



HAUSBRANDT

TRIESTE 1892



Note morbide e *Intense.*

**Hausbrandt, la pausa d'autore
tra musica e arte.**



HAUSBRANDT E TEATRO LA FENICE,
ANCORA INSIEME PER SOSTENERE LA CULTURA

hausbrandt.it



FEST

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

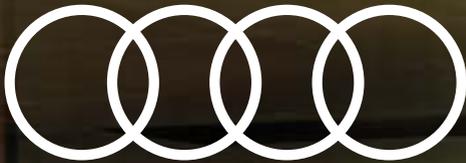
Biglietti / informazioni e vendita
Information and tickets www.venezianaunica.it
call center HelloVenezia: +39 041 2424

THE MERCHANT[®]
OF VENICE



My Pearls
the quintessence of
the precious gems





Nuova Audi Q6 e-tron Supera le tue aspettative.

Audi Financial Services finanzia la vostra Audi.

Nuova Audi Q6 e-tron è il SUV elettrico che unisce eleganza, prestazioni e sostenibilità. Un vero capolavoro ingegneristico che offre un'autonomia fino a 600 km con una singola carica, rendendolo perfetto anche per i viaggi più lunghi. Il design esterno colpisce per le sue linee aerodinamiche e per i fari a LED futuristici, che non passano inosservati. All'interno l'abitacolo appare come un ambiente lussuoso e tecnologicamente avanzato, con materiali di alta qualità e dotazioni di bordo di ultima generazione. La Q6 e-tron non è un'auto comune, ma un'esperienza di guida rivoluzionaria.

Scopri-la nel nostro Showroom e su [motorclass.it](https://www.motorclass.it)

Gamma Q6 e-tron. Emissioni di CO₂ nel ciclo combinato¹: 0-0 g/km. Consumo di energia nel ciclo combinato¹: 19,6-16,6 kWh/100 km
I valori indicativi relativi al consumo di carburante ed alle emissioni di CO₂ e/o, in caso di modello ibrido plug-in o elettrico, al consumo di energia elettrica, dei modelli sono stati rilevati dal Costruttore in base al metodo di omologazione WLTP (Regolamento UE 2017/1151 e successive modifiche o integrazioni). I valori di emissioni CO₂ combinato sono rilevanti ai fini della verifica dell'eventuale applicazione della Ecotassa/ Ecobonus, e relativo calcolo. Oltre al rendimento del motore, anche lo stile di guida ed altri fattori non tecnici incidono sul consumo di carburante e sulle emissioni di CO₂ (il biossido di carbonio è il gas ad effetto serra principalmente responsabile del riscaldamento terrestre) di un veicolo. Per ulteriori informazioni sui predetti valori, vi invitiamo a rivolgervi alle Concessionarie Audi, presso le quali è disponibile gratuitamente la guida relativa al risparmio di carburante e alle emissioni di CO₂, che riporta i valori inerenti a tutti i nuovi modelli di veicoli. Eventuali equipaggiamenti ed accessori aggiuntivi possono modificare i valori di consumo ed emissioni CO₂ della vettura. I valori visualizzati alla conclusione della configurazione della vettura non comprendono gli Accessori Originali Audi selezionati.

MOTORCLASS
Concessionaria e Service Audi

MESTRE (VE)
Via Terraglio, 13
Tel. 041 5040677

PORTOGRUARO (VE)
Via Pratiaguori, 47
Tel. 0421 280 664

MUSILE di PIAVE (VE)
Via Triestina, 13
Tel. 0421 285 440



info@motorclass.it - www.motorclass.it

La Fenice Theatre



Organise **your event**

Private events
Corporate conventions
Gala dinners
Customised services

Visit the **Theatre**

Audio guide tours
Guided tours
Guided tours with cocktail



Fenice Servizi Teatrali

Fest S.r.l.
San Marco, 4387
30124 Venezia
Tel. +39 041 786672
info@festfenice.com



Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione Lirica 2023-2024
trasmesse in diretta o in differita
dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

sabato 24 novembre 2023 ore 20.30

Les Contes d'Hoffmann

venerdì 2 febbraio 2024 ore 19.00

La bohème

sabato 3 febbraio 2024 ore 19.00

Il barbiere di Siviglia

venerdì 8 marzo 2024 ore 19.00

Maria Egiziaca

venerdì 12 aprile 2024 ore 19.00

Mefistofele

venerdì 7 giugno 2024 ore 19.00

Il Bajazet (Il Tamerlano)

venerdì 30 agosto 2024 ore 19.00

Turandot

martedì 17 settembre 2024 ore 19.00

La fabbrica illuminata / Erwartung

giovedì 31 ottobre 2024 ore 19.00

La vita è sogno

Concerti della Stagione Sinfonica 2023-2024

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

Robert Treviño (sabato 9 dicembre 2023 ore 20.00)

Myung-Whun Chung (sabato 16 dicembre 2023 ore 20.00)

Hartmut Haenchen (sabato 17 febbraio 2024 ore 20.00)

Alpesh Chauhan (venerdì 23 febbraio 2024 ore 20.00)

Myung-Whun Chung (giovedì 28 marzo 2024 ore 20.00)

Juanjo Mena (venerdì 18 ottobre 2024 ore 20.00)

FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE
STAGIONE 2023-2024



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° cembalario Luca Vismara di Seregno (MI); ultimato nel gennaio 1998.

Le decorazioni, la laccatura a tampone e le chinoiserie – 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 fa¹ - fa³,
trasposizione tonale da 415 Hz a 440 Hz,
dimensioni 247 x 93 x 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
e con il balletto*

lunedì 20 novembre 2023, ore 18

SANDRO CAPPELLETTI

Les Contes d'Hoffmann

lunedì 8 gennaio 2024, ore 18

FRANCO BOLLETTA

Les Saisons

lunedì 29 gennaio 2024, ore 18

MASSIMO CONTIERO

La bohème

venerdì 16 febbraio 2024, ore 18

VITALE FANO

Maria Egiziaca

mercoledì 3 aprile 2024, ore 18

CARLA MORENI

Mefistofele

venerdì 19 aprile 2024 ore 17.00

MARIANNA ACITO, JACOPO CANEVA,
ANNA DOBRUCKA, PAOLO NOTARGIACOMO

Marco Polo

lunedì 13 maggio 2024, ore 18

LUCA MOSCA

Don Giovanni

martedì 4 giugno 2024, ore 18

ALESSANDRO BORIN

Il Bajazet (Il Tamerlano)

lunedì 17 giugno 2024, ore 18

FRANCESCO FONTANELLI

Ariadne auf Naxos

giovedì 5 settembre 2024, ore 18

HARVEY SACHS

La fabbrica illuminata / Erwartung

martedì 23 ottobre 2024, ore 18

PAOLO PINAMONTI

La vita è sogno

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



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

VENEZIAMUSICA

e dintorni

LIRICA E BALLETO
STAGIONE 2023-2024

TURANDOT

Teatro La Fenice

venerdì 30 agosto 2024 ore 19.00

in diretta su 

martedì 3 settembre 2024 ore 19.00

domenica 8 settembre 2024 ore 19.00

sabato 14 settembre 2024 ore 19.00

mercoledì 18 settembre 2024 ore 19.00

main partner

INTESA  SANBIOLO

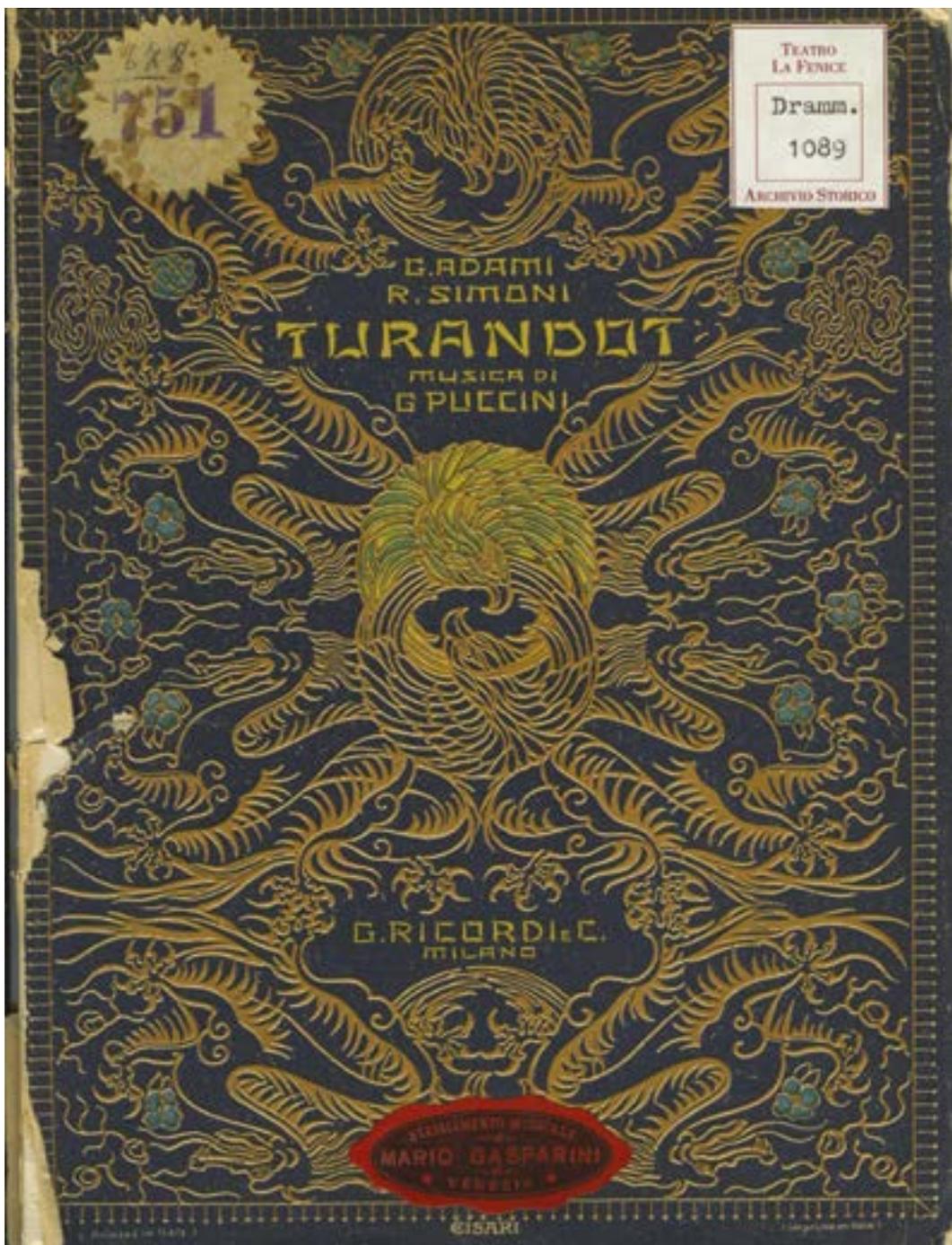


FONDAZIONE TEATRO LA FENICE



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
<i>Turandot</i> in breve	15
<i>Turandot</i> 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 <i>di Anselm Gerhard</i>	
Cecilia Ligorio: «Tornare a sorridere» <i>a cura di Leonardo Mello</i>	66
Cecilia Ligorio: “The Smiles return”	70
Francesco Ivan Ciampa: «Sublimare con la musica la vita che scorre»	74
Francesco Ivan Ciampa: “Life sublimated through music”	78
<i>Turandot</i> alla Fenice <i>a cura di Franco Rossi</i>	83
MATERIALI	
Il libretto di <i>Turandot</i> . La sostanza della forma <i>di Emanuele d'Angelo</i>	93
Carlo Gozzi, reazionario (re)inventore di <i>Fiabe</i> <i>di Leonardo Mello</i>	112
CURIOSITÀ	
Puccini secondo Caruso	116
Biografie	117
DINTORNI	
Sergio Rubini interpreta al Malibran <i>Gli occhiali di Šostakovič</i>	124
<i>E la giostra va</i> : Francesco Libetta e Gianni Tangucci a dialogo, raccontano come funziona davvero il mondo del teatro d'opera italiano	126
IMPRESA E CULTURA	
D'Uva e Fenice insieme per raccontare l'arte	128



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 omonima 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

<i>La principessa Turandot</i>	Saioa Hernandez
<i>L'imperatore Altoum</i>	Marcello Nardis
<i>Timur</i>	Michele Pertusi
<i>Il principe ignoto (Calaf)</i>	Roberto Aronica
<i>Liù</i>	Selene Zanetti
<i>Ping</i>	Simone Alberghini
<i>Pang</i>	Valentino Buzza
<i>Pong</i>	Paolo Antognetti
<i>Un mandarino</i>	Armando Gabba
<i>Il principino di Persia</i>	Massimo Squizzato (30/8, 8, 18/9)
	Alessio Zanetti (3, 14/9)

maestro concertatore e direttore

Francesco Ivan Ciampa

regia

Cecilia Ligorio

scene Alessia Colosso

costumi Simone Valsecchi

light designer Fabio Baretin

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Alfonso Caiani

Piccoli Cantori Veneziani

maestro del Coro Diana D'Alessio

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
nel 100° anniversario della morte di Giacomo Puccini
con sopratitoli in italiano e in inglese

assistente alla regia Lisa Capaccioli; assistente alle scene Eleonora De Leo; altro maestro del Coro Andrea Chinaglia; altro maestro del Coro di voci bianche Elena Rossi; maestri di sala Maria Cristina Vavolo, Alberto Boischio; maestri di palcoscenico Raffaele Centurioni, Roberta Ferrari; maestro alle luci Roberta Paroletti; scene Silvano Santinelli scenografie (Pesaro); costumi e attrezzeria Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice; calzature Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice, Pompei 2000 (Roma); ideatore parrucca di Turandot Marco's Wigs; trucco Michela Pertot (Trieste); sopratitoli Studio GR (Venezia)

Turandot in breve

Finita per la morte di Giacosa la coppia Giacosa-Illica che gli aveva dato i libretti della *Bobème* (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 aggiunte 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 commentatori disincantati e cinici è, invece, affidato il compito di alleggerire la tensione mortale, dominante in gran parte dell'opera, e di riportare l'azione entro una prospettiva di condivisibile ragionevolezza.

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

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

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 Toscanini 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 pregnancy, 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.



Foto di scena 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.



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

DEUXIÈME ACTE

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

Deuxième tableau. En présence de l'empereur assis sur son trône, Turandot évoque les lointains événements qui l'ont conduite à formuler ce terrible vœu: il y a des milliers d'années, son ancêtre 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 vœu. Calaf lui offre avec générosité de la délier du jurement si elle découvre avant l'aube son nom et son origine.



Foto di scena 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 courtisanes 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 Freier adligen Blutes zu ehelichen, der drei Rätsel lösen konnte und wer scheiterte, sollte enthauptet werden. Unerkannt zwischen der Menge sind Timur, der abgesetzte König von Tartaria, und die Sklavin Liü, seine treue Gefährtin. Sie stoßen auf den vermeintlich in einer Schlacht getöteten Sohn Timurs, Kalaf. Er mischt sich 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 den Tod schickt, verliebt er sich sterblich in sie und kann an nichts anderes mehr denken, als sie zu erobern. Ping, Pang und Pong versuchen, ihn davon abzuhalten. Auch Timur und Liü, die den jungen Prinzen heimlich liebt, beschwören ihn von dem Vorhaben abzulassen. Kalaf tröstet Liü, 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 wünschen sich, dass die Königin geschlagen ist.

Zweites Bild. Vor dem Kaiser, der auf seinem Thron sitzt, ruft Turandot ein Geschehen aus früherer 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



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

Zweites Bild. Vor versammeltem Hof verkündet Turandot, den Namen des unbekanntem 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 musicisti – 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 sorgere 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 dolor³ *che ci divide*
per questa gioia che ci dona un Dio
pietoso!

TIMUR

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

O mio figlio! Tu! Vivo!

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, appaiono, grottescamente tragici, i servi del carnefice, trascinando l'enorme spada, che affilano su una immensa cote. Timur, sempre a terra, al figlio curvo su di lui, sommessamente dice:)

TIMUR

...Perduta la battaglia, vecchio re

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

(alzando 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

(sgbignazzando)

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

LA FOLLA

Gli enigmi sono tre, la morte è una!

I SERVI DEL BOIA

Ungi, arrotta! 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!

(Loro degli sfondi s'è tramutato in un livido colore di argento. La gelida bianchezza della luna si diffonde sugli spalti e sulla città. Sulla porta delle mura appaiono le guardie vestite di lunghe tuniche nere. Una lugubre nenia si diffonde. Il corteo si avvanza, 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!

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 cuiniere. Il principe ignoto arretra, Timur e Liù si stringono insieme, paurosamente, nell'ombra. Il gong s'è oscurato)

I MINISTRI

(incalzando e attorniano il principe)
Fermo!

Che fai?

T'arresta!

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 stipite⁷

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,

imperiali – sì – ma sempre quelle!

Con cento mogli, o sciocco,

avrà 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

mollissima⁹ 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

(additandosi l'uno all'altro con una risata)

Guardalo, Pang!

Guardalo, Ping!

Guardalo, Pong!

È insordito!

Intontito!

Allucinato!

TIMUR

*(in disparte, a Liù)*Più non ci¹⁰ ascolta, ahimè!

I MINISTRI

(decisi)

Su! Parliamogli in tre!

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

Notte senza un lumicino,

gola nera d'un camino,

son più chiare degli enigmi di Turandot!

Ferro, bronzo, muro, roccia,

l'ostinata tua capoccia,

son men duri degli enigmi di Turandot!

Dunque, va! Saluta tutti!

Varca i monti, taglia i flutti!

Sta alla larga dagli enigmi di Turandot!

(Il principe non ha quasi più la forza di reagire. Ma ecco richiami incerti, non voci ma ombre di voci, si diffondono dall'oscurità degli spalti. E qua e là, appena percepibili prima, poi, di mano in mano, più lividi e fosforescenti, appaiono i fantasmi. Sono gli innamorati di Turandot che, vinti nella tragica prova, hanno perduta la vita)

LE VOCI DELLE OMBRE

Non indugiare!

Se chiami, appare

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! Con¹¹ 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 disperata¹³ vecchiezza?

Ma dunque¹⁴ 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 cuore¹⁷

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 giocare!]

La morte!

La morte!

La morte!

VOCI MISTERIOSE E LONTANE

La fossa già¹⁹

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 esegue!

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 ridotti²²

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 risolleivano, e con gesto largo e sconfortato esclama-
no:)*

PONG

O mondo, o mondo pieno
di pazzi innamorati!

PING

Ne abbiam visti arrivar degli aspiranti!

PANG

O quanti!

PONG

Quanti!

PANG

Quanti!

PING

Non²³ 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...

Estringui...

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)

Sprimacerò per lei le molli piume!

PANG

(come spargesse aromi)

Io l'alcova le voglio profumare!

PING

Gli sposi guiderò reggendo il lume!
Poi, tutt'è 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 rose²⁵
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 formicola²⁶
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 vario-pinte. 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 avvanza. 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 RAGAZZI¹⁷

Dal deserto al mar – non odi tu
mille voci sospirar:
«Principessa, scendi a me!

Tutto fiorirà,
tutto splenderà!...»]

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

TURANDOT

In questa reggia, or son mill'anni e mille,
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!
Rinasci 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 ardata,
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 rinascere nel cuore!
Ed ogni notte nasce
ed ogni giorno muore!»

(Un breve silenzio)

IL PRINCIPE IGNOTO

(con improvvisa sicurezza)

Si! Rinasci! Rinasci! 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 atonia 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!
Sii³⁴ 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 proporro:

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 scala; 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, *fremete!*...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 appaiono strisciando fra i cespugli: figure confuse col buio della notte, che si fanno sempre più numerose e finiranno col diventare una folla. I tre ministri sono alla testa. Ping si 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

gocciolate d'astri!

Sono

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 attorniano 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 ignoto³⁹

è chiuso in queste due bocche silenti!...

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

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

TURANDOT

Sei pallido, straniero!

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)

Voglio⁴⁰ ch'egli parli!

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

LIÙ

Il nome che cercate
io sola lo conosco!⁴¹

LA FOLLA

(con un grido di liberazione)

La vita è salva! L'incubo svani!

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 segreto⁴²

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'è non mi senta!

(Poi, s fibrata)

Non resisto più!

LA FOLLA

(ferocemente)

Parla! Il suo nome!

TURANDOT

Sia lasciata!... Parla!

(Liù è liberata)

LIÙ

No!... Piuttosto morirò!...

(E cade accasciata presso i gradini del padiglione)

TURANDOT

(fissando Liù, quasi a scrutarne il mistero)

Chi pose tanta forza nel tuo cuore?

LIÙ

(sollevando gli occhi pieni di tenerezza)

Principessa, l'amore!

Tanto amore, segreto, inconfessato...

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'offerta⁴⁴
 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 vicinonella *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 svegliato⁴⁶ 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, statuarica 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!*⁴⁷ 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 mia⁴⁸ 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

treman⁵¹ 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

(rabbrivido)

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!⁴⁸

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 insieme ti dono:
 io sono Calaf, il figlio di Timur!

TURANDOT
(alla rivelazione improvvisa e inattesa, come se d'un tratto la sua anima fiera e orgogliosa si ridestasse ferocemente:)
 So il tuo nome!... Il tuo nome!...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 dolcezza⁶²
 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 scala, finalmente, vinta, mormora quasi in un sospiro dolcissimo:)

Il suo nome è... Amore!

CALAF

(con un grido folle)
Amore!⁶³

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

LA FOLLA

O sole!

Vita!

Eternità!

Luce del mondo è amore...

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 / scavam 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 «dolcezza per me,».
- 44 «Ah!... Come offerta»; la semplificazione del verso facilita all'interprete l'emissione degli acuti in *decrecendo* (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!».

GIUSEPPE ADAMI e RENATO SIMONI

TURANDOT

DRAMMA LIRICO

IN TRE ATTI E CINQUE QUADRI

MUSICA DI

GIACOMO PUCCINI

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

PREZZO LIRE 5.-

G. RICORDI e C.

EDITORI

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

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

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

di *Anselm Gerhard*

I.

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

Questo modo di pensare si trova, notevolmente inasprito, nelle pagine di Theodor Wiesengrund Adorno. L'autore della *Teoria estetica* formulò nel suo ambizioso capolavoro una lode avvelenata nei confronti «delle straordinarie doti di Puccini [che] si esternano in maniera assai più convincente nelle prime opere non pretenziose come *Manon Lescaut* e *La bohème* che non in quelle posteriori, più ambiziose, che degenerano a pacchianeria attraverso la sproporzione fra la sostanza e la presentazione».¹ Anche da giovane critico, non solo nel suo libro postumo, il *maitre 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 semiosciente e *Kitsch* lacrimoso emerge con sufficiente chiarezza il carattere dubbio delle sue pretese.²

A tal proposito uno sguardo più attento sulla melodia, sovraneamente 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:

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



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.

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 regia moderna, nonostante i punti di vista molto diversi tra Busoni e il *régisseur*, vero e proprio riformatore della prassi teatrale.

II.

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

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

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-*

LE VOCI

LA PRINCIPESSA TURANDOT
SOPRANO

L'IMPERATORE ALTOUM
TENORE

TIMUR, RE TARTARO SPODESTATO
BASSO

IL PRINCIPE IGNOTO (CALAF), SUO FIGLIO
TENORE

LIÙ, GIOVINE SCHLAVA
SOPRANO

PING, GRANDE CANCELLIERE
BARITONO

PANG, GRAN PROVVEDITORE
TENORE

PONG, GRANDE CUCINIERE
TENORE

UN MANDARINO
BARITONO

IL PRINCIPINO DI PERSIA
TENORE

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-Huā* (*Fiore di gelsomino*).⁶ La scala pentafona imprime inoltre – come in *Carmen* di Bizet, in *Lakmé* di Delibes e in molti altri lavori successivi – un colorito esotico al linguaggio sonoro. Puccini ha creato anche altri motivi della sua ultima opera da fonti cinesi, e le ha regolarmente intessute in strutture pentafoniche secondo lo stile compositivo a lui proprio.⁷

D'altronde quando il testo menziona qualche elemento di carattere nazionalistico, Puccini ha inserito una sorta di travestimento del coro patriottico alla Verdi, come 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 perdefiato 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-Huā*. E non basta: in accordo coi versi del libretto i cambiamenti della melodia-*gelsomino* chiariscono con sottigliezza il contenuto del dramma.

III.

La canzone del *Fiore di gelsomino* era stata stampata per la prima volta in notazione occidentale già nel 1806.⁸ 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-Huā* 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 prevede, contro il parere originario dei suoi librettisti, un testo cantato. Questi versi non solo hanno lunghezze diverse, ma colpiscono anche per una loro particolarità, la finale tronca, che termina cioè su una sillaba accentata. Nella metrica italiana questo tipo di versi costituisce un'eccezione, utilizzata in prevalenza per sottolineare la fine di una strofa. Se si prende il vocabolo «tronco» alla lettera, questa inusuale successione di nove versi tronchi si rivela un colpo di genio drammaturgico: la dolce apparenza del coro di ragazzi e delle armonie in mi bemolle maggiore inganna, qui è caratterizzata una persona specializzata nel «troncare» le teste. Non a caso nella versione del libretto a stampa, del resto musicato solo in parte, l'ingresso 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-Huā*: un suono prolungato, tenuto per due battute, concede alla cadenza tronca tanto spazio quanto al 'riposo' del verso, che dura fino a sei sillabe e che in effetti richiede solo due battute.

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», «(sospì-)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-Huā* – sono le ultime parole che intona in questo atto – caratterizzate da due cadenze squillanti, ma 'femminili': «Mi vuoi nelle tue braccia a forza / riluttante, fremente». Questa successione, con l'ultimo verso «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 decenni prima in *Tosca*, anche se con maggior compiacimento per il dettaglio realistico, questo *climax* lirico costituisce per il pubblico un modello identificativo di rara intensità. Ma come passare dalla devozione assoluta di questa icona alla scoperta dell'«amore appassionato» da parte di Turandot? E come può essere rappresentato in modo credibile il fatto che Calaf si consacrì 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 <http://www.schoenberg.at/scans/DVD115/18102-2.jpg>); trad. it. in Franco Serpa, *La realtà in penombra*, in *Puccini e Mascagni*, a cura di Valentina Brunetti, 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: «Tornare a sorridere»

a cura di Leonardo Mello

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

Sulla prima pagina del libretto di Giuseppe Adami Adami e Renato Simoni si legge: *Pechino, al tempo delle fiabe.*

Le fiabe sono dispositivi di conoscenza. Nell'*Eroe dai mille volti*, Joseph Campbell ci offre alcuni strumenti per riconoscerne le caratteristiche e le funzioni. Ogni fiaba è la storia di un viaggio che condurrà il suo protagonista – l'eroe – a una radicale metamorfosi volta alla realizzazione del vero sé. Poco importa se questo viaggio è reale o metaforico (rivolto cioè al mondo interiore), esso sempre comincia quando l'eroe è obbligato ad abbandonare il suo mondo, rischiando di perdersi, di morire. Dice Campbell: «Dobbiamo essere disposti a lasciare andare la vita che abbiamo per riuscire ad abbracciare la vita che ci aspetta». Come i personaggi di queste antiche storie, ognuno di noi è l'eroe, il protagonista, della sua vita, ed è chiamato ad affrontare un viaggio di costante trasformazione e apprendimento. Il viaggio dell'eroe non è semplice. Tutt'altro: faticose, spesso dolorose prove ne puntellano il percorso, ma esse sono necessarie per forgiare gli strumenti dell'anima che ci permetteranno di arrivare pronti alla prova finale, quella più spietata, l'incontro con l'Ombra, con la nostra più grande paura. L'eroe è chiamato a giocare il tutto e per tutto. Affrontare la morte del sé per permettere la nascita del *nuovo sé* e diventare finalmente chi da sempre era destinato a essere. *Turandot* racconta la storia del viaggio iniziatico di Calaf, principe senza regno, principe «che non sorride più». Ma l'opera di Puccini appartiene in pieno al Novecento, epoca nella quale il livello di complessità della narrazione si articola in maniera esponenziale: ecco che al viaggio di Calaf si intrecciano anche quello di Liù, di Timur, ma soprattutto quello della stessa Turandot, principessa di morte. Essa, dopo l'incontro con Calaf e Liù, sarà obbligata ad affrontare il proprio periplo interiore verso il cambiamento più spaventoso ma salvifico di tutti: quello dell'amore.

Con Alessia Colosso alle scene, Simone Valsecchi ai costumi e Fabio Baretin alle luci, abbiamo provato a entrare in questa fiaba facendo spazio alla musica. Come lo stesso libretto suggerisce, nel primo ingresso di Turandot, si legge che essa compare *come una visione*. La sfida è stata appunto quella di trovare una forma che permettesse l'emersione delle visioni che si rincorrono tra loro nella partitura. La scena si apre con una grande cornice di lacca

blu che rappresenta il diaframma linguistico della fiaba e anche la Cina stessa. L'apparente vuoto iniziale della scena esprime la volontà di fare spazio all'azione poetica della musica che – in una costante e onirica metamorfosi – si snoda di fronte a noi in un susseguirsi di eccessi, fantasmagorie e apparizioni che si dissolvono con la stessa velocità con la quale le abbiamo sentite e viste arrivare. Entro questi confini prende vita il regno di Turandot, un regno lunare, congelato nel trauma e per questo violento, svuotato di ogni possibilità di gioia, in cui l'antico e l'attuale vivono a fianco. La scena non è quindi realistica, ma metaforica, fatta di pochi elementi che lasciano spazio al mistero, perché è nell'assenza che nascono i mostri. I confini dell'anima sono abitati dalle ombre, dalle paure e dagli incubi che si manifestano sotto forma di allucinazioni. Nella deformazione delle notti insonni, le nostre ossessioni rendono possibile che si manifesti l'irreale. Anche nell'immaginare i costumi degli abitanti di questo regno, grazie alla folle creatività di Simone Valsecchi, ci siamo lasciati guidare da giochi di associazione propri del meccanismo inconscio dal quale emergono i sogni. Figure ispirate ai fantasmi orientali si muovono a fianco alle mostruose guardie di Turandot; Calaf, Timur e Liù rievocano il mondo straniero delle popolazioni nomadi della Mongolia in contraddizione con la massa del coro, che rappresenta la mano d'opera della «fabbrica della morte» di Turandot, la quale, come suo padre, è congelata in forme ispirate all'immaginario



Cecilia Ligorio.

più antico e tradizionale cinese. Così, nel mondo di Turandot convivono le contraddizioni perché come Ping, Pong e Pang ci avvertono, Turandot stessa non esiste, ossia non si lascia vivere, ma fa vivere al posto suo le sue paure. Abbiamo cercato di tessere una sequenza di immagini in cui tutto è possibile: ecco allora che la luna diventa la grande sciabola che reca morte al principe di Persia, le ombre dei principi morti circondano Calaf e lo provocano ma vengono spazzati via dall'arrivo di donne strega. L'oscurità si questa lunga notte dell'anima inizierà a dissiparsi solo quando, con la morte di Liù, si spegneranno tutte le stelle del cielo, permettendo l'arrivo dell'alba di una nuova era, quella dell'incontro nell'amore.

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, la distanza, l'invariabilità (tutte caratteristiche queste che alimentano il potere di fascinazione che il Mistero esercita su di noi), arrivino a immobilizzare ogni cosa intorno a lei, ma soprattutto immobilizzino lei stessa. Vittima com'è di un terrore profondo e arcaico, la sua violenza, la sua glacialità, forgiavano l'armatura che la principessa indossa per difendersi dall'Amore. Turandot non ha il coraggio di abbandonarsi al sentimento, è terrorizzata all'idea di rendersi vulnerabile, a lasciarsi andare incondizionatamente *all'altro da sé*. Mi è sempre sembrato che dietro i suoi enigmi non ci fosse solo il tentativo di porre una sfida, ma anche la volontà di raccontare se stessa: Turandot si descrive attraverso i quesiti che pone, ma lo fa in una maniera talmente criptica che nessuno la sa interpretare. Turandot è rinchiusa dietro (o dentro) il mistero. La vera, e più profonda, sfida che Turandot pone consiste nello 'scoprirli'. Una feroce tristezza la abita: Turandot ha perso ogni fiducia nell'amore. Non ci crede. E chi, se non Calaf, principe «che ha perso il sorriso» può capirla? Calaf si riflette in Turandot. Calaf si affaccia alla tragedia celata nel cuore della principessa con la forza di chi non ha più nulla da perdere. Calaf la intuisce. Questo risveglia in lui un sentimento dimenticato, quello della corrispondenza. Tra Calaf e Turandot un misterioso, inspiegabile filo è teso. Ciò che lo seduce di Turandot è la proiezione del desiderio di vivere di nuovo. Il desiderio del disgelo del cuore. Per dirla con le parole di Campbell: «Si dice che siamo tutti alla ricerca del significato della vita. Non penso che sia davvero quello che stiamo cercando. Noi cerchiamo l'esperienza del sentirci vivi, in modo che le nostre esperienze di vita sul piano fisico, risuonino con il nostro essere e la nostra realtà più intimi. In modo da sentire veramente l'estasi di essere vivi». Per questo Calaf riesce a risolvere gli enigmi. Ma non basta capirsi per amarsi. Sarà solo grazie allo struggente personaggio di Liù, terzo elemento di questo triangolo sentimentale, che la loro rinascita diventerà possibile. La rinuncia alla vita di Liù è un atto di «poesia» e «dolcezza», come dice il coro nel momento della sua morte. Liù non teme l'amore. È un amore ideale il suo, perfetto, totale. Ed è proprio questa idea di amore, che con il suo sacrificio Liù offre al mondo per iniziare il cambiamento. Come i grandi idealisti che morendo per il proprio credo hanno permesso alla loro luce di guidare la rivoluzione verso la salvezza, Liù con la sua morte dissipa il buio. Da questo momento, lentamente, il disgelo ha inizio. Dalle tenebre al giorno per tornare a sorridere.



Foto di scena 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.

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

Sì, maschere. Clown. Non credo affatto che queste figure siano secondarie. Anche Ping, Pong e Pang si interrogano – e in qualche modo ci interrogano – su cosa significhi vivere veramente. Lo fanno usando un linguaggio grottesco, scanzonato, a tratti feroce, ma che, in fondo, corrisponde al linguaggio del mondo assurdo che abitano e in cui si trovano ad agire, al quale prestano il loro servizio. Mi sono chiesta anche per loro dove si intravedesse la natura più intima e privata, quella connessa con l'umanità. Ho trovato la risposta in un momento particolare della partitura, un momento in cui sembra sospendersi la materia della scrittura musicale appartenente al mondo e allo stile del regno di Turandot. Siamo nel primo quadro del secondo atto, Ping, Pong e Pang rimpiangono «la casa nell'Homan» e ci si mostrano per chi sono davvero. Le maschere si tolgono la maschera. Osservano da fuori la vicenda (in scena usciranno concretamente dalla cornice in cui è racchiusa la fiaba per fumarsi una sigaretta). Un momento metateatrale nel quale Ping, Pong e Pang rivolgono lo sguardo verso se stessi, riflettono sul tempo che passa, sulla loro scelta fatta di investire la loro vita al servizio del potere violento e feroce della principessa, quando invece avrebbero potuto trascorrerlo per servire la bellezza.

Cecilia Ligorio: “The Smiles return”

Cecilia Ligorio, who directed Rossini’s Semiramide at La Fenice, talks about her vision of Turandot, starting with the ‘fairytale’ dimension of the opera.

On the first page of Adami and Simoni’s libretto it says: *Beijing, in the time of fairy tales.*

Fairy tales are instruments of knowledge. In *The Hero with a Thousand Faces*, Joseph Campbell offers us some tools to recognise their characteristics and functions. Each fairy tale is the story of a journey that will lead its protagonist – the hero – to a radical metamorphosis aimed at the realisation of the true self. It does not matter if this journey is real or metaphorical (aimed at the inner world); it always begins when the hero is forced to leave their world, with the risk of losing themselves, and of dying. Campbell says: “We must be willing to let go of the life we have in order to be able to embrace the life that awaits us.” Like the characters in these ancient stories, each of us is the hero, the protagonist, of our lives, and is called to face a journey of constant transformation and learning. A hero’s journey is not easy. Far from it: it is tiring, and painful trials are often strewn along its path, but they are necessary to forge the tools of the soul that will allow us to arrive ready for the final trial, the most ruthless one, the encounter with the Shadow, with our greatest fear. The hero is called upon to risk everything they have. Face the death of the *self* to allow the birth of the *new self* and finally become the person they were always meant to be. *Turandot* tells the story of the initiatory journey of Calaf, a prince without a kingdom, a prince “who no longer smiles”. But Puccini’s opera belongs to the twentieth century, an era in which the level of complexity of the narrative is exponentially articulated: that is why Calaf’s journey is also intertwined with that of Liù, from Timur, but above all that of Turandot herself, the princess of death. After the meeting with Calaf and Liù, she will be forced to face her own inner journey towards the most frightening but redeeming change of all: that of love.

With Alessia Colosso in charge of the scenes, Simone Valsecchi the costumes and Fabio Baretin the lights, we tried to enter this fairy tale by making room for the music. As the libretto itself suggests, when Turandot first comes on stage, we read that she appears *like a vision*. The challenge lay in finding a form that would allow the succession of visions that appear in the score to emerge. The scene opens with a large blue lacquer frame that represents the linguistic border of the fairy tale and also of China itself. The apparent initial emptiness of the scene is an expression of the desire to make room for the poetic action of



Foto di scena 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.

music that – in a constant and dreamlike metamorphosis – unfolds before us in a succession of excesses, phantasmagoria and apparitions that disappear with the same speed with which we heard and saw them arrive. It is within these borders that the kingdom of Turandot comes to life, a lunar kingdom, frozen in trauma and therefore violent, devoid of any possibility of joy, in which the ancient and the current live side by side. The scene is therefore unrealistic, but metaphorical, made up of a few elements that leave room for mystery, because it is in absence that monsters are born. The boundaries of the soul are inhabited by shadows, fears and nightmares that manifest themselves in the form of hallucinations. In the deformation of sleepless nights, our obsessions make it possible for the unreal to become manifest. Even in imagining the costumes of the inhabitants of this kingdom, thanks to the unbridled creativity of Simone Valsecchi, we let ourselves be guided by association games that are typical of the unconscious mechanism from which dreams emerge. Figures inspired by oriental ghosts move alongside the monstrous guards of Turandot; Calaf, Timur and Liù evoke the foreign world of the nomadic populations of Mongolia in contradiction with the mass of the choir, which represents the workmanship of Turandot's "factory of death", which, like its father, is frozen in forms inspired by the most ancient and traditional Chinese imagination. Thus, in the world of Turandot, contradictions coexist because, as Ping Pong and Pang warn us, Turandot herself does not exist, that is, she does not let herself live, and instead makes her fears live in her place. We have tried to weave a sequence of images

in which everything is possible: the moon becomes the great sabre that brings death to the prince of Persia, the shadows of the dead princes surround Calaf and provoke him but are swept away by the arrival of witches. The darkness of this long night of the soul will begin to fade only when, with the death of Liù, all the stars of the sky have been extinguished, allowing the dawn of a new era to arrive, that of an encounter in love.

What role does seduction play in the character of Turandot?

I believe that seduction in this case is the outcome, and not the means, with which Turandot reaches people. I think that her coldness, distance, invariability (all of which are characteristics that feed the power of fascination that the Mystery exerts over us), end up immobilising everything around her, but above all immobilising herself. Victim as she is of



Foto di scena 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.

a deep and archaic terror, her violence and iciness forge the armour that the princess wears to defend herself from Love. Turandot does not have the courage to abandon herself to sentiment; she is terrified of the idea of making herself vulnerable, of letting herself go unconditionally *to the other self*. It has always seemed to me that behind her riddles was not only an attempt to pose a challenge but also a willingness to recount herself: Turandot describes herself through the questions she asks, but she does so so cryptically that no one can interpret them. Turandot is locked behind (or inside) the mystery. The real, and most profound challenge that Turandot poses is to ‘discover’ it. She is consumed by a fierce sadness: Turandot has lost all faith in love. She doesn’t believe in it. And who, if not Calaf, the prince “who lost his smile” can understand her? Calaf is reflected in Turandot. Calaf participates in the tragedy hidden in the princess’ heart with the strength of someone who has nothing left to lose. Calaf understands her and this awakens in him a long-forgotten feeling: that of cor-

respondence. Between Calaf and Turandot there is a mysterious, inexplicable connection. What seduces him in Turandot is the projection of her desire to live again. The desire for her heart to thaw. In Campbell's words: "It is said that we are all in search of the meaning of life. I don't think that's really what we're looking for. We seek the experience of feeling alive so that our experiences of life physically resonate with our most intimate being and reality. So that we really feel the ecstasy of being alive." That's why Calaf is able to solve the riddles. But understanding one another is not enough to love one another. It will only be thanks to Liu's enchanting character, the third element of this sentimental triangle, that their rebirth will become possible. Liu's renunciation of life is an act of "poetry" and "sweetness", as the chorus says at the moment of her death. Liu is not afraid of love. Hers is an ideal love, one that is perfect and complete. And it is precisely this idea of love, which Liù offers to the world with her sacrifice so that it can start to change. Like the great idealists who, by dying for their beliefs, allowed their light to guide the revolution towards salvation, with her death Liù dispels the darkness. From this moment on, the thaw slowly begins. From darkness to day so the smiles return.

What is also unusual in an opera by Puccini is the use of three real masks...

Yes, masks. Clown. I don't think these figures are secondary at all. Ping Pong and Pang also wonder – and in some way question us – about what it means to really live. They do so using a grotesque, light-hearted, sometimes ferocious language, but which, in the end, corresponds to the language of the absurd world they inhabit and in which they find themselves acting, to which they lend their service. I also asked myself for them where the most intimate and private nature, the one connected to humanity, is to be seen. I found the answer in a particular moment of the score, a moment in which the material of musical writing belonging to the world and style of the reign of Turandot seems to be suspended. We are in the first scene of the second act, Ping Pong and Pang regret "the house in Homan" and show us who they really are. The maskers remove their masks. They observe the story from the outside (on stage they will actually leave the frame in which the fairy tale is enclosed to smoke a cigarette). A metatheatrical moment in which Ping, Pong and Pang look to themselves, reflecting on the passing of time and their choice of investing their lives in serving the princess's violent and fierce power when they could have spent it serving beauty.

Francesco Ivan Ciampa: «Sublimare con la musica la vita che scorre»

Parliamo con Francesco Ivan Ciampa, che ad agosto tornerà sul podio della Fenice. Maestro, Turandot è una pietra miliare del melodramma, un'opera che lei conosce bene e che ha già diretto in più occasioni.

Si l'ho affrontata in vari contesti e in varie forme. È un capolavoro. Si potrebbe dire che con *Turandot* (cui affiancherei anche i *Dialogues des Carmélites* di Francis Poulenc) si chiude il grande arco dell'opera, nel senso più puro del termine. Per descriverla vorrei partire da una riflessione: *Turandot* ha dei tratti in comune con il resto della produzione di Puccini. Egli ha sempre ricercato soggetti, storie, situazioni particolari che rendessero unica l'opera che stava scrivendo. Per esempio *La bohème* è l'unica opera che non ha un antagonista. Se ci si pensa bene, per raccontare una storia c'è bisogno di alcuni punti cardine: il protagonista, l'antagonista e i fatti che di per sé accadono. Senza questi elementi il racconto sembrerebbe impossibile. L'antagonista, a ben guardare, esiste certo anche nella *Bohème*, è la morte che aleggia sin dall'inizio. Ma all'interno dell'opera non si ritrova alcun personaggio negativo. Un altro esempio di questa ricerca di 'unicità' potrebbe essere *Tosca*, in cui c'è una sola donna protagonista in scena e non ci sono altre figure femminili come – per citarne solo due – Ines nel *Trovatore* o Annina nella *Traviata*. Anche questa è una particolarità. O ancora *Madama Butterfly*, in cui non si assiste ad alcun cambio di scena: l'opera nasce e muore in due atti che poggiamo sullo stesso impianto scenico, una casa giapponese. Insomma, il compositore toscano cercava sempre quei piccoli elementi che rendessero ciò che stava componendo unico e particolare. Nel caso di *Turandot*, che nasce da una fiaba (e già questo permette molta libertà nella fase di realizzazione), credo sia l'unica opera che si svolge nell'arco di un'intera notte, cominciando al tramonto e giungendo all'alba con l'ultimo enigma. Ovviamente ci sono altri titoli che si svolgono in una cornice simile, ma sono tutti atti unici. Invece qui si tratta di un'opera in tre atti che si sviluppa quasi letteralmente in tempo reale. Penso che Puccini, nelle sue varie composizioni, volesse scrivere la sua musica come se fosse lo svolgimento della vita reale. Lo si può vedere chiaramente nel secondo quadro della *Bohème*, e non solo lì. Lui riesce a focalizzare l'attenzione sull'elemento della storia, ma non dimentica che intorno esiste una vita che scorre, con tempi e velocità differenti. La stessa cosa accade in *Turandot*. Ovviamente l'opera non dura tutta la notte, ma per gli spettatori l'effetto è quasi lo stesso. Attraverso la musica, i tempi, i ritmi, Puccini cercava di esprimere la vita nel suo svolgersi.

Lei oltre che direttore è anche un esperto studioso pucciniano. A suo parere, c'è qualche scarto, dal punto di vista musicale, tra Turandot e le opere precedenti?

Indiscutibilmente Puccini era una persona molto curiosa e quindi molto attenta a ciò che accadeva intorno a lui. Amava andare ad ascoltare concerti di altri grandi compositori. Aveva sentito, tra le altre cose, anche *La sagra della primavera* di Stravinskij. Voleva fare proprio il percorso di evoluzione della stesura musicale, vale a dire della composizione. Spesso si fa un parallelismo proprio tra la *Sagra* e l'ultima aria di Liù. Ma c'è dell'altro: questo genio aveva già compreso il concetto di politonalità e aveva spinto l'idea di armonia a livelli molto avanzati. Senza però dimenticare mai la linea del canto. Se si analizza la musica a lui posteriore, ci si rende conto che si è perso un po' di vista il concetto di melodia. Lui al contrario non ha mai perduto il desiderio di far cantare un'aria. Se si pensa a «Nessun dorma», o a «Tu che di gel sei cinta» o ancora a «Tanto amore segreto», ebbene questi brani si possono cantare anche senza l'accompagnamento, perché ci si può ricordare qual è la melodia, nonostante le armonie, i ritmi e tutti gli elementi cardine della costruzione compositiva siano pienamente novecenteschi. Questa a parer mio è la sua più grande conquista. Al



Francesco Ivan Ciampa (foto di Roberto Ricci).

di là degli aspetti tecnici, degli effetti e degli impasti sonori che fanno comprendere le sue straordinarie capacità musicali, la cosa più interessante – dal mio punto di vista in questo momento di crescita artistica – è il modo in cui Puccini fa diventare arte ciò che vive, come in realtà dovrebbe fare qualsiasi artista. Mi ha sempre fatto riflettere che in tutta la sua vita non abbia mai scritto un testo, facendo impazzire i librettisti (in *Manon Lescaut* ne aveva addirittura sette contemporaneamente, compreso Leoncavallo). Attraverso il rapporto tra musica e parole voleva raggiungere la perfezione. Quando però sente che la morte gli si avvicina, proprio all'epoca della *Turandot*, non potendo aspettare i versi dei suoi autori, compone di suo pugno l'ultima aria di Liù. È bello ricordare che la parola finale di quest'ultimo squarcio musicale è «poesia», un termine che caratterizza tutta la sua produzione. Pensare che saluti il mondo con quella parola è molto indicativo. Ma per tornare all'intreccio tra arte e vita, bisogna riandare con la mente alla triste vicenda di Dora Manfredi, la cameriera di casa Puccini che si uccide gettandosi nel lago. Nella *Turandot* di Gozzi il ruolo di Liù non esiste, è stato aggiunto soltanto nell'opera. Questo personaggio ha a che fare con la vita reale di Puccini. Quando lei canta «Tanto amore segreto» esprime i sentimenti che Dora provava per lui, di cui era segretamente innamorata. Tutto ciò fa capire quanto per Puccini l'amore fosse un mondo da scoprire attraverso la vita e sublimare attraverso la musica. Poi purtroppo è scomparso senza riuscire a scrivere il duetto finale, ovvero a sciogliere la principessa di zelo. Ma lasciando l'opera così, incompiuta, ne ha dato un significato ancora più grande.

Questo ci conduce al finale, composto da Franco Alfano in modo molto rispettoso della musica di Puccini.

Sono d'accordo. Se si deve scegliere un finale, preferisco quello di Alfano. Studiando Beni Culturali e della Conservazione, ho imparato che, quando si restaura un'opera d'arte, non bisognerebbe mai far credere che la mano aggiuntiva di una persona che viene a posteriori completi l'idea originaria del genio che l'aveva creata. Questo è il principio alla base del restauro. Da lontano si deve poter percepire il quadro completo, ma se ci si avvicina si deve riuscire a capire che l'intervento restaurativo non è di Michelangelo o di Leonardo. Bisogna che sia evidente che non è stata la loro mano, ma allo stesso tempo queste aggiunte concedono di immaginare cosa sarebbe potuta essere l'opera completa. Per tornare a *Turandot*, ovviamente questo finale non l'ha scritto Puccini, ma ha lasciato comunque dei frammenti. Poi certo è risaputo che lui cambiasse e ricambiasse mille volte. Quindi nella sua testa magari sarebbe arrivato a tutt'altra concezione per esprimere quello che si proponeva come obiettivo.

Lei ha diretto Turandot anche all'Arena di Verona, dunque in un luogo di enorme ampiezza...

Sì, a Verona nella splendida versione di Franco Zeffirelli. Ora la dirigerò a Macerata e poi a Venezia, due luoghi diversissimi. Posso dire che, per come è scritta, l'opera è gigantesca. Stranamente però *La fanciulla del West*, che ho affrontato da poco, ha un organico strumentale ancor più grande. Ma, a prescindere da questo, *Turandot* è un po'

come *Aida*, l'opera colossale per antonomasia, che però presenta tanti momenti intimi. In Verdi da una parte si vede tutto, le folle, il Nilo, le grandi scene d'assieme, dall'altra in numerose sezioni ci sono singoli personaggi in scena, e le interazioni si sviluppano tra poche persone. In *Turandot*, invece, anche quei momenti intimi avvengono davanti a tutti. Come nel caso della citata aria «Tu che di gel sei cinta»: nessuno ci fa mai caso, ma la grandezza di Puccini, anche nel testo, sta nel fatto che lui ha scritto: «Tu». Liù, una piccola, inutile schiava, si rivolge alla principessa di gelo dandole del tu. Davanti alla morte non c'è più piramide sociale, non ci sono più classi. La schiava si permette di appellare in quel modo la sua sovrana. Puccini inserisce una pausa e poi quel potente «Tu» come fosse in levare. In quel momento Liù sta parlando del suo amore nel senso più assoluto del termine, sta uccidendosi per amore. Più profondo di questo non esiste nulla. Per questo diventa colossale. Puccini ha la necessità di descrivere totalmente il mondo in palcoscenico: si vedono oppressori e oppressi, persone povere e ricchezza assoluta, momenti di divertimento, le maschere, che in teatro sono forse le figure più interessanti, perché rappresentano noi. Lui rappresenta tutto, e riesce a farlo allo stesso tempo. È meraviglioso, per esempio, che nella didascalia dell'imperatore Altoum, un personaggio che all'apparenza sembra meno importante, sia indicato: «con voce stanca da vecchio decrepito». Come se Puccini avesse già immaginato – cosa che poi è successa spesso nelle diverse edizioni di *Turandot* – che i grandi cantanti del passato venissero richiamati in scena. È quasi un omaggio, una gemma che lui regala a chi ha vissuto tutta la vita nel teatro e ha la possibilità di ritornare sul palcoscenico. Per un artista che ha vissuto sessant'anni facendo lacrimare e sorridere milioni di persone, restituire di nuovo qualche emozione è una delle cose più belle che ci siano. Ancora una volta Puccini parla di vita reale, utilizza la vita. (*l.m.*)

Francesco Ivan Ciampa: “Life sublimated through music”

We are talking to Francesco Ivan Ciampa, who is returning to the podium of La Fenice in August. Maestro, Turandot is a milestone in melodrama, an opera you are very familiar with and that you have already conducted on several occasions.

Yes, I have worked with it in various contexts and forms. It's a masterpiece. One could actually say that with *Turandot* (and I would also add the *Dialogues des Carmélites* by Francis Poulenc) the great trajectory of opera closes, in the purest sense of the term. To describe it, I would like to start with a reflection: *Turandot* has traits in common with the rest of Puccini's production. He always looked for subjects, stories, or particular situations that made the work he was writing unique. For example: *La bohème* is the only work that does not have an antagonist. If you think about it, to tell a story you need some key points: a protagonist, an antagonist and the actual facts. Without these elements, it is impossible to tell a story. If you look more closely, there certainly is an antagonist in *Bohème* as well; it is death, which is hovering there from the very start. But there is no negative character in the opera. Another example of this search for 'uniqueness' could be *Tosca*, in which there is only one female protagonist on stage and there are no other female figures such as – to name just two – Ines in *Trovatore* or Annina in *Traviata*. This is also unique. Or *Madama Butterfly*, where there is no change of scene: the opera starts and ends in two acts with the same set: a Japanese house. In short, the Tuscan composer always sought those small details that would make what he was composing unique and special. In the case of *Turandot*, which was based on a fairy tale (and this itself allowed a considerable amount of freedom in its creation), I think it is the only opera that takes place over the course of an entire night, starting at sunset and ending at dawn with the last riddle. Of course, there are other works that take place in a similar setting, but they are all one-act plays. Instead, this is a three-act opera that literally almost develops in real time. I think that in his various compositions, Puccini wanted to write his music as if it were the unfolding of real life. This can be seen clearly in the second scene of *Bohème*, and not only there. He is able to focus on the element of the story, but he doesn't forget that there is a life around him that is continuing, with different times and speeds. The same thing happens in *Turandot*. Of course, the opera doesn't last all night, but for the spectators the effect is almost the same. Through music, tempo, and rhythm, Puccini tried to express life as it unfolded.

In addition to being a conductor, you are also an expert Puccini scholar. In your opinion, from a musical point of view, is there any discrepancy between Turandot and his previous operas?

Puccini was undoubtedly a very curious person and therefore paid close attention to what was happening around him. He loved going to listen to concerts by other great composers. He had heard, among other things, *Stravinsky's Rite of Spring*. He wanted



Francesco Ivan Ciampa (foto di Gianluca D'Argerio).

to create his own path of evolution of musical writing, that is, of composition. The *Rite* and Liù's last aria are often compared. But there is more: this genius had already understood the concept of polytonality and had pushed the idea of harmony to very advanced levels. But whilst doing so he never forgot the line of the song. If you analyse the music that came after him, you realise that they lost sight of the concept of melody. On the contrary, he never lost the desire for an aria. If you think of "Nessun dorma", or "Tu che di gel sei cinta" or even "Tanto amore segreto", well, these songs can be sung even without the accompaniment, because you can remember the melody, despite the fact the harmonies, rhythms and all the key elements of the compositional construction are fully twentieth-century. This, in my opinion, is his greatest achievement. The technical aspects, effects and sound combinations that make his extraordi-

nary musical abilities understood aside, from my point of view in this moment of artistic growth the most interesting thing is the way in which Puccini made what he was living become art, as should any artist. What has always made me think is that in all his life he never wrote a text, driving the librettists crazy (in *Manon Lescaut* he even had seven at the same time, including Leoncavallo). He wanted to achieve perfection through the relationship between music and words. However, when he felt that his days were coming to an end, precisely at the time of *Turandot*, he was unable to wait for his librettists and composed Liù's last aria by himself. It is beautiful to remember that the final word of his last composition is "poetry", a term that characterises his entire production. The fact he was taking his farewell of the world with that word is very indicative. However, returning to the intertwining of art and life, we must go back to the sad story of Dora Manfredi, the maid in the Puccini household who killed herself by throwing herself into the lake. In Gozzi's *Turandot* the role of Liù does not exist; it was only added in the opera. This character is related to Puccini's real life. When she sings

"Tanto amore segreto" she expresses the feelings that Dora had for him, as she was secretly in love with him. All this shows how Puccini saw love as a world that could be discovered through life and sublimated through music. Then, unfortunately, he died without being able to write the final duet, that is, to melt the ice princess. However, leaving the work thus, unfinished, gave it an even greater meaning.

This brings us to the finale, composed by Franco Alfano who showed the utmost respect for Puccini's music.

I agree. If you have to choose a finale, I prefer Alfano's. Studying Cultural Heritage and Conservation, I learned that, when restoring a work of art, you should never make someone believe that the additional hand of a person who comes after has completed the original idea of the genius who created it. This is the principle behind restoration. From a distance one must be able to perceive the complete picture, but if one approaches it, one must be able to understand that the restorative intervention is not by Michelangelo or Leonardo. It must be evi-



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

dent that it was not their work, but at the same time these additions allow us to imagine what the complete work could have been. Going back to *Turandot*, obviously this ending was not written by Puccini, but he did leave fragments. Then of course it is known that he changed and changed again a thousand times. So, in his head he might have come up with something completely different in order to achieve the goal he had set himself.

You have also conducted Turandot at the Verona Arena, so in an extremely spacious setting...

Yes, in Verona in Franco Zeffirelli's beautiful version. Now I'm going to conduct it in Macerata and then Venice, two very different places. I can say that, as a composition the opera is gigantic. Strangely enough, however, *La fanciulla del West*, which I recently conducted, has an even larger orchestra. However, that aside, *Turandot* is a bit like *Aida*, quintessentially a colossal work, which, however, has many intimate moments. In Verdi on the one hand, you see everything, the crowds, the Nile, the huge group scenes, while on the other hand in numerous sections there are individual characters on stage, and the interaction develops between just few people. Whereas in *Turandot*, even those intimate moments take place in front of everyone. As in the case of the aforementioned aria "Tu che di gel sei cinta": no one ever pays attention to it, but even in the text, Puccini's greatness lies in the fact that he wrote: "Tu". Liù, a small, useless slave, turns to the cold princess and addresses her on a first-name basis. In the face of death there is no longer a social pyramid, there are no more classes. The slave allows herself to speak to her sovereign in that way. Puccini inserts a pause and then that powerful "Tu" as if it were rising. At that moment Liù is talking about her love in the most absolute sense of the word; she is killing herself for love. Nothing profounder than this exists. This is why it becomes colossal. Puccini needs to describe the world on stage in the smallest detail: we see oppressors and the oppressed, poor people and absolute wealth, moments of fun, masked people, who in the theatre are perhaps the most interesting figures, because they represent us. He portrays everything, and he manages to do it simultaneously. It is wonderful, for example, that in the caption of the emperor Altoum, a character who apparently seems less important, it says: *in the tired voice of a decrepit old man*. It's as if Puccini had already imagined – which has often happened in the different editions of *Turandot* – that the great singers of the past would be called back on stage. It is almost a tribute, a gem that he gives to those who have lived all their lives in the theatre and have the opportunity to return to the stage. For an artist who has spent sixty years making millions of people laugh and cry, giving new emotions is one of the most beautiful things that there is. Once again, Puccini is talking about real life and using real life.



TEATRO LA FENICE

VENEZIA

COMITATO PRO FENICE

Domenica 12 Settembre 1926, ore 21

3 rappresentazioni a settimana

SERATA DI GALA
in Onore e con l'intervento
del Generale

UMBERTO NOBILE

Terza Rappresentazione

TURANDOT

Dramma lirico in 3 atti di R. Simonini e G. Adami

Musica di **GIACOMO PUCCINI**

Messo in scena da **GIOVACCHINO FORZANO**

PERSONAGGI

La Principessa Turandot
L'Aspirante Sultano
Tamer la Turca, soubrette
Il Principe Igino (figlio del Sultan),
suo giovane allievo
Mog, gran Cavaliere
Papa, gran Procuratore
Papa, gran Cancelliere
Er-Rostem
Amir

Maria Llover Casali
Enrico Giunta
Tatolera Baccaloni
Adelmo Baccarini
Rosina Terzi
Emilio Guardini
Luigi Olla
Francesco Dominici
Alessandro Martellato
Maddalena Aruffo

A. Puccini - A. Simonini - G. Adami

REGIO CONTEMPORANEA E DIRETTORE DI CARICEROLA

Comm. GAETANO BAVAGNOLI

Dir. artistico: Emilio Rossi - Giovanni Calosci - Pietro Caselli

Dir. artistico: ANDREA MOROSINI

Dir. amministrativo: Desiderio Deana - Dir. amministrativo: Augusto Gianni

Orchestra di 75 Professionisti - Coro di 100 voci - Registi cantori - Ballerine

Scenari: **GIACOMO PUCCINI** e **GIACOMO ADAMI**

Il teatro sarà sfarzosamente illuminato a giorno

PREZZI

Ingresso Platea e Polci L.	25	Parco di notte e sala teatro	300
Ingresso Galleria	8	Parco di giorno teatro	100
Ingresso Loggione	5	Parco di notte	60
		Parco di giorno	30
		Parco di notte (sala)	12
		Parco di giorno (sala)	6
		Parco di notte (loggia)	5

Il prezzo d'ingresso e per il teatro è compreso nel solo biglietto di sala e di palco di ampiezza sufficiente per vedere tutto. Il prezzo d'ingresso è per il teatro di notte e per il teatro di giorno. La sala è illuminata a giorno.

Mercoledì 14 corr. QUARTA RAPPRESENTAZIONE

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 invisato al Partito Nazionale Fascista tanto da indurlo a togliersi la vita nel 1941. Quasi tutti

CITTA' DI VENEZIA
TEATRO LA FENICE
ENTE AUTONOMO

STAGIONE LIRICO-SINFONICA DELL'ANNO XVIII
E INIZIO DEL 1940

MARTEDI' 9 GENNAIO 1940 - ore 20.45 precise
Rappresentazione N. 3 (Turni B+C)
Prima rappresentazione del Teatro Fenice di 2 atti e 4 quadri di Giacomo Puccini e Renato Simoni

TURANDOT

Musica di GIACOMO PUCCINI
Libretto di Saverio Tassi

PERSONAGGI:

La Principessa Turandot	Jolanda Magnoni
L'Imperatore Altoun	Luigi Cilla
Tiout, le terzere apprestatore	Antonio Casinelli
Il Principe Ignolo (Calaf), suo figlio	Giuseppe Lugo
Lila, giovane schiava	Lilla Albanese
King, grande scacciatore	Piero Passarotti
King, grande premeditato	Vladimiro Luzzi
King, grande scacciatore	Luigi Nandi
Un Mandarino	Piero Zennaro

GIUSEPPE DEL CAMPO

MESTRO DEL CORO - Teatro Fenice

AVVISO

A spettacolo lungo e spettacolare, vieta l'accesso alle platee
di piazza San Marco e di piazza San Marco.

SERVIZI DI COMUNICAZIONE

PREZZI

Billetti di prima fila	100	Billetti di prima fila (senza loggia)	75
Billetti di seconda fila	50	Billetti di seconda fila (senza loggia)	50
Billetti di terza fila	25	Billetti di terza fila (senza loggia)	25
Billetti di quarta fila	15	Billetti di quarta fila (senza loggia)	15
Billetti di quinta fila	10	Billetti di quinta fila (senza loggia)	10
Billetti di sesta fila	5	Billetti di sesta fila (senza loggia)	5

MERCLEDI' 10 GENNAIO 1940 - ORE 21 PRECISE
Tutto il teatro rappresenta a prezzi popolari di piazza S. Marco

LA FIAMMA

di GIUSEPPE DEL CAMPO

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

V Venezia 9 novembre 1947 ²⁷
BIS

L'Ente autonomo del Teatro 'la Fenice,
-Venezia- impegna la Signorina Maria Callas residente
a Verona, albergo Renascenza, nel periodo da 20 di-
cembre 1947 a 11 gennaio 1948, e dal 22 gennaio al
10 febbraio 1948 per cantare nelle opere Tristano
& Isotta (Isotta) e Turandot di Puccini (Turandot)
o altre del suo repertorio eseguito.

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

L'artista si obbliga di corrispondere
all'Alc. la provvigione del 5% sull'intero im-
porto. -

Firmato dall'artista in segno d'ac-
cettazione. -

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 irrealità 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 terreste che vive d'amore e per amore si uccide [...] Un successo dunque pieno e meritissimo.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 figurina di Liù fu disegnata con delicatissima linea espressiva e con grande limpidezza di dizione da Rossina 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 Rovervo 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 Barbese – 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 Miranda; 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 Miranda; Reg.: Alberto Fasini; 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 Scanduzzi 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.

2019 - Lirica e Balletto

10 maggio 2019 (8 recite)

1. Dyka Oksana 2. Marcello Nardis 3. Simon Lim 4. Andrea Carè 5. Carmela Remigio 6. Alessio Arduini 7. Valentino Buzza 8. Paolo Antognetti 9. Armando Gabba 10. M° conc. e dir. d'orch.: Daniele Callegari; M° del Coro: Alessandro Toffolo; Regia: Cecilia Ligorio; Scen.: Alessia Colosso; Cost: Simone Valsecchi.



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 abietto» lo stile del commediografo veneziano, dichiara che «la forma [è] condizione assoluta in ogni opera d'arte, senza la quale non ha vita durevole concetto alcuno e sia pur nuovo, vero, bellissimo». Ed è indubbio che la forma è un aspetto fondamentale del libretto della *Turandot* pucciniana, «un libretto [...] ambizioso e ben novecentesco nel suo gusto esotico»,² un testo di sicuro interesse letterario anche e soprattutto per le elaborate strategie formali via via immaginate e 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 spaventì: 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

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
(Ripetizione a 7 in abbonamento 1966)

PRIMA RAPPRESENTAZIONE

TURANDOT

Ultima volta in 3 atti e 3 quadri di Giuseppe Adami e Renzo Sanesi
Musica di GIACOMO PUCCINI
di Riccardo C. Milnes

Personaggi e Interpreti

LA PRINCESSA TURANDOT	ANNA DE LUJALIERI
L'IMPERATORE ALIEM	OTTORINO MAGGI
TERZI, un cavaliere spagnolo	GIUSEPPE BOSCHI
IL PRINCIPE HUNHU (fantasy, non figlio)	DOMENICO BISSOLI
LIU, giovane schiava	WALLE OTTILI
PIA, grande concubina	DOMENICO FERRELLI
PANI, grande concubina	GIUSEPPE ANTONELLI
PINA, grande concubina	ETTORE FABBINO
UN MANDARINO	GIULIANO ANTONI

Libretto di Adami e Sanesi, da Puccini, con introduzione di Riccardo C. Milnes. Traduzione di Riccardo C. Milnes. Musica di Giacomo Puccini. Copertina di Riccardo C. Milnes. Illustrazioni di Riccardo C. Milnes.

Regista: ARMANDO LA ROSA PARODI
Regista: **LIBBERTO PUGELLI**

Scenografo: Riccardo C. Milnes. Costumi: Riccardo C. Milnes. Musica di scena: Riccardo C. Milnes. Illuminazione: Riccardo C. Milnes. Direzione d'orchestra: Riccardo C. Milnes. Direzione del coro: Riccardo C. Milnes.

ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE

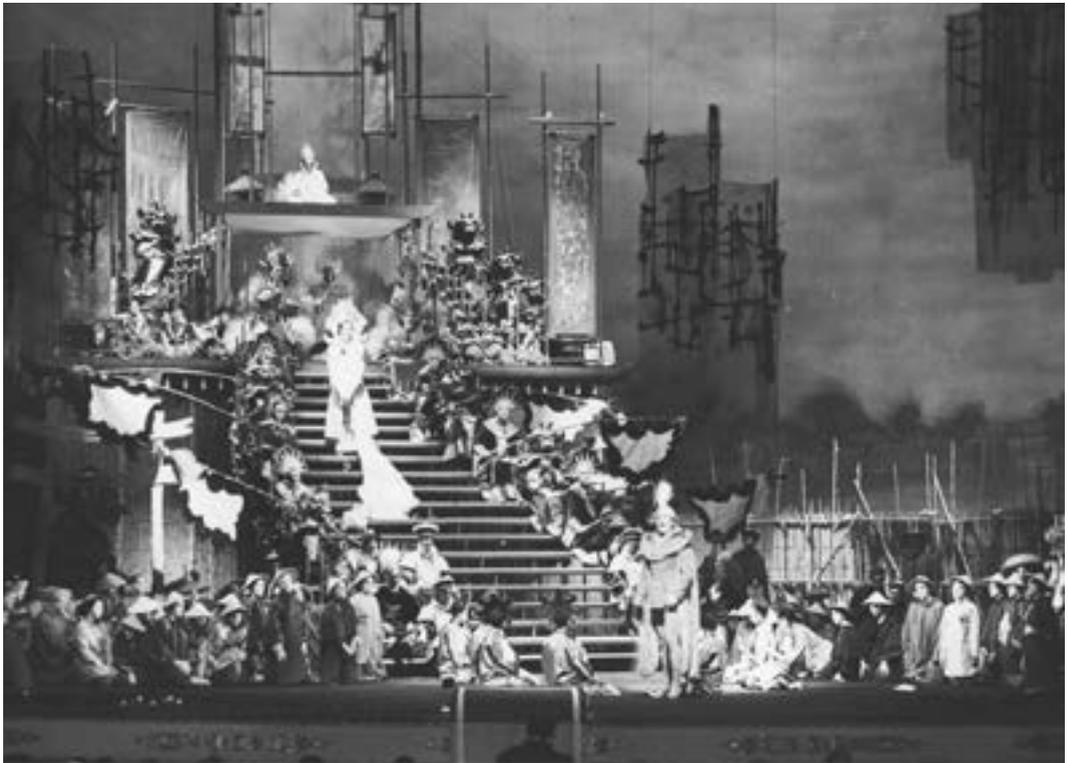
PREZZI (con imposte)

BOLOGNA, abbonamento	5000	Per chi non ha abbonamento	1500
BOLOGNA, abbonamento	3000	Per chi non ha abbonamento	750
BOLOGNA, abbonamento	1500	Per chi non ha abbonamento	300
BOLOGNA, abbonamento	1000	Per chi non ha abbonamento	200
BOLOGNA, abbonamento	500	Per chi non ha abbonamento	100

Per informazioni e biglietti rivolgersi al Teatro LA FENICE - Bologna

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 lunghi, quindi, dall'assurda pretesa di ricostruire filologicamente un contesto privo di precise coordinate temporali), autenticamente orientali.¹⁰ Basta uno dei suoi articoli, quello su una festa religiosa cinese pubblicato sulla «Lettura» nel 1912, per comprendere quanto dell'esperienza diretta del letterato-giornalista sia passato, in ottica sincronica, in *Turandot*.¹¹ Nell'articolo, riportando credenze «secondo i libri sacri», Simoni descrive la ricorrenza annuale della spolverata delle statue degli dèi nel Tung-Yue-Miao, il tempio delle Montagne dell'Est, in primavera (I: «Là sui monti dell'Est / la cicogna cantò. / Ma l'aprile non rifuorì ...»); 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 nacchere e timpani, e tamburi di terra cotta, e àrsi e tèsi di venditori.

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

Segue, nell'articolo, l'accento alle «grosse lanterne», al suono di «flauti, timpani, ottoni rauchi» e al movimento confuso di «aste, flabelli, stendardi, un disordine fiammante, oro e porpora al sole» (I: «*Pekino [...] scintilla dorata*»), scena in cui «tutto si mescola, ogni episodio si confonde e si annulla nel gran tutto, nel gran flutto indifferente, che va, che va urtandosi, dondolandosi, chiamandosi», un po' come nei primi momenti dell'opera, quando le guardie frenano l'invasione della folla sullo spalto causando l'urto e la caduta di molti. E poi è tutto un ardere di incensi nei templi (II, 1: «Gli incensi, le offerte...»; II, 2: «*Incensi cominciano a salire dai tripodi*», «*Tra gli incensi si fanno largo i tre ministri*»), dove «si ha un senso di innocenza e di antichità» che cela il vuoto di una religiosità tutta corporea: «Hanno vuotato i simboli d'ogni contenuto, li hanno disseccati in un rituale fatto di mimica ingenua. [...] È il corpo che ha il compito di pregare; l'anima bada agli affari propri»: questo, dove idoli e uomini si prendono vicendevolmente in giro, i primi fingendo tracotanza e gli altri fingendo di averne paura, «è il mondo della fiaba, senza il meraviglioso; è l'impero della fantasia a freddo, del misticismo *pince-sans-rire*», il teatro di una umanità che si traveste da 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 scalpaccio [...] della folla» (II.1: «E stridon le infinite / ciabatte di Pekino!»), tre ulteriori schegge che Simoni inserisce nel suo prezioso disegno d'atmosfera. Dalla sua conoscenza della storia e della cultura cinese, inoltre, derivano le rapide quanto esatte esortazioni taoiste dei ministri¹³ nonché il nome e la sfocaticissima figura della principessa 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 Schiller¹⁵ 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 «rivistaiole»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 fundamentalmente 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 fiasca 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 lasciasti / 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 mediocrità che, da un lato, non contempla un linguaggio molto sostenuto (e comunque appiattito in endecasillabi sciolti fin troppo prosastici) e, dall'altro, prevede cauti abbassamenti di registro solo negli interventi delle maschere e in poc'altro, scelta in massima parte imputabile alla normalizzazione operata da Schiller in funzione umanizzante e psicologista.²³ Nel libretto, invece, non soltanto è eccitata (ed eccitante) la policroma bizzarra del registro

medio-basso (che comprende finanche l'inquietante affabulazione di «Notte senza un lumaticino», 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 letto *Turandot* nella versione di Schiller tradotta da Maffei, la commedia di Gozzi – ben nota a Simoni – resta un modello generativo dell'opera tutt'altro che marginale, tenuto presente dai librettisti (si pensi soltanto al personaggio del boia, il terribile «carnefice» della commedia veneziana, del tutto assente nella riscrittura schilleriana) e tale da favorire, benché in casi isolati, anche trasferimenti diretti di cellule testuali o immagini sceniche: le prime battute tra Calaf e Timur («TIMUR: O mio figlio! Tu! Vivo! IL PRINCIPE IGNOTO: Taci! Taci!») riprendono quelle tra il principe e Barach



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 cinese con le braccia ignude e sanguinose, che pianterà il capo del principe di Samarcanda » (I, 3).²⁶

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

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 cemento 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
imperial *proposti*. Or se capace
di *spiegarli* non è, sia condannato
al taglio della *scure*, e la sua *testa*
venga alla porta di Pekin confitta.
Se fortuna od ingegno ha di chiarirli,
Turandotte è sua *sposa*.

Le tessere prelevate dai due testi-modello²⁹ (e si noti che gozziano è anche il vocabolo *cimento*, assai frequente nella commedia originale e assente nella versione di Maffei) sono cementate in un piccolo ma coeso impianto versale consolidato da un'architettura metrica tradizionalissima (perfetta per un recitativo canonico: un settenario e cinque endecasillabi, di cui i primi tre sciolti e gli altri due legati da rima baciata), da alcuni filamenti sonori di gusto boitiano (*SPosa*, *SPieghi*; *SArà*, *SAngue*; *affroNTa il cimeNTo* e *viNTò*) 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 ventisettesima 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* ricordiana³⁰ – al quale il libretto potrebbe essere accostato, seppur con ogni cautela, per il destabilizzante congegno di frizione tra fantasia eroica, nel testo pucciniano tradotta modernamente in termini simbolistici e psicologici, e il realismo di una comicità che relativizza i punti di vista, risolto in chiave sinistramente grottesca.

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

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

Dietro la lieve slogatura metrica (l'ottonario che precede il settenario e l'endecasillabo è un settenario ipermetro, con una sillaba eccedente in testa che, eliminata, svela l'isoritmia derivante dagli stessi ictus del verso seguente, quelli di 2^a, 4^a e 6^a) si cela una chiara reminiscenza dell'incontro tra Leonida e Agesistrata nell'*Agide* alfieriano (I, 2): «E il fero giorno / ch'io, re di Sparta, esul di Sparta usciva, / ebbi al mondo un asilo? [...] Avriami ucciso / il duol, se in un coll'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 Boito³¹ l'esplosione più clamorosa del grottesco in *Turandot*, il «canto sguaiato» dei servi del boia nell'atto primo, non a caso acceso improvvisamente dal baluginio di un vocabolo prezioso (la *cote* petrarchesca ma anche tanto dannunziana³²): gli ottonari s'inseguono irrefrenabili con ritmo trocaico in un brillante concerto di cellule sonore che rimbalzano nei versi esaltandone vivacemente e riverberandone lo stregonesco rigore accentuativo (*guIZZI: sprIZZI; LAvoro, LAngue; GUIZZI, sanGUE: lanGUE; DOve, DOlci; AmANTI: AvANTI, AvANTI; COn, COi COltelli; ...*) fino all'eccitante *climax* innescato dal ribattere della rima tronca continuata («Chi quel gong percuoterà / apparire la vedrà, / i tre 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 Boito³³) per confezionare il quale si è impiegato addirittura *rangolare* (per aferesi da *arrangolare*, 'parlare con voce rauca, soffocata', verbo caro a Pirandello che lo impiegò più volte),³⁴ prosegue colla maligna elegia della folla, che invoca in endecasillabi la luna ricorrendo, tra l'altro, ad alcune *iuncturae* moderne, carducciane, dannunziane e pirandelliane: «faccia pallida» (Pirandello, *Scialle nero*, v, 59: «dall'ampia faccia pallida della Luna»; d'Annunzio, *Novelle della Pescara, Vergine Orsola*, xv, 24: «ella era pallida come la faccia della luna»), «testa mozza» (d'Annunzio, *Francesca da Rimini*, v, 1: «E quella era la testa / mozza», e *passim*) e «funereo lume» (Carducci, *Juvenilia, La selva primitiva*, 18: «funereo lume»), ma anche antiche, come «luce smorta» del *Filostrato* boccacciano (vii, 9, 4: «Era del sole già la luce smorta»), seppur rinnovata in De Marchi (*Arabella*, ii, 6, 51: «Tacevano i giardini e gli orti nella luce smorta») e Oriani (*Oro, Incenso, Mirra, A poppa*, 8: «nella luce smorta dell'alba»), nonché legata al 'luminoso dilagare' carducciano (*Rime nuove, Rimembranze di scuola*, 4-5: «Igneo torrente dilagava il sole / pe' deserti del cielo incandescenti»).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, sdrucchioli spiccati e rimanti, musicalità aspra, ritmo convulso, iperbole realistica e un risonante vocabolo verghiano (*scapitozza*)³⁸ sono gli ingredienti di questa virtuosistica accensione comicamente macabra, che linguisticamente si stempera appena, restando comunque triviale, nelle successive battute (di marca evidentemente gozziana), benché non manchino innesti ricercati, peraltro annullati nella rete fonica: «femmine ciarliere» (Goldoni, *La peruviana*, IV, 1: «è femmina ciarliera»), «avrà gambe a ribocco!» (Monti, *Iliade*, XXIII, 183: «a ribocco»), «Varca i monti, taglia i flutti» (Manzoni, *Adelchi*, IV, 1: «varcammo / monti»; Marino, *La sampogna*, idillio III, 296: «i flutti taglia»).

Nell'ambito dell'analisi formale, accanto all'uso rimarchevole del novenario 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'aroma, / già sei doma, sei tutta languor!...». Il rassicurante insieme, in netto contrasto col

resto, è un'oasi di prolungata regolarità dal ritmo ipnotizzante, forma indovinata del fragile e ingenuo incanto, profumato di sensualità e dai toni saporosamente canzonettistici, cui s'abbandonano per un momento i ministri prima del brusco ritorno «*alla triste realtà*». Ennesima testimonianza della variegata e intelligente strategia formale apparecchiata nel libretto, questa è una situazione poetica analoga, in un certo qual modo, all'inserito tutto pucciniano e tradizionalissimo dei «settenari facili» di «Tu che di gel sei cinta», versi composti direttamente dal maestro col metro metastasiano per eccellenza (nonché di larghissima fortuna nel melodramma ottocentesco),⁴⁰ un'isola isometrica in cui la spigolosa ed egoistica crudeltà generale è infranta dalla quiete geometrica del canto sublimante di Liù, novella Gioconda pronta al sacrificio per l'amore altrui, in una situazione da opera tragica 'tradizionale' (anche 'vetero-pucciniana').

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: «Coi che qui fu mia»), «son belle tra i lucenti veli» rimanda a Boccaccio (*Teseida*, V, 29: «con lucente velo») e «Ombra dolente» a Dante (*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 sorsò a sorsò!», 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 bollicchio iridescente»).

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

¹ *Macbeth*, tragedia di Guglielmo Shakespeare, *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.

¹⁰Non 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 protagonista».

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

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 oggi 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 cucciniere. 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 «rivistaioi» 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.

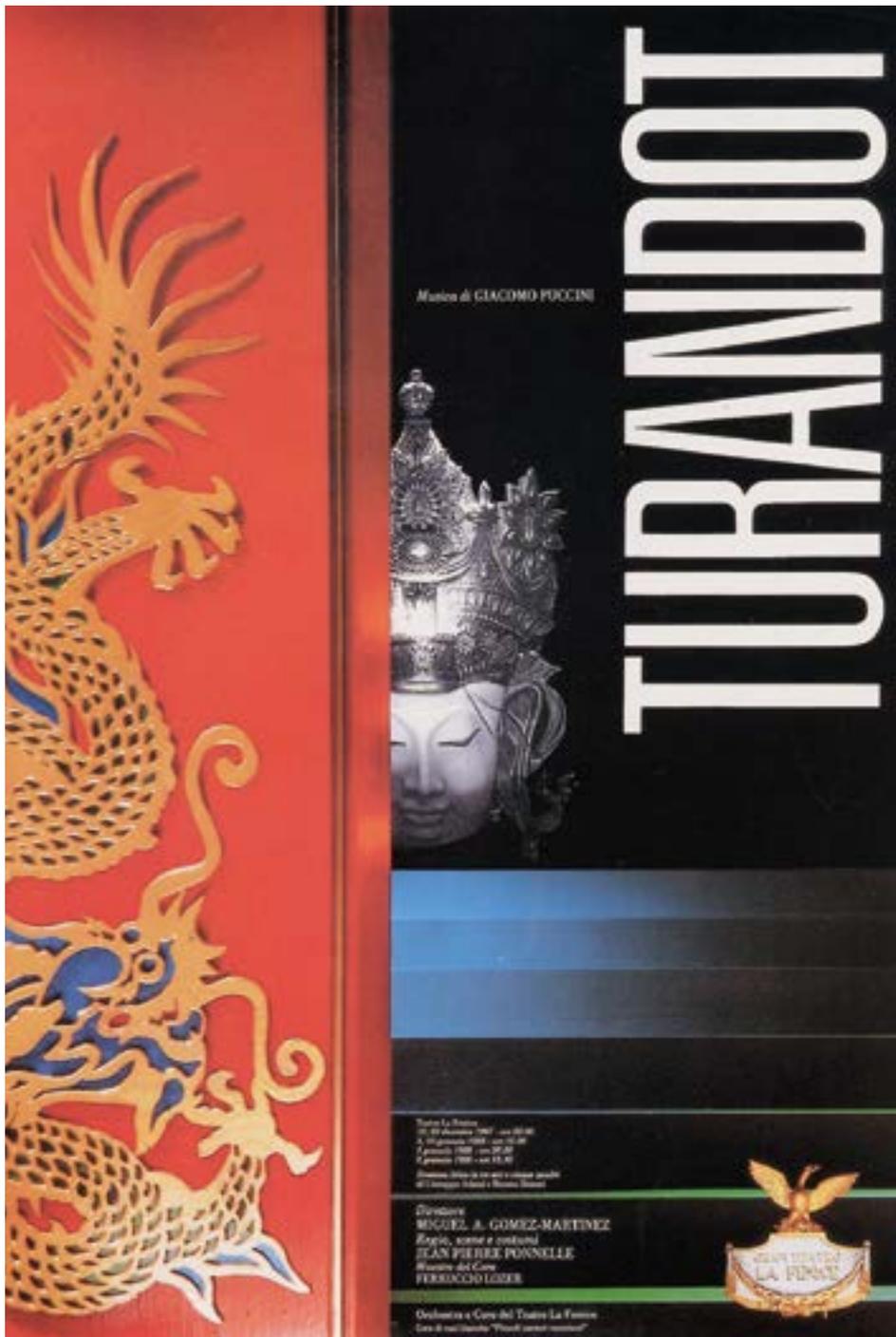
²¹ Michele Girardi, *Giacomo Puccini* cit., pp. 465-466.

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 *factio* 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: *l'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 insanguinato» (I, 3).
- ²⁷ In questo caso, benché l'espressione sia comune 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'adeguа 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 Burgein* [pseudonimo di Giulio Ricordi], Ricordi, Milano 1910.
- ³¹ Sulla lingua di Boito, che influi 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'ilarì 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 nega, / o luna astro fatal, / dirò che sei la strega / dell'ombra funeral, // piomba, dirò, nell'alvo / frenetico del mar, / teschio beffardo e calvo, / maschera da giullar! // scudo tarlato e lercio, / fantasima del sol, / spettro paffuto e guercio / dal faticoso vol!».
- ³⁶ Cfr. 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*, I: «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 Corazzolo, *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 prncipi se innamora de un retrattin, a segno de perder la testa per l'original, e no nasce putte, che odia i omeni, come la prncipessa Turandot, so fia. Oibò, no ghe xe idea da nu de sta sorte de creature, gnanca par sogno. Prima che le mie disgrazie me facesse abbandonar el mio paese, e che la mia fortuna me innalzasse senza merito all'onor de segretario 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 incohalio 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

FRANCESCO IVAN CIAMPA

Direttore. Nato ad Avellino, diplomato in Direzione d'orchestra, Composizione e Strumentazione per banda presso il Conservatorio Santa Cecilia di Roma, si è poi perfezionato nelle più importanti accademie e scuole nazionali e internazionali sotto la guida di maestri quali Carlo Maria Giulini e Bruno Aprea. Ha collaborato come assistente di Antonio Pappano e di Daniel Oren. Ha ottenuto numerosi premi e riconoscimenti tra cui il primo Premio Nazionale delle Arti edizione 2010-2011 e il primo premio assoluto del primo Concorso Nazionale per Direzione d'orchestra del MIUR. Ha diretto ed è regolarmente invitato a dirigere presso i teatri più importanti del mondo come Royal Opera House Covent Garden, Bayerische Staatsoper di Monaco, Deutsche Oper di Berlino, Arena di Verona, Staatsoper di Hamburg, San Carlo di Napoli, Regio di Parma, Regio di Torino, Maggio Musicale Fiorentino e molti altri. Tra le orchestre dirette ricordiamo la Munich Philharmonic Orchestra, Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, Orchestra del Teatro San Carlo di Napoli, Orchestra del Teatro Regio di Torino, Orchestra del Teatro Massimo di Palermo, Orchestra Filarmonica Arturo Toscanini di Parma, Orchestra Giovanile Italiana, Orchestra dell'Opéra National de Paris, Deutsche Oper Berlin Orchestra, Orchestra Sinfonica di Valencia e Orchestra Sinfonica di Barcellona. Guida grandi produzioni italiane e internazionali, come *La traviata* all'Opéra Bastille e al Regio di Torino, *Nabucco* alla Deutsche Oper Berlin e a Tel Aviv, *L'elisir d'amore* al Teatro Colón di Buenos Aires, *Rigoletto* e *Madama Butterfly* ad Ancona, *Attila* a Bilbao, *Turandot* e *Aida* all'Arena di Verona. È protagonista indiscusso negli ultimi anni dei festival italiani dedicati a Puccini a Torre del Lago con *Turandot* e *Madama Butterfly*, e Verdi al Regio di Parma con *Il corsaro*, *I masnadieri* e *Nabucco*. Affianca regolarmente i più grandi nomi della lirica internazionale come Leo Nucci con le acclamate produzioni di *Macbeth* e *Simon Boccanegra* a Piacenza; Diana Damrau a Parigi, Barcellona, Genova e Monaco. Durante la stagione 2022-2023 ha diretto diverse produzioni in importanti teatri internazionali: *Madama Butterfly* al Verdi di Salerno, *Turandot* e *Don Pasquale* alla Staatsoper di Amburgo, *Otello* al Verdi di Trieste, *La traviata* all'Opernhaus di Zurigo, *Fedora* al Teatro Pérez Galdós di Las Palmas e *Adriana Lecouvreur* al Regio di Parma, *Tosca* all'Arena di Verona e *Lucia di Lammermoor* allo Sferisterio Macerata Opera Festival. La stagione presente include *Otello* alla Bayerische Staatsoper di Monaco e *Don Pasquale* e *L'elisir d'amore* alla Wiener Staatsoper di Vienna, *Nabucco* al Teatro de la Ma-

estranza di Siviglia, *Un ballo in maschera* al Filarmