni e ambienti esotici – molto amati a quei

Carlo Gozzi.

tempi – e maschere della tradizione italiana e veneta, che immettono con vigore la propria intensità linguistica all'interno di contesti fantastici e immaginari. Ne è esempio esauriente *Turandot*, andata in scena nello stesso Teatro San Samuele il 22 gennaio 1762. Terza delle *Fiabe*, è la prima versione 'italiana' di un mito apprezzato all'estero e reso poi immortale dalle note di Puccini. Qui la vicenda della principessa sdegnosa e crudele, che indice una mortale gara di indovinelli per uccidere chiunque desideri averla in sposa, vede tra i personaggi principali – accanto alla stessa Turandot, all'imperatore della Cina Altoum e all'eroico Calaf – delle vecchie conoscenze come Pantalone, Tartaglia e Truffaldino, rispettivamente segretario d'Altoum, Gran cancelliere e Capo degli eunuchi del serraglio di Turandot. Come è evidente, le maschere, con la loro riconoscibilissima gestualità, offrono un elemento di sicuro richiamo per lo spettatore, e fungono in un certo senso anche da 'mediatori', che hanno il compito di condurre il pubblico all'interno di uno scenario sconosciuto e favoloso, contribuendo non poco all'esito trionfale della commedia. Ne vediamo un assaggio nel dialogo tra Altoum e Pantalone al principio del secondo atto (II, 2):

ALTOUM
E sino a quando, miei fedeli, deggio
sofferir tali angosce? Appena... appena
le dovute funebri opre hanno fine
d'un infelice principe sull'ossa,
e sull'ossa di lui mi struggo in lagrime;
nuovo oggetto s'espone, nuove angosce
destando in questo sen. Barbara figlia,
nata per mio tormento! Che mi vale
il punto maledir, che sull'editto
al tremendo Confuzio il giuramento
feci solennemente di eseguirlo?
Spergiuro esser non posso. Non si spoglia
di crudeltà mia figlia. Mai non mancano
stolti amanti ostinati, e non ritrovo
mai chi doni consiglio in tanta doglia.

PANTALONE
Cara Maestà, no saveria che consegio darghe. In tei nostri paesi no se zura de sta sorte de legge. No se fa de sta qualità de editti. No ghe esempio, che i prencipi se innamora de un retrattin, a segno de perder la testa per l'original, e no nasce putte, che odia i omeni, come la prencipessa Turandot, so fia. Oibò, no ghe xe idea da nu de sta sorte de creature, gnanca par sogno. Prima che le mie desgrazie me facesse abbandonar el mio paese, e che la mia fortuna me innalzasse senza merito all'onor de secretario de Vostra Maestà, no aveva altra cognizion della China, se no che la fusse una polvere bonissima per la freve terzana, e son sempre, come omo incocalio de aver trovà qua de sta sorte de costumi, de sta sorte de zuramenti, e de sta sorte de putti, e de putte. Se contasse sta istoria a Venezia, i me diria: «Via, sier bomba, sier slappa, sier panchiana, andè a contar ste fiabe ai puttelli»; i me rideria in tel muso, e i me volteria tanto de bero.

Al di là del sicuro effetto comico ottenuto nel mutare il registro stilistico e linguistico (Altoum parla in versi e in italiano, Pantalone in prosa e in dialetto), qui Gozzi scopre le carte e ribadisce ancora una volta l'inconsistenza della materia da lui scelta come argomento

Carlo Goldoni.

Pietro Chiari.

della sua fiaba. E lo fa attraverso il buonsenso di Pantalone, veneziano in esilio. Da questo scambio sembra evidente anche la posizione dell'autore, che tende a sottolineare la naturalezza (e quindi la giustizia) dei valori tradizionali della Serenissima, messi ora in pericolo da idee nuove e perniciose, di cui si fanno interpreti privilegiate le commedie dei suoi avversari.

In conclusione, il nobile e conservatore Carlo Gozzi sceglie il teatro come mezzo per difendere il sistema valoriale della tradizione repubblicana, messo in serio pericolo – a suo dire – sia dalla riforma goldoniana che dall'attività imitativa di Pietro Chiari. Ma è l'Illuminismo, l'ondata di pensiero innovatore e rivoluzionario che viene d'Oltralpe, il suo vero bersaglio. La sua stessa estrazione sociale gli impone di creare una 'controriforma scenica' – che arriva a trionfare, seppure per un periodo piuttosto breve – basata sul puro intrattenimento dello spettatore. Il piacere che il pubblico trae dalle rappresentazioni poggia sul doppio binario del sofisticato esotismo delle ambientazioni e della presenza delle maschere, che con la loro vitalità assicurano brio e dinamismo allo spettacolo. In questo *cocktail* di ingredienti consiste la scommessa gozziana di un teatro 'controriformistico' a metà tra innovativo e reazionario. La storia successiva dimostra che la sua vittoria in vita si rivelerà poi piuttosto effimera, anche se da più parti e in epoche diverse l'attenzione per questo eccentrico autore di fiabe, oltre che di molte commedie 'spagnole', si è poi riaccesa. Apprezzato da Goethe e additato come modello drammaturgico da Schiller, in Germania l'autore delle *Fiabe* subisce un vero e proprio processo di mitizzazione durante il periodo romantico, sulla spinta di un autore come Friedrich Schlegel, che – fraintendendo in parte gli obiettivi da lui perseguiti – lo colloca addirittura al fianco di Shakespeare. Ma l'uomo di teatro che probabilmente ha più contribuito al successo postumo dei suoi scritti è il russo Vsevolod Mejerchol'd, un maestro assoluto su impulso del quale molti altri pionieri della regia hanno visto nel drammaturgo veneziano un esempio di teatro antinaturalista.

Puccini secondo Caruso

Oltre alla sua straordinaria voce, il tenore Enrico Caruso aveva un particolare talento anche nel disegno. Tra le sue numerose caricature di colleghi cantanti, amici, direttori d'orchestra, e di se stesso, vi è anche questa che ritrae Giacomo Puccini di spalle, realizzata nel 1910 a Parigi.

Biografie

Daniele Callegari

Dirrettore. Nato a Milano, ha studiato al Conservatorio della sua città contrabbasso e percussioni, e a soli ventidue anni è entrato a far parte dell'orchestra del Teatro alla Scala, dove ha avuto modo di suonare con i più importanti direttori. Questo confronto stimolante con grandi nomi lo ha riportato al Conservatorio, per studiare direzione d'orchestra e composizione; dall'inizio degli anni Novanta si è imposto all'attenzione dei più importanti teatri italiani e stranieri, divenendo in breve tempo uno dei direttori più in vista sul panorama internazionale. Dal 1998 al 2001 è stato direttore principale al Wexford Opera Festival e dal 2002 al 2008 è stato direttore musicale della DeFilharmonie (Royal Flanders Philharmonic Orchestra) di Anversa. Il suo interesse per il repertorio del Novecento lo indirizza verso una carriera di ampio respiro, dandogli modo di dirigere alcune opere in prima esecuzione assoluta, fra le quali *Alice* di Giampaolo Testoni al Teatro Massimo di Palermo (1993) e *Oedipe sur la route* di Pierre Bartholomée alla Monnaie di Bruxelles (2003). Ha diretto alcune fra le maggiori istituzioni concertistiche del mondo, fra le quali Orchestre Nationale de l'Île de France, Orchestre National de Belgique, Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo, Orchestre de La Monnaie di Bruxelles, Rotterdam Philharmonic Orchestra, Orchestre National de France, Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, Orchestra Sinfonica dell'Accademia di Santa Cecilia, Münchner Rundfunkorchester, Tokyo Philharmonic Orchestra, Orquesta Nacional de Madrid, Orchestra Sinfonica Giuseppe Verdi di Milano. Tra gli impegni recenti, *Madama Butterfly, L'elisir d'amore* e *Norma* alla Bayerische Staatsoper di Monaco; *Il pirata* a Ginevra; *La bohème* alla Semperoper di Dresda; *L'elisir d'amore* alla Den Norske Opera di Oslo; *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci* alla San Francisco Opera; *Carmen* alla Semperoper di Dresda; *Rigoletto* alla Bayerische Staatsoper di Monaco; *Giovanna d'Arco* al Festival Klangvokal di Dortmund; *I masnadieri* all'Opéra de Monte-Carlo; *Otello* alla Semperoper di Dresda. Alla Fenice ha diretto *Norma* (2016) e *Madama Butterfly* (2017).

Cecilia Ligorio

Regista. Nata a Verona nel 1981, si diploma all'Accademia Silvio d'Amico di Roma. Perfeziona i suoi studi all'Institut de Teatre di Barcelona, dove inizia a occuparsi anche di regia e drammaturgia, dopo i felici incontri con Abilio Estévez e Wajdi Mouawad. Nei

primi anni di carriera lavora come attrice diretta da registi quali Walcott, Rigola, Tosar, Simó, Gas, Sicca, Rossi. Contestualmente fonda la compagnia Somnis de Somnis con cui riapre lo storico Teatro Circol Maldà di Barcellona, partecipandovi sia come attrice che come regista. È membro della compagnia IfHuman di Bruxelles e di Ludwig-officina di linguaggi contemporanei di Milano. Esordisce all'opera con *Maria di Buenos Aires* di Astor Piazzolla e subito dopo viene invitata a dirigere *Don Pasquale,* entrambe al Teatro Principal di Valencia. Il debutto italiano arriva con *Assassinio nella cattedrale* di Pizzetti al Duomo di Milano. Ha già diretto, tra gli altri, *Don Giovanni* (Valencia), *La cambiale di matrimonio* (New York), la prima in epoca moderna di *Baccanali* di Agostino Steffani (Martina Franca), *Otello* di Verdi (Salerno), *Il barbiere di Siviglia* (Martina Franca), *La traviata* (Parigi). È da quattro anni responsabile della ripresa di *Madama Butterfly* ideata da Àlex Rigola e Mariko Mori per la Fenice in collaborazione con la Biennale Arte. Alla Fenice ha allestito anche *Semiramide* di Rossini (2018). Ha scritto e diretto *Figaro&-Figaro* a New York con Bare Opera; *Caravaggio rubato* su commissione del Massimo di Palermo con musica originale di Giovanni Sollima; la prima assoluta di *Shi* al Festival di Macerata con musica di Carlo Boccadoro.

Alessia Colosso

Scenografa. Diplomata in Scenografia all'Accademia delle Belle Arti di Bologna, nel 2008 si laurea al Corso di specializzazione in Scienze e tecniche del teatro alla Facoltà di Design e Arti dello IUAV di Venezia. Nel 2009 partecipa a due progetti scenografici come stagista al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma per il film *Dieci inverni* di Valerio Mieli e al Laboratorio Musicale Barocco ideato dallo IUAV per la messa in scena di *Agrippina* al Teatro Malibran di Venezia. Dal 2010 inizia a lavorare nei teatri lirici in qualità di assistente scenografa e bozzettista per importanti scenografi, come Francesco Frigeri (*Rigoletto,* Teatro Massimo di Palermo 2018); Pier'Alli (*Tannhäuser,* 2016) e soprattutto con Tiziano Santi con cui collabora da anni. Da ricordare due lavori con la regia di Luca Ronconi (*Falstaff,* Teatro Petruzzelli di Bari, 2013, e *Semiramide,* Teatro San Carlo di Napoli, 2011). Dal 2016 firma le scene di *Hänsel e Gretel,* regia di Gianmaria Aliverta (Teatro Goldoni di Firenze); *Altri canti d'amor*, regia di Giacomo Ferraù (Compagnia Eco di Fondo, Festival della Valle d'Itria 2017); *La Statira,* regia di Francesco Bellotto (Teatro Malibran, 2019). Con la regista Cecilia Ligorio firma le scene di *Baccanali* nel 2016 e di *Giulietta e Romeo* nel 2018, entrambe allestite al Festival della Valle d'Itria.

Simone Valsecchi

Costumista. Nato nel 1973, è ricercatore e artista visuale. Si diploma in Scenografia all'Accademia di Brera di Milano. Lavora nel mondo della moda con Gianfranco Ferrè, Jean Paul Gaultier, Reporter e Convivio. Collabora come costumista al Piccolo Teatro di Milano in numerose produzioni, con i registi Luca Ronconi e Peter Greenaway. Conserva e salvaguarda capi d'epoca di qualità, dal diciassettesimo secolo a oggi. È curatore della sezione moda e costume del Museo della Mille Miglia e finanziatore di Palazzo Fortuny per l'esposizione *Diana Vreeland after Diana Vreeland*. Contemporaneamente alla sua attività di costumista

teatrale, continua a lavorare come stilista e *art director* nell'ambito di moda, *shooting*, passerelle e pubblicità. Alcune opere realizzate per il teatro e per la moda sono pubblicate in Paola Bignami, *Storia del costume* (Carocci); Cristian Maria Giammarini *Luca Ronconi. Progetto Domani* (Ubulibri); *Peter Greeneway Peopling The Palaces* (Volumina); *Michael Nyman Sublime* (Volumina); Judith Clark e Maria Luisa Frisa, *Diana Vreeland After Diana Vreeland* (Marsilio); *Mustafa Sabbagh. Memorie liquide* (Ferrara Arte); *Schön! At The Forefront of Fashion*; *Jean Paul Gaultier. Grand Palais Paris* (catalogo della mostra al Museo di Belle Arti di Montreal). Una selezione della collezione d'epoca di sua proprietà è visibile *online* all'indirizzo http://simonevalsecchi.blogspot.it/.

Oksana Dyka

Soprano, interprete del ruolo di Turandot. Nata in Ucraina, si diploma al Conservatorio di Kiev nel 2004, e dal 2003 al 2007 è la solista principale dell'Opera Nazionale Ucraina di Kiev. Nei primi anni canta *Don Carlo* al Regio di Torino, *Il trovatore* nel Circuito Lombardo, *Madama Butterfly* a Brisbane. Gli anni seguenti la vedono impegnata all'Opera di Roma (*Tosca*) e all'Estonian National Opera di Tallinn (*Simon Boccanegra*). Seguono *Madama Butterfly* a Bologna, Graz e Valencia, *Pagliacci* e *Tosca* alla Scala, *Tosca* a Dresda, Valencia, Verona e Pompei. Nelle ultime stagioni riscuote un grande successo con *Evgenij Onegin* a Los Angeles, *Mefistofele* a Montecarlo, *Aida* e *Tosca* alla Scala, *Un ballo in maschera* a Torino. Recentemente, *Tosca* a Torre del Lago, Berlino e alla Royal Opera House di Londra, *Aida* all'Arena di Verona, *Madama Butterfly* a Los Angeles, *Un ballo in maschera* alla Scala, *Aida* all'Opéra Bastille, *Prince Igor* al Metropolitan e al Mariinsky di San Pietroburgo, *Madama Butterfly* all'Opéra di Parigi, *La dama di picche* all'Opera di Roma e all'Opernhaus di Zurigo, *Il giocatore* a Montecarlo, *Jenůfa* e *Turandot* al Metropolitan, *Turandot* all'Arena di Verona.

Teresa Romano

Soprano, interprete del ruolo di Turandot. Di origine campana, si diploma con il massimo dei voti al Conservatorio Giuseppe Martucci di Salerno e vince la borsa di studio dell'Accademia per cantanti lirici del Teatro alla Scala. Giovanissima, ha debuttato nei principali ruoli operistici nei più importanti teatri italiani e stranieri, al fianco di musicisti quali Abbado, Muti, Domingo. Si è esibita in concerto con la Filarmonica della Scala diretta da Daniele Gatti e ha interpretato Madama Cortese nel *Viaggio a Reims* nella ripresa dello spettacolo di Ronconi alla Scala. Ha debuttato al San Carlo di Napoli nella *Clemenza di Tito* diretta da Tate con la regia di Ronconi e all'Opera di Roma come Margherita nel *Mefistofele*. È stata Leonora nella *Forza del destino* a Macerata con la regia di Pizzi e al Regio di Parma durante il Festival Verdi come Leonora nel *Trovatore*. Tra gli impegni recenti il debutto in *Turandot* nel circuito lombardo, al Filarmonico di Verona e al Regio di Torino, il ruolo protagonista nella *Turandot* di Busoni al Lirico di Cagliari, la parte di Santuzza in *Cavalleria rusticana* nel circuito lombardo, *Andrea Chénier* al Regio di Parma.

Marcello Nardis
Tenore, interprete del ruolo dell'imperatore Altoum. Dopo le lauree in Lettere classiche, Archeologia cristiana e Pedagogia musicale e i diplomi di pianoforte, canto e musica vocale da camera, completa la sua formazione alla Liszt Hochschule di Weimar e al Mozarteum di Salisburgo. Già pianista, debutta come tenore nel 2003. Canta in teatri quali, fra gli altri, la Fenice di Venezia, la Scala di Milano, il San Carlo di Napoli, il Carlo Felice di Genova, il Filarmonico di Verona, il Maggio Musicale Fiorentino, il Massimo di Palermo, il Bellini di Catania, il Liceu di Barcellona, la Stadthalle di Bayreuth, il New National Theatre di Tokyo, la Carnegie Hall di New York, diretto da Battistoni, Chung, Inbal, Luisi, Mehta, Muti, Sardelli, Savall, Frizza, e in duo con pianisti come Bacchetti, Badura-Skoda, Ballista, Campanella, Canino, De Fusco. Alla Fenice interpreta *Macbeth* (2018), *Die lustige Witwe* (2018), *Lucia di Lammermoor* (2017), *Aquagranda* e *Mirandolina* (2016), *Die Zauberflöte* (2015), *The Rake's Progress* (2014), *Tristan und Isolde* (2012), *Lou Salomé* (2012) e *Boris Godunov* (2008).

Simon Lim
Basso, interprete del ruolo di Timur. Nato a Dae Gu in Corea del Sud nel 1982, nel 2007 si trasferisce in Italia per frequentare l'Accademia di perfezionamento per cantanti lirici della Scala. Sul palcoscenico milanese debutta in numerosi ruoli, fra i quali Mustafa nell'*Italiana in Algeri* e quello del protagonista nelle *Nozze di Figaro*. Tra gli impegni più recenti, *Turandot* (Berlino), *Nabucco* (Lille), *Don Carlo* (Tel Aviv), *The New Prince* (Amsterdam), *Stiffelio* (Bilbao), *Norma* (Oslo). Ha incarnato inoltre Tom in *Un ballo in maschera* alla Bayerische Staatsoper di Monaco, il conte Asdrubale nella *Pietra del paragone* al Théâtre du Châtelet e Ramfis in *Aida* alla Deutsche Oper di Berlino, Zaccaria nel *Nabucco* al Lirico di Cagliari, Padre Guardiano nella *Forza del destino* e Alidoro nella *Cenerentola* al Filarmonico di Verona e ancora Alidoro al Regio di Torino. Alla Fenice ha cantato in *Macbeth* (2018), *Semiramide* (2018), *Un ballo in maschera* (2017), *Lucia di Lammermoor* (2017), nello *Stiffelio*, nella *Favorite* e in *Norma* (2016).

Walter Fraccaro
Tenore, interprete del ruolo di Calaf. Debutta nel 1994 in *Nabucco* al Teatro del Liceu di Barcellona dopo aver vinto, l'anno precedente, il secondo Premio (primo non assegnato) Plácido Domingo come miglior tenore e il Premio Montserrat Caballé come miglior interprete verdiano al Concorso internazionale Francisco Viñas di Barcellona. Invitato regolarmente presso i più prestigiosi teatri italiani e internazionali, vanta un repertorio che comprende, tra gli altri, i grandi ruoli verdiani di Radames in *Aida*, Stiffelio nell'omonima opera, Foresto in *Attila*, Gabriele in *Simon Boccanegra*, *Macduff* in *Macbeth*, Alvaro nella *Forza del destino*, Don Carlo nel ruolo del titolo, Rodolfo in *Luisa Miller*, Manrico nel *Trovatore.* Canta anche *La bohème*, *Tosca*, *Madama Butterfly*, *Mefistofele*, *Carmen*, *La Gioconda*, *Turandot*, *Manon Lescaut*, *Andrea Chénier*, *La fanciulla del West*, *Cavalleria rusticana*. Tra gli impegni più recenti, *Turandot, Aida, Otello, Pagliacci, Carmen, Fedora.* In Fenice canta in *Carmen* (2017), *Otello* e nel Concerto di Capodanno (2012), in *Manon Lescaut* (2011), *Šárka* e *Cavalleria rusticana* (2009), *Tosca* (2008) e *Turandot* (2007).

Carlo Ventre

Tenore, interprete del ruolo di Calaf. Nato a Montevideo, in Uruguay, inizia a studiare alla Escuela de Arte Lírico della sua città e successivamente con Gino Bechi e Magda Olivero. Ha vinto la Pavarotti Voice Competition di Philadelphia. Ha fatto il suo debutto interpretando il duca di Mantova in *Rigoletto* alla Scala, sotto la direzione di Riccardo Muti. Da allora ha avuto inizio una carriera internazionale che lo ha portato nei più prestigiosi teatri del mondo: Wiener Staatsoper, Royal Opera House – Covent Garden di Londra, Opéra National de Paris, Teatro alla Scala, Liceu de Barcelona, Maggio Musicale Fiorentino, Deutsche Oper e Staatsoper di Berlino, Semperoper di Dresda, Opernhaus di Zurigo, Teatro Colón di Buenos Aires, New National Theatre di Tokyo, Dallas Opera, San Francisco Opera, Arena di Verona, Teatro dell'Opera di Roma, solo per citarne alcuni. Fra gli impegni recenti, *Andrea Chénier* a Macau, *Pagliacci* a Bruxelles e alla Deutsche Oper am Rhein, *Otello* alla Staatsoper di Amburgo, Calaf in *Turandot* a Palermo e a Tenerife, Pinkerton in *Madama Butterfly* a Bari, Manrico nel *Trovatore* alla Staatsoper di Berlino.

Carmela Remigio

Soprano, interprete del ruolo di Liù. Inizia a suonare il violino a cinque anni e intraprende quindi lo studio del canto con Aldo Protti, perfezionandosi con Leone Magiera. Debutta diciannovenne a Palermo nel ruolo della protagonista in *Alice* di Giampaolo Testoni. Ha cantato con Luciano Pavarotti in oltre settanta concerti in tutto il mondo. Dopo le prime scritture in ruoli del repertorio barocco, si dedica alle opere di Mozart (*Le nozze di Figaro, La clemenza di Tito*, *Così fan tutte*, *Die Zauberflöte*, *Idomeneo*), interpretando oltre quattrocento recite del *Don Giovanni* sia nei panni di Donna Elvira sia in quelli di Donna Anna. Debutta poi in ruoli verdiani come Desdemona in *Otello*, Amelia in *Simon Boccanegra* e Violetta nella *Traviata*, e il suo repertorio abbraccia anche opere di Puccini e di Donizetti. Fra gli impegni recenti, *Don Giovanni, Rinaldo, Il castello di Kenilworth, La clemenza di Tito* e *Anna Bolena.* A Venezia ha cantato in *Otello* (2019), *Norma* (2018 e 2015), nel *Don Giovanni* (2017), nell'*Amico Fritz* (2016), in *Alceste* (2015), in *The Rake's Progress* e nella *Clemenza di Tito* (entrambi nel 2014).

Francesca Dotto

Soprano, interprete del ruolo di Liù. Nata a Treviso nel 1987, diplomata nel 2006 in flauto traverso al Conservatorio di Bologna, intraprende nel 2007 lo studio del canto con Elisabetta Tandura diplomandosi nel 2011 al Conservatorio di Castelfranco Veneto. Vincitrice nel 2011 del Premio nazionale delle arti indetto dal MIUR, nel 2012 è finalista ai concorsi Voci verdiane di Busseto e Adami Corradetti a Padova, vince il secondo premio al Concorso Callas di Verona e debutta al Teatro La Fenice nel ruolo di Musetta nella *Bohème*. Nel 2014 interpreta *La traviata* a Bari, *La bohème* a Venezia e *Don Giovanni* ad Atene, mentre nel 2016 è Musetta alla Staastoper di Vienna e Fiordiligi a Roma. In seguito è Violetta a Roma, Firenze e Napoli, Micaëla a Cagliari, Donna Anna a Pechino, Anna Bolena a Roma. Alla Fenice, interpreta Violetta nella *Traviata* (2019, 2016, 2015, 2014), Donna Anna in *Don Giovanni* (2017, 2014) e Mimì nella *Bohème* (2017).

Alessio Arduini
Baritono, interprete del ruolo di Ping. Nato a Desenzano del Garda, attualmente risiede a Vienna. Ha conseguito la laurea in ingegneria gestionale e ha studiato canto con Vincenzo Rose. Nel 2010 ha conseguito una borsa di studio della Fondazione Lina Aimaro Bertasi, ha vinto il concorso Salice d'oro, il Concorso internazionale Marie Kraja a Tirana e ha debuttato come protagonista nella produzione Pocket Opera del *Don Giovanni* di Mozart. Nel 2011 è don Giovanni al Comunale di Bologna, e l'anno successivo debutta alla Scala come Silvano in *Un ballo in maschera*. Nella stagione 2013-2014 interpreta *L'elisir d'amore*, *Pagliacci*, *La Cenerentola*, *La Clemenza di Tito, Don Giovanni*. Tra gli impegni recenti, *Così fan tutte* a Salisburgo e alla Royal Opera House, *Don Giovanni* e *Il barbiere di Siviglia* all'Opéra National di Parigi, *Don Pasquale, L'elisir d'amore* e *La Cenerentola* a Vienna, il debutto negli USA nella *Bohème* al Metropolitan, *Die Zauberflöte* a Firenze, *La bohème* a Parigi, Vienna e Londra, *Così fan tutte* a Napoli con Riccardo Muti. Alla Fenice è stato Guglielmo in *Così fan tutte* (2013) e il protagonista nel *Don Giovanni* (2014).

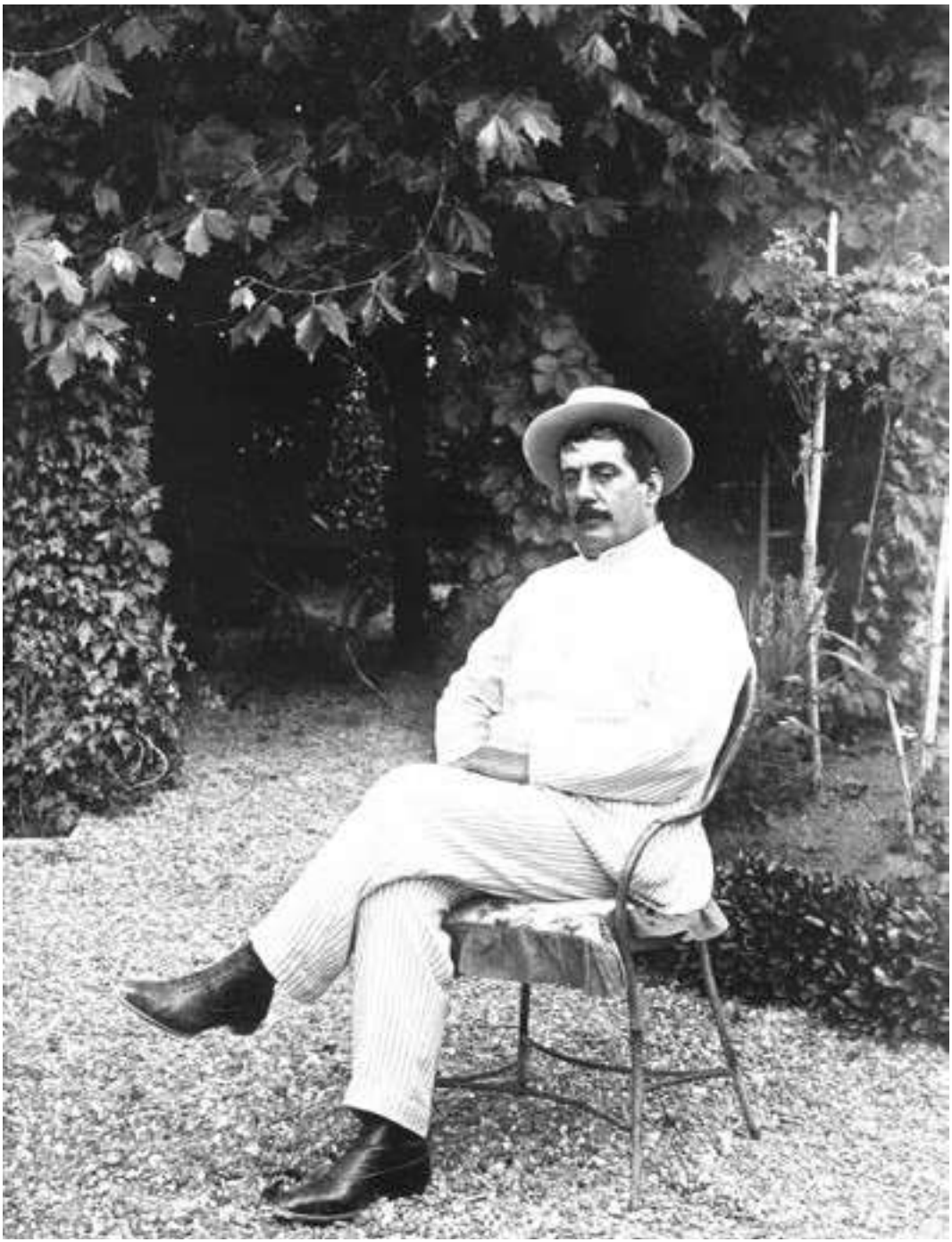
Valentino Buzza
Tenore, interprete del ruolo di Pang. Nato a Catania, si diploma nel 2008 all'Istituto musicale Vincenzo Bellini della sua città, perfezionandosi poi nelle *masterclass* di artisti quali Edda Moser, Leone Magiera e Renato Bruson. Tra i numerosi concorsi che si è aggiudicato, si citano almeno il Premio Luciano Pavarotti, il Tito Schipa, il Festival Sarzana e il Città d'Alcamo. Nel settembre del 2012 entra a far parte del Centre de Perfeccionament Plácido Domingo di Valencia, all'interno del quale partecipa a produzioni come *La bohème* (Chailly), *La traviata* (Mehta), *Simon Boccanegra* (Pidò) e *Turandot* (ancora Mehta). Recentemente acclamato al Teatro dell'Opera di Varsavia come Macduff in *Macbeth*, è stato protagonista in opere come *Il gatto con gli stivali* al Teatro dell'Opera di Bari, *L'elisir d'amore* al Maggio Fiorentino, *Manon Lescaut* al Teatro Municipal de São Paulo e *Dido and Aeneas* ancora al Maggio Musicale. Ha inoltre preso parte al *musical The Opera*, scritto e diretto da Davide Livermore, che ha debuttato a Muscat (Oman). Alla Fenice ha cantato *Il sogno di Scipione* (2019).

Paolo Antognetti
Tenore, interprete del ruolo di Pong. Nato a La Spezia, nel 2006 si diploma in canto al Conservatorio di Riva del Garda. Attualmente studia con Fiorenza Marchiori Salvaggio. Collabora con varie istituzioni musicali tra cui Festival Puccini di Torre del Lago, Festival Mascagni di Livorno, Festival Donizetti di Bergamo, International Opera Theatre di Philadelphia, Arena di Verona, Teatro Filarmonico di Verona, Teatro La Fenice, Maggio Musicale, Teatro Comunale di Bologna, Royal Opera House di Muscat. Recentemente ha cantato nelle seguenti opere: *Cecè* di Bruno Moretti, *Salome, Le nozze di Figaro, Iris, Jérusalem, Aida* e *Nabucco*. Tra gli altri titoli si ricordano almeno *La traviata, Rigoletto*, *Don Giovanni, I Capuleti e i Montecchi, Lo specchio magico* di Fabio Vacchi, *Il suono giallo* di Alessandro Solbiati e *Dido and Aeneas* di Purcell. Alla Fenice ha cantato in *Richard III* di Giorgio Battistelli, ha inaugurato la stagione sinfonica 2017 sotto la

guida di Donato Renzetti e ha incarnato Heinrich der Schreiber in *Tannhäuser* (2017) ed Ernesto in *Aquagranda* (2016).

Armando Gabba

Baritono, interprete del ruolo di un mandarino. Nato a Parma, ha vinto il concorso Voci verdiane di Busseto e ha partecipato al *Rigoletto* diretto da Giuseppe Sinopoli. Ha poi cantato nei principali teatri italiani tra i quali la Scala. Per la Fenice dal 2010 ha interpretato numerose volte il ruolo di Douphol nella *Traviata* e nel 2019 e 2017 quello di Germont. Sempre a Venezia si è cimentato inoltre nella parte del borgomastro in *Werther* (2019), del medico in *Macbeth* (2018), di Martino nell'*Occasione fa il ladro* di Rossini e del principe Yamadori nella *Madama Butterfly* di Puccini (2018 e 2017), di Uberto in *Gina* di Francesco Cilea (2017), di Adolfo in *Agenzia matrimoniale* di Roberto Hazon (2016), del banditore e dell'oracolo in *Alceste* (2015), di Sciarrone in *Tosca* (2015 e 2014), di Schaunard nella *Bohème* (2014 e 2012), di Norton nella *Cambiale di matrimonio* (2013), di un pilota in *Tristan und Isolde* (2012) e di Marullo in *Rigoletto* (2012, 2011 e 2010).



Puccini nella sua villa di Torre del Lago, 1910. Foto di Mario Nunes Vais (Roma, Istituto centrale per il catalogo e la documentazione).

Pierre Cardin: «È stato il teatro ad avvicinarmi alla moda»

Pierre Cardin, nel 2016 lei è diventato socio sostenitore del Teatro La Fenice: cosa significa essere fra chi sostiene un'istituzione simbolo della cultura veneta e italiana in tutto il mondo?

È stato un onore sostenere il Teatro in questi ultimi anni e soprattutto un piacere aver potuto collaborare artisticamente con questa meravigliosa istituzione portando le mie più recenti produzioni teatrali in anteprima. Sono veneto ed essere entrato attivamente in questa superba realtà mi ha reso molto fiero.

Nel 2016 – a suggello della nutrita rassegna «Estate Fenice» - ha presentato il suo Dorian Gray. La bellezza non ha pietà*, spettacolo musicale di cui ha firmato anche i costumi, e nel 2018 il dittico* Marlene is Back / Rimbaud-Verlaine. *Che ruolo gioca la bellezza ai nostri giorni? Dove la si può trovare secondo lei?*

Chi la vuole vedere… la trova!

Con il Teatro veneziano lei ha un rapporto che coltiva fin da quando era ragazzo a Treviso: ci racconta di quando desiderava diventare attore e di come è stato successivamente 'catturato' dal mondo della moda?

Proprio il teatro mi ha portato alla moda: lavoravo da Paquin, che aveva i maggiori contratti con i migliori teatri di Parigi, così quando ho aperto la mia casa di moda in rue Richepanse ho continuato con i costumi teatrali. Subito dopo vi ho voluto accostare l'alta moda.

Nel 1954 lavorò in Fenice durante le riprese di Senso*, a stretto contatto con Luchino Visconti: ci dice qualcosa di quella esperienza?*

Traspariva la sua aristocrazia; era estremamente elegante e gentile.

La Fenice, tra i suoi obiettivi strategici, porta avanti un'articolata serie di progetti dedicati alle nuove generazioni, cercando di costruire un tessuto connettivo fondato sulla conoscenza

Pierre Cardin e Rodrigo Basilicati al Teatro La Fenice.

della musica d'arte, dal Seicento ai giorni nostri. Come socio sostenitore del Teatro, quali pensa siano le strade migliori per condurre i giovani verso la nostra tradizione culturale?

Si deve cominciare dai piccoli... portarli a teatro: la sua magia li trascinerà nel suo vortice. Così diventeranno quantomeno grandi spettatori. Per i più grandi si dovrebbe alternare la grande tradizione operistica con l'opera moderna e contemporanea pop: il *musical*! Un genere che ormai ha una sua prestigiosa storia. Del resto l'opera 'classica' era il *musical* pop del suo tempo.

Ricchezza culturale e ricchezza economica possono essere considerate due facce della stessa medaglia?

Produrre nel teatro oggi costa molto caro. Lo so perché in cinquant'anni di Espace Cardin ho prodotto più di seicento opere diverse e ancora continuo con un *Dorian Gray* a Hollywood a luglio, un *Jackie Kennedy* ad agosto al mio Festival di Lacoste e un *Rimbaud Verlaine* a Parigi da ottobre al Théâtre du Gymnase Marie Bell. Senza il sostegno finanziario di privati, imprese o dello Stato non è possibile produrre oggi un'opera con tutto quello che comporta.

Quali potrebbero essere, a suo parere, i mezzi migliori per invogliare il mondo dell'imprenditoria e dell'impresa a investire in cultura?

Quando lo fanno bisogna dare loro il giusto spazio e rispetto, tanto che possano pensare che fare cultura possa sostituire la classica pagina pubblicitaria sulla rivista o la grande affissione sul restauro di un palazzo sul Canal Grande.

Lei, dicevamo, ha un rapporto personale e affettivo con la città d'acqua: quali sono i luoghi che preferisce frequentare?

Sotto casa mia al «Nono Risorto» vado ovviamente spesso! Potrebbe essere un luogo da artisti. Anche il «Vecio Fritolin» è molto buono, a venti metri dalla mia Galleria di mobili. In tutta Venezia, sotto casa hai sempre il tuo miglior locale!

Ci può dire una sola cosa che vorrebbe fosse cambiata a Venezia per renderla più vivibile?

È bella così! Marghera dovrebbe modificare la sua vocazione industriale diventando un esempio mondiale di *smart city*. Attirerebbe molto altro pubblico ma darebbe opportunità di ricezione enorme, così da decongestionare la Venezia storica e fornendo magari anche luoghi d'arte alternativi da fruire ai veneziani e ai visitatori. Io ci avevo pensato! Spero che qualcuno prenda ispirazione.

Suggerimenti per *Turandot*

di Giuseppina La Face Bianconi

Per accostarsi all'opera che Puccini lasciò incompiuta, *Turandot*, segnalo il saggio, capitale, di due grandi musicologi statunitensi, William Ashbrook e Harold Powers: *Puccini's Turandot. The End of the Great Tradition* (Princeton University Press, 1991), disponibile anche in traduzione italiana (Milano, Ricordi, 2006). In sei capitoli il libro ricostruisce il contesto intellettuale e musicale in cui maturò il progetto dell'opera, ne discute fonti, genesi, fasi cruciali, momenti controversi, messinscena, legame con la tradizione operistica, proiezione nella modernità. È una monografia per addetti ai lavori, ma il tono disteso e narrativo, molto 'anglosassone', la rende per ampi tratti fruibile anche dal semplice melomane.

Sulla 'novità' di *Turandot* e le problematiche del finale – Puccini morì prima di finirlo, lo completò Franco Alfano – ci sono i due saggi stellari di Fedele d'Amico, *L'opera insolita* e *L'abito non fa il bonzo*, in un volume purtroppo esaurito, di cui si attende la riedizione: *L'albero del bene e del male. Naturalismo e decadentismo in Puccini*, a cura di Jacopo Pellegrini (Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2000). La lucidità di pensiero e lo stile inarrivabilmente limpido del grande critico accattivano anche chi non abbia conoscenze musicali profonde: se il volume ritornerà in libreria, sarà un piacere intellettuale per tutti.

È recentissimo il secondo volume di un'impresa di spicco. Non riguarda *Turandot* in particolare, ma Puccini in generale. Sono le lettere che il compositore ha indirizzato ad amici, familiari, editori, librettisti, quand'era ormai un artista affermato e benestante: *Giacomo Puccini: Epistolario 1897-1901*, a cura di Gabriella Biagi Ravenni e Dieter Schickling (Firenze, Leo S. Olschki, 2018). Chi scorre le missive – le si legge d'un fiato, spesso con allegria – ne trova molte dal tono goliardico e dal linguaggio colorito. Puccini ama giocare con la lingua, plasma neologismi burleschi, si trastulla con la parlata lucchese, rimaneggiandola ad arte. A Luigi Illica, suo librettista, dice che andrà da Victorien Sardou – l'autore del dramma di parola da cui trasse *Tosca* – per «imbagolarlo colle sbrodolature Toscane», ossia «confonderlo con ciò che ha composto per Tosca». Quando parla della *Bohème* del detestato concorrente Leoncavallo, lo stile si fa invece duro, il pensiero tagliente. Sempre a Illica: «Non ho parole abbastanza coloritive (*sic*) per descriverti le madornali porcate di cui è zeppa la tronfia, la zuppante, la opprimente opera». In una bella lettera allo scrittore Eugenio Checchi il musicista traccia uno schizzo autobiografico: nell'infanzia – lui figlio e nipote di musicisti – era «refrattario alla musica», finì *Le Villi* perché la «povera mamma colle preghiere e il continuo stargli addosso gliele fece terminare», e «per portare a cena una ballerina» impegnò il paltò. Insomma, il lettore si trova squadernate davanti le aspirazioni, le sofferenze e i tic dell'artista, l'autoritratto di un uomo fuor del comune.

La Fenice si aggiudica due Premi Abbiati 2019

È *Richard III* di Giorgio Battistelli la miglior «novità per l'Italia»: così si è espressa la giuria del Premio Franco Abbiati, il prestigioso riconoscimento conferito dall'Associazione nazionale critici musicali e da molti considerato l'Oscar della musica italiana. L'opera, andata in scena alla Fenice il 29 giugno 2018 in prima rappresentazione italiana, è un adattamento del grande dramma shakespeariano che il compositore laziale, forse il più prolifico autore di teatro musicale del nostro Paese, ha realizzato insieme a un esperto drammaturgo come Ian Burton, che firma il libretto, e a un regista del calibro di Robert Carsen. La critica, nell'esprimere il proprio favore al lavoro immaginifico e visionario di Battistelli, ha nello stesso tempo riconosciuto l'impegno dell'istituzione veneziana, ormai consolidato negli anni, nel promuovere e diffondere la nuova musica riservandole ampio spazio nei propri cartelloni.

Richard III *di Giorgio Battistelli.*

Questo premio fa il paio poi con quello attribuito a Giuseppe Palella, nella sezione costumi, per l'*Orlando furioso* di Antonio Vivaldi (insieme a *Romeo e Giulietta* di Nicola Vaccaj al Festival di Martina Franca), un'altra produzione targata Fenice che si inserisce nel progetto di rivalorizzazione delle opere del Prete Rosso, partita già da tempo e confermata nel 2019 con la *Dorilla in Tempe*, andata in scena ad aprile ancora con i costumi di Palella. Entrambi i versanti, contemporaneità e musica antica, in cui il Teatro lagunare – oltre alla nutrita e 'naturale' programmazione destinata al melodramma – ha voluto scommettere e investire energie e risorse ottengono quindi il plauso degli addetti ai lavori.

Intitolato a Franco Abbiati, per quarant'anni titolare della pagina musicale del «Corriere della Sera», il Premio, istituito nel 1980 e giunto ora alla sua XXXVIII edizione, analizza di volta in volta la stagione passata, attraverso le segnalazioni degli iscritti alla citata Associazione nazionale critici musicali, poi valutate e sintetizzate dalla giuria (composta quest'anno da Alessandro Cammarano, Luca Della Libera, Paola De Simone, Andrea Estero, Carlo Fiore, Angelo Foletto, Enrico Girardi, Giancarlo Landini, Gianluigi Mattietti, Gregorio Moppi, Carla Moreni, Alessandro Mormile, Paolo Petazzi, Lorenzo Tozzi). Grazie alla sua visione 'totale', il Premio Abbiati è divenuto negli anni il 'sismografo' delle tendenze in atto nel panorama musicale italiano: diviso infatti in categorie come spettacolo, regia, scene, costumi, solista, cantanti ecc., riesce – come in ambito teatrale fanno i Premi Ubu, nati appena due anni prima – a individuare le proposte di maggior pregio e le figure artistiche più interessanti, costituendo di fatto una 'mappa' dell'Italia musicale, tra conferme e realtà emergenti, e dando risonanza e notorietà anche a percorsi e progettualità meno consolidate (in particolare attraverso le voci «Premio speciale» e «Iniziativa musicale»).

Orchestra del Teatro La Fenice

Violini primi Roberto Baraldi ◆, Enrico Balboni ◆ ◊, Fulvio Furlanut, Nicholas Myall, Simona Cappabianca, Mauro Chirico, Andrea Crosara, Roberto Dall'Igna, Elisabetta Merlo, Sara Michieletto, Margherita Miramonti, Martina Molin, Annamaria Pellegrino, Daniela Santi, Xhoan Shkreli, Anna Tositti, Anna Trentin, Maria Grazia Zohar, Antonaeta Arpasanu ◊

Violini secondi Alessandro Cappelletto •, Gianaldo Tatone •, Samuel Angeletti Ciaramicoli, Nicola Fregonese, Federica Barbali, Alessio Dei Rossi, Maurizio Fagotto, Emanuele Fraschini, Davide Gibellato, Chiaki Kanda, Maddalena Main, Luca Minardi, Luigi Presta, Elizaveta Rotari, Livio Salvatore Troiano, Sokol Prekalori ◊, Barbara Kruger ◊

Viole Alfredo Zamarra •, Petr Pavlov •, Margherita Fanton, Antonio Bernardi, *nnp*, nnp**, Maria Cristina Arlotti, Elena Battistella, Valentina Giovannoli, Anna Mencarelli, Stefano Pio, Davide Toso, Montserrat Coll Torra ◊

Violoncelli Luca Magariello •, Alessandro Zanardi •, Nicola Boscaro, Marco Trentin, Dana De Vries, Enrico Graziani, Paolo Mencarelli, Filippo Negri, Antonino Puliafito, Mauro Roveri, Giulia Libertini ◊

Contrabbassi Matteo Liuzzi •, Stefano Pratissoli •, Massimo Frison, Walter Garosi, Ennio Dalla Ricca, Marco Petruzzi, Denis Pozzan

Ottavino Franco Massaglia

Flauti Andrea Romani •, Giorgio Di Giorgi • ◊, Luca Clementi, Fabrizio Mazzacua

Oboi Rossana Calvi •, Marco Gironi •, Angela Cavallo, Valter De Franceschi

Corno inglese Cecilia Mugnai ◊

Clarinetti Vincenzo Paci •, Simone Simonelli •, Federico Ranzato, Claudio Tassinari

Clarinetto basso Giovanni Marinotti ◊

Sassofoni Mario Ciaccio ◊, Marco Gerboni ◊

Fagotti Roberto Giaccaglia •, Marco Giani •, Riccardo Papa

Controfagotto Fabio Grandesso

Corni Konstantin Becker •, Andrea Corsini •, Loris Antiga, Adelia Colombo, Stefano Fabris, Vincenzo Musone, Ivan Zaffaroni ◊

Trombe Piergiuseppe Doldi •, Guido Guidarelli •, Fabiano Maniero, Mirko Bellucco, Eleonora Zanella Fabio Codeluppi ◊, Luca Del Ben ◊, Maté Miskolczi ◊, Mauro Pavese ◊, Federico Perugini ◊, Luca Betti ◊

Tromboni Giuseppe Mendola •, Domenico Zicari •, Federico Garato, Alessio Savio ◊

Tromboni bassi Athos Castellan, Claudio Magnanini

Basso tuba Alberto Azzolini, Daniele Spano ◊

Timpani Dimitri Fiorin •, Barbara Tomasin •

Percussioni Paolo Bertoldo, Claudio Cavallini, Saverio Rufo ◊, Marika Veronese ◊, Giovanni Franco ◊, Paolo Grillenzoni ◊

Arpa Eva Perfetti • ◊, Alessia Luise ◊

Celesta Jakub Tchorzewski ◊

Coro del Teatro La Fenice

Claudio Marino Moretti
maestro del Coro

Roberto Brandolisio ◊
altro maestro del Coro

Soprani Nicoletta Andeliero, Cristina Baston, Lorena Belli, Anna Maria Braconi, Lucia Braga, Caterina Casale, Brunella Carrari, Emanuela Conti, Chiara Dal Bo', Milena Ermacora, Alessandra Giudici, Susanna Grossi, Maria Antonietta Lago, Anna Malvasio, Loriana Marin, Sabrina Mazzamuto, Antonella Meridda, Alessia Pavan, Lucia Raicevich, Andrea Lia Rigotti, Ester Salaro, Elisa Savino, Serena Bozzo ◊, Carlotta Gomiero ◊, Sara Bino ◊, Sandra Pozzati ◊

Alti Valeria Arrivo, Mariateresa Bonera, Rita Celanzi, Marta Codognola, Simona Forni, Eleonora Marzaro, Gabriella Pellos, Francesca Poropat, Orietta Posocco, Nausica Rossi, Paola Rossi, Alessia Franco, Maria Elena Fincato, Alessandra Vavasori, Margherita Maria Sala ◊

Tenori Domenico Altobelli, Miguel Angel Dandaza, Cosimo D'Adamo, Salvatore De Benedetto, Dionigi D'Ostuni, Giovanni Deriu, Safa Korkmaz, Enrico Masiero, Eugenio Masino, Carlo Mattiazzo, Stefano Meggiolaro, Roberto Menegazzo, Ciro Passilongo, Marco Rumori, Bo Schunnesson, Salvatore Scribano, Massimo Squizzato, Paolo Ventura, Bernardino Zanetti, Matteo Michi ◊, Mario Nicola Passaquindici ◊, Manrico Carta ◊, Francesco Fontana ◊, Damiano Lombardo ◊

Bassi Giuseppe Accolla, Carlo Agostini, Giampaolo Baldin, Enzo Borghetti, Antonio Casagrande, Antonio S. Dovigo, Salvatore Giacalone, Umberto Imbrenda, Massimiliano Liva, Luca Ludovici, Gionata Marton, Nicola Nalesso, Emanuele Pedrini, Mauro Rui, Roberto Spanò, Franco Zanette, Emiliano Esposito, Marco Durizzi ◊, Andrea Goglio ◊, Marcelo Schleier Sacco ◊, Jacopo Bianchini ◊

◊ primo violino di spalla
◊ a termine
• prime parti
**nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Sovrintendenza e direzione artistica

Fortunato Ortombina *sovrintendente e direttore artistico*

Anna Migliavacca *responsabile controllo di gestione artistica e assistente del sovrintendente*

Franco Bolletta *responsabile artistico e organizzativo delle attività di danza*

Marco Paladin *direttore musicale di palcoscenico*

Lucas Christ ◊ *assistente musicale della direzione artistica*

SERVIZI MUSICALI Francesca Tondelli *responsabile,* Cristiano Beda, Salvatore Guarino, Andrea Rampin

ARCHIVIO MUSICALE Gianluca Borgonovi *responsabile*, Tiziana Paggiaro

SEGRETERIA SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA Rossana Berti, Monica Fracassetti, Costanza Pasquotti ◊

UFFICIO STAMPA Barbara Montagner *responsabile*, Elisabetta Gardin, Thomas Silvestri, Pietro Tessarin, Alessia Pelliciolli ◊, Andrea Pitteri ◊

ARCHIVIO STORICO Marina Dorigo, Franco Rossi *consulente scientifico*

SERVIZI GENERALI Ruggero Peraro *responsabile e RSPP*, Walter Comelato, Liliana Fagarazzi, Marco Giacometti, Stefano Lanzi, Fabrizio Penzo, Nicola Zennaro, Andrea Baldresca ◊

Direzione generale

Andrea Erri *direttore generale*

DIREZIONE AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Andrea Erri *direttore ad interim*, Dino Calzavara *responsabile ufficio contabilità e controllo*
Anna Trabuio, Nicolò De Fanti ◊

AREA FORMAZIONE E MULTIMEDIA Simonetta Bonato *responsabile*, Andrea Giacomini

DIREZIONE MARKETING Andrea Erri *direttore ad interim*, Laura Coppola

BIGLIETTERIA Lorenza Bortoluzzi, Alessia Libettoni

Direzione del personale

DIREZIONE DEL PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Giorgio Amata *direttore*

Alessandro Fantini *controllo di gestione e coordinatore attività metropolitane*, Stefano Callegaro, Giovanna Casarin, Antonella D'Este, *nnp**, Renata Magliocco, Lorenza Vianello, Giovanni Bevilacqua ◊

Direzione di produzione e dell'organizzazione scenotecnica

Bepi Morassi *direttore*

SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE Lorenzo Zanoni *direttore di scena e palcoscenico*, *nnp* altro direttore di scena e palcoscenico*, Lucia Cecchelin *responsabile produzione*, Silvia Martini, Fabio Volpe, Mirko Teso ◊

ALLESTIMENTO SCENOTECNICO Massimo Checchetto *direttore*, Carmen Attisani ◊

Area tecnica

MACCHINISTI, FALEGNAMERIA, MAGAZZINI Massimiliano Ballarini *capo reparto*, Andrea Muzzati *vice capo reparto*, Roberto Rizzo *vice capo reparto*, Mario Visentin *vice capo reparto*, Paolo De Marchi *responsabile falegnameria*, Michele Arzenton, Pierluca Conchetto, Roberto Cordella, *nnp**, Dario De Bernardin, Michele Gasparini, Roberto Mazzon, Carlo Melchiori, Francesco Nascimben, Francesco Padovan, Giovanni Pancino, Claudio Rosan, Stefano Rosan, Paolo Rosso, Massimo Senis, Luciano Tegon, *nnp**, Mario Bazzellato Amorelli ◊, Filippo Maria Corradi ◊ , Alberto Deppieri ◊ , Cristiano Gasparini ◊, Lorenzo Giacomello ◊, Daria Lazzaro ◊, Marco Rosada ◊, Riccardo Talamo ◊, Agnese Taverna ◊

ELETTRICISTI Fabio Barettin *capo reparto*, Alberto Bellemo, Andrea Benetello, Marco Covelli, Federico Geatti, Maurizio Nava, Marino Perini, *nnp**, Alberto Petrovich, *nnp**, Luca Seno, Teodoro Valle, Giancarlo Vianello, Massimo Vianello, Roberto Vianello, Michele Voltan, Alessandro Diomede ◊, Federico Masato ◊, Alessandro Scarpa ◊, Giacomo Tempesta ◊

AUDIOVISIVI Alessandro Ballarin *capo reparto*, *nnp**, Cristiano Faè, Stefano Faggian, Tullio Tombolani, Marco Zen, Daniele Trevisanello ◊

ATTREZZERIA Roberto Fiori *capo reparto*, Sara Valentina Bresciani *vice capo reparto*, Salvatore De Vero, Vittorio Garbin, Romeo Gava, Dario Piovan, Paola Ganeo ◊, Roberto Pirrò ◊

INTERVENTI SCENOGRAFICI Marcello Valonta, Giorgio Mascia ◊

SARTORIA E VESTIZIONE Emma Bevilacqua *capo reparto,* Luigina Monaldini *vice capo reparto,* Carlos Tieppo ◊ *responsabile dell'atelier costumi*, Bernadette Baudhuin, Valeria Boscolo, Stefania Mercanzin, Morena Dalla Vera ◊ , Paola Mase' ◊, Francesca Semenzato ◊, Emanuela Stefanello ◊, Paola Milani *addetta calzoleria*

◊ a termine
**nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Teatro La Fenice
23, 25, 27, 29 novembre
1 dicembre 2018

opera inaugurale

Macbeth
musica di Giuseppe Verdi

direttore Myung-Whun Chung
regia Damiano Michieletto

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
con il sostegno del Freundeskreis des Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
12, 13, 14, 15, 16 dicembre 2018

Romeo e Giulietta
musica di Sergej Prokof'ev

coreografia di Jean-Christophe Maillot
direttore Nicolas Brochot

Les Ballets de Monte-Carlo

Teatro La Fenice
4, 5, 13, 20, 26, 30 gennaio
1, 3 febbraio 2019

La traviata
musica di Giuseppe Verdi

direttore Sesto Quatrini
regia Robert Carsen

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
5, 6, 8, 9, 10, 12, 13 gennaio
28 febbraio, 1, 2, 3, 4, 5 marzo 2019

Il visitatore. Shakespeare in Venice
musica di Alberto Maron

regia Michele Modesto Casarin

produzione Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con Pantakin Commedia,
Woodstock Teatro

Teatro La Fenice
25, 27, 29, 31 gennaio 2019
2 febbraio 2019

Werther
musica di Jules Massenet

direttore Guillaume Tourniaire
regia Rosetta Cucchi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro Comunale
di Bologna

Teatro Malibran
8, 10, 12, 14, 16 febbraio 2019

Il sogno di Scipione
musica di Wolfgang Amadeus Mozart

direttore Federico Maria Sardelli
tutor di regia Elena Barbalich
team creativo Accademia di Belle Arti di Venezia

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con
Accademia di Belle Arti di Venezia
progetto Atelier della Fenice al Teatro Malibran

Teatro La Fenice
15, 17, 21, 23, 27 febbraio 2019

Il re pastore
musica di Wolfgang Amadeus Mozart

direttore Federico Maria Sardelli
regia Alessio Pizzech

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
24, 26, 28 febbraio
1, 2, 3, 5 marzo 2019

L'italiana in Algeri
musica di Gioachino Rossini

direttore Giancarlo Andretta
regia Bepi Morassi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran
7, 8, 9 marzo 2019

La Statira
musica di Tomaso Albinoni

direttore Francesco Erle
regia Francesco Bellotto

Orchestra del Conservatorio Benedetto Marcello

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con
Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia
progetto Opera Giovani

Teatro Malibran
21, 22, 23 marzo 2019

Pimpinone
musica di Tomaso Albinoni

maestro al cembalo e direttore
Giovanni Battista Rigon
regia Davide Garattini Raimondi

Orchestra del Conservatorio
Benedetto Marcello

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con
Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia
progetto Opera Giovani

Teatro La Fenice
22, 26, 30 marzo
4, 7 aprile 2019

Otello
musica di Giuseppe Verdi

direttore Myung-Whun Chung
regia Francesco Micheli

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
27, 28, 29, 31 marzo
2, 3, 5, 6 aprile 2019

La traviata
musica di Giuseppe Verdi

direttore Francesco Lanzillotta
regia Robert Carsen

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran
23, 27, 30 aprile
2, 5 maggio 2019

Dorilla in Tempe
musica di Antonio Vivaldi

direttore Diego Fasolis
regia Fabio Ceresa

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
10, 12, 17, 19, 21, 24,
25, 29 maggio 2019

Turandot
musica di Giacomo Puccini

direttore Daniele Callegari
regia Cecilia Ligorio

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
18, 22, 23, 26, 28, 30, 31 maggio
1 giugno 2019

Aida
musica di Giuseppe Verdi

direttore Riccardo Frizza
regia Mauro Bolognini
ripresa da Bepi Morassi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
18, 19, 20, 21, 22, 23, 25,
26, 27, 28, 29, 30 giugno 2019

Don Giovanni
musica di Wolfgang Amadeus Mozart

direttore Jonathan Webb
regia Damiano Michieletto

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
24, 30 agosto
5, 7, 11, 22, 24, 27, 29 settembre
1, 4, 6, 9 ottobre 2019

Il barbiere di Siviglia
musica di Gioachino Rossini

direttore Francesco Ivan Ciampa / Marco Paladin
regia Bepi Morassi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
25 agosto
1, 3, 6, 12, 19 settembre 2019

Tosca
musica di Giacomo Puccini

direttore Daniele Rustioni / Marco Paladin
regia Serena Sinigaglia

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
31 agosto, 4, 8, 10,
15, 21, 25 settembre
3, 5 ottobre 2019

Madama Butterfly
musica di Giacomo Puccini

direttore Daniele Callegari
regia Àlex Rigola
scene e costumi Mariko Mori

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
progetto speciale Biennale Arte 2013

Teatro Malibran
13, 14, 18, 22, 24 settembre 2019

Luci mie traditrici
musica di Salvatore Sciarrino

direttore Tito Ceccherini
regia Valentino Villa

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
20, 26, 28 settembre
2, 8 ottobre 2019

La scala di seta
musica di Gioachino Rossini

direttore Alvise Casellati
regia Bepi Morassi

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
24, 25, 26, 27, 29, 30, 31 ottobre
2, 3 novembre 2019

La traviata
musica di Giuseppe Verdi

direttore Stefano Ranzani
regia Robert Carsen

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Fondazione Teatro La Fenice
di Venezia

Teatro La Fenice
3 novembre 2018 ore 20.00 turno S
4 novembre 2018 ore 17.00 turno U

concerto inaugurale dedicato al centenario della fine della Grande Guerra

direttore
Myung-Whun Chung

Giuseppe Verdi
Messa da Requiem
per soli, coro e orchestra

soprano **Maria Agresta**
mezzosoprano **Veronica Simeoni**
tenore **Antonio Poli**
basso **Alex Esposito**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

Teatro Malibran
10 novembre 2018 ore 20.00 turno S
11 novembre 2018 ore 17.00 turno U

direttore
Kerem Hasan

Simone Maccaglia
Broken Landscape

commissione «Nuova musica alla Fenice»
con il sostegno della Fondazione Amici della Fenice
e lo speciale contributo di Nicola Giol
prima esecuzione assoluta

Giovanni Battista Viotti
Concerto per violino e orchestra
in la minore n. 22

violino **Enrico Balboni**

Ludwig van Beethoven
Sinfonia n. 4 in si bemolle maggiore op. 60

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco
17 dicembre 2018 ore 20.00 per invito
18 dicembre 2018 ore 20.00 turno S

concerto di Natale

direttore
Marco Gemmani

Fastose liturgie di Natale
alla fine del Cinquecento

Cappella Marciana

Teatro La Fenice
22 dicembre 2018 ore 20.00 turno S
23 dicembre 2018 ore 17.00 turno U

direttore
Renato Palumbo

Carl Maria Von Weber
Der Freischütz: Ouverture

Arrigo Boito
Sinfonia in la minore

Giuseppe Verdi
Otello: Ballabili

Amilcare Ponchielli
La Gioconda
Danza delle ore
Preludio
«Feste e pane!»

Arrigo Boito
Mefistofele: Prologo in cielo

basso **Alex Esposito**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti
Kolbe Children's Choir
maestro del Coro Alessandro Toffolo

in collaborazione con Comitato nazionale
per le celebrazioni del centenario
della scomparsa di Arrigo Boito

Teatro La Fenice
11 gennaio 2019 ore 20.00 turno S
12 gennaio 2019 ore 17.00 turno U

direttore
Jérémie Rhorer

Gianni Bozzola
Giorni di Giona

commissione «Nuova musica alla Fenice»
con il sostegno della Fondazione Amici della Fenice
e lo speciale contributo di Béatrice Rosenberg
prima esecuzione assoluta

Wolfgang Amadeus Mozart
Sinfonia concertante per violino e viola in
mi bemolle maggiore
KV 364/320d

violino **Roberto Baraldi**
viola **Alfredo Zamarra**

Ludwig van Beethoven
Sinfonia n. 5 in do minore op. 67

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
25 febbraio 2019 ore 20.00 turno S

direttore
Marco Angius

Luigi Boccherini / Luciano Berio
Quattro versioni originali della
Ritirata notturna di Madrid
sovrapposte e trascritte per orchestra

Ferruccio Busoni
Rondò arlecchinesco op. 46

Giuseppe Verdi
Macbeth: Ballabili

Giuseppe Verdi / Luciano Berio
Otto romanze per tenore e orchestra

tenore **Enrico Casari**

Orchestra di Padova e del Veneto

Teatro La Fenice
9 marzo 2019 ore 20.00 turno S
10 marzo 2019 ore 17.00 turno U

direttore
Myung-Whun Chung

Gustav Mahler
Sinfonia n. 2 in do minore *Resurrezione*
per soprano, contralto, coro misto e orchestra

soprano **Zuzana Marková**
contralto **Sara Mingardo**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

Teatro La Fenice
12 aprile 2019 ore 20.00 turno S
14 aprile 2019 ore 17.00 turno U

direttore
Juraj Valčuha

Pëtr Il'ič Čajkovskij
Concerto per violino e orchestra
in re maggiore op. 35

violino **Valeriy Sokolov**

Sinfonia n. 6 in si minore
op. 74 *Patetica*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
19 aprile 2019 ore 20.00 turno S

direttore
Diego Fasolis

Wolfgang Amadeus Mozart
Requiem in re minore
per soli, coro e orchestra KV 626

soprano **Michela Antenucci**
mezzosoprano **Lucia Cirillo**
tenore **David Ferri Durà**
basso **Riccardo Novaro**

Thamos re d'Egitto KV 345 n. 7a e n. 7

Ave Verum Corpus KV 618

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

Teatro Malibran
7 giugno 2019 ore 20.00 turno S
8 giugno 2019 ore 17.00 turno U

direttore
Jonathan Webb

Sara Caneva
Fondale mobile

commissione «Nuova musica alla Fenice»
con il sostegno della Fondazione Amici della Fenice
prima esecuzione assoluta

Wolfgang Amadeus Mozart
Concerto per pianoforte e orchestra
n. 17 in sol maggiore KV 453

pianoforte **Francesco Granata**
vincitore Premio Venezia 2017

Ralph Vaughan Williams
A London Symphony

Teatro La Fenice
9 giugno 2019 ore 20.00 turno S

direttore
Claudio Marino Moretti

Carl Orff
Carmina Burana
versione per soli, coro, due pianoforti e percussioni

Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
6 luglio 2019 ore 20.00 turno S

direttore
Myung-Whun Chung

Johannes Brahms
Concerto n. 1 in re minore
per pianoforte e orchestra op. 15

pianoforte **András Schiff**

Sinfonia n. 4 in mi minore op. 98

Orchestra del Teatro La Fenice

Fondazione Teatro La Fenice
di Venezia

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	Sostenitore	€ 120
Benemerito	€ 250	Donatore	€ 500
Emerito		€1.000	

I versamenti vanno effettuati su
Iban: IT77 Y 03069 02117 1000 0000 7406
Intesa Sanpaolo

intestati a
Fondazione Amici della Fenice
Campo San Fantin 1897, San Marco
30124 Venezia
Tel e fax: 041 5227737

Consiglio direttivo
Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Yaya Coin Masutti, Emilio Melli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

Presidente Barbara di Valmarana
Tesoriere Luciana Bellasich Malgara
Revisori dei conti Carlo Baroncini, Gianguido Ca' Zorzi
Contabilità Nicoletta di Colloredo
Segreteria organizzativa Maria Donata Grimani, Alessandra Toffanin
Viaggi musicali Teresa De Bello

I soci hanno diritto a:
- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Partecipazione a viaggi musicali organizzati per i soci
- Inviti a 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 a 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 duecento anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia, concorso pianistico
- Incontri con l'opera

e-mail: info@amicifenice.it - sito web: www.amicifenice.it

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, 1987[1], 1996[2] (dopo l'incendio);
Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991, 2 voll., di Michele Girardi e Franco Rossi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992 (pubblicato con il contributo di Yoko Nagae Ceschina);
Gran Teatro La Fenice, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocco, Filippo Pedrocco, Venezia, Marsilio, 1981[1], 1984[2], 1994[3];
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;
A Pier Luigi Pizzi. 80, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.

FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE

Built in 1792 by Gian Antonio Selva, Teatro La Fenice is part of the cultural heritage of not only Venice but also the whole world, as was shown so clearly by the universal emotion expressed after the fire in January 1996 and the moving participation that was behind the rebirth of La Fenice, which once again arose from the ashes. In modern-day society, enterprises of spiritual and material commitment such as these need the support and encouragement of actions and initiatives by private institutions and figures. Hence, in 1979, the Association "Amici della Fenice" was founded with the aim of supporting and backing the Opera House in its multiple activities and increasing interest in its productions and programmes.
The new Fondazione Amici della Fenice [Friends of La Fenice Foundation] is awaiting an answer from music lovers or anyone who has the opera and cultural history of Venice at heart: the success of our project depends considerably on you, and your active participation.

Make yourself a living part of our Theatre!

Become a member and tell all your friends of music, art and culture about our initiatives.

Membership fee

Regular Friend	€ 60
Supporting Friend	€ 120
Honoray Friend	€ 250
Donor	€ 500
Premium Friend	€ 1,000

To make a payment:
Iban: IT77 Y 03069 02117 1000 0000 7406
Intesa San Paolo
In the name of
Fondazione Amici della Fenice
Campo San Fantin 1897, San Marco
30124 Venezia
Tel and fax: +39 041 5227737

Board of Directors
Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Yaya Coin Masutti, Emilio Melli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

President Barbara di Valmarana
Treasurer Luciana Bellasich Malgara
Auditors Carlo Baroncini, Gianguido Ca' Zorzi
Accounting Nicoletta di Colloredo
Organizational secretary Maria Donata Grimani, Alessandra Toffanin
Music trips Teresa De Bello

Members have the right to:
- Invitations to conferences presenting performances in the season's programme
- Take part in music trips organized for the members
- Invitations to music initiatives and events
- Invitations to «Premio Venezia», piano competition
- Discounts at the Fenice-bookshop
- Guided tours of Teatro La Fenice
- First refusal in the purchase of season tickets and tickets as long as seats are available
- Invitation to rehearsals of concerts and operas open to the public

The main initiatives of the Foundation
- Restoration of the historic curtain of Teatro La Fenice: oil on canvas, 140 m2 painted by Ermolao Paoletti in 1878, restoration made possible thanks to the contribution by Save Venice Inc.
- Commissioned Marco Di Bari with an opera to mark the 200th anniversary of Teatro La Fenice
- Premio Venezia Piano Competition
- Meetings with opera

e-mail: info@amicifenice.it - website: www.amicifenice.it

THE TEATRO'S INITIATIVES AFTER THE FIRE MADE POSSIBLE THANKS TO THE «RECONSTRUCTION» BANK ACCOUNT

Restorations

- Eighteenth-century wooden model of Teatro La Fenice by the architect Giannantonio Selva, scale 1:25
- Restoration of one of the stuccos in the Sale Apollinee
- Restoration of the curtain in Teatro Malibran with a contribution from Yoko Nagae Ceschina

Donations

Curtain of Gran Teatro La Fenice donated by Laura Biagiotti in memory of her husband Gianni Cigna

Purchases

- Two Steinway concert grand pianos
- Two Fazioli concert pianos
- Two upright Steinway pianos
- One harpsichord
- A 5-string double bass
- A *Glockenspiel*
- Wagnerian tubas
- Multi-media station for Decentralised Office

PUBLICATIONS

Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni, by Manlio Brusatin and Giuseppe Pavanello, with the essay of Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987[1], 1996[2] (after the fire);

Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991, by Franco Rossi and Michele Girardi, with the contribution of Yoko Nagae Ceschina, 2 volumes, Venezia, Albrizzi, 1989-1992;

Gran Teatro La Fenice, ed. by Terisio Pignatti, with historical notes of Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocco, Filippo Pedrocco, Venezia, Marsilio, 1981 I, 1984 II, 1994 III;

L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;

Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;

Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;

Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902, ed. by Maria Ida Biggi and Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;

Il concorso per la Fenice 1789-1790, by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;

I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;

Teatro Malibran, ed. by Maria Ida Biggi and Giorgio Mangini, with essays of Giovanni Morelli and Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;

La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa, by Anna Laura Bellina and Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;

Il mito della fenice in Oriente e in Occidente, ed. by Francesco Zambon and Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;

Pier Luigi Pizzi alla Fenice, edited by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;

A Pier Luigi Pizzi. 80, edited by Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.

SOCI FONDATORI

SOCI SOSTENITORI E PARTNER

Fondazione Amici della Fenice

FREUNDESKREIS DES TEATRO LA FENICE

zafferano

HAUSBRANDT

pwc

Marsilio

ALILAGUNA

Campello Motors

Autorità di Sistema Portuale del Mare Adriatico Settentrionale

APV Investments

MAVIVE

STUDIO DE POLI

VENEZIA 1974
IL TABARRO
DI SANDRO ZARA

Allegrini

Salvadori

CONSIGLIO DI INDIRIZZO

Luigi Brugnaro
presidente

Luigi De Siervo
vicepresidente

Teresa Cremisi
Franco Gallo
Giorgio Grosso
consiglieri

Fortunato Ortombina
sovrintendente e direttore artistico

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Massimo Chirieleison, *presidente*
Anna Maria Ustino
Gianfranco Perulli
Ester Rossino, *supplente*

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.

Amministratore Unico

Giorgio Amata

Collegio Sindacale

Stefano Burighel, *Presidente*
Annalisa Andreetta
Paolo Trevisanato
Giovanni Diaz, *Supplente*
Federica Salvagno, *Supplente*

Fest Srl - Fenice Servizi Teatrali
Società soggetta all'attività di direzione e coordinamento
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali

VeneziaMusica e dintorni
fondata da Luciano Pasotto nel 2004
n. 84 - maggio 2019
ISSN 1971-8241

Turandot

Edizioni a cura dell'Ufficio stampa della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia
Maria Rosaria Corchia, Leonardo Mello, Barbara Montagner

Hanno collaborato a questo numero
Marina Dorigo, Giuseppina La Face Bianconi, Franco Rossi

Traduzioni
Tina Cawthra

Realizzazione grafica
Leonardo Mello

I saggi *Una fiaba cinese per il «cervello moderno». Versi tronchi e profumi misteriosi in un'opera novecentesca* di Anselm Gerhard e *Il libretto di* Turandot. *La sostanza della forma* di Emanuele d'Angelo sono tratti da *Turandot*, La Fenice prima dell'Opera, Venezia 2007.

Il Teatro La Fenice è disponibile a regolare eventuali diritti di riproduzione per immagini e testi di cui non sia stato possibile reperire la fonte.

Supplemento a
La Fenice
Notiziario di informazione musicale e avvenimenti culturali
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia
dir. resp. Barbara Montagner
aut. trib. di Ve 10.4.1997 - iscr. n. 1257, R.G. stampa

finito di stampare nel mese di maggio 2019
da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)
IVA assolta dall'editore ex art. 74 DPR 633/1972

€ 10,00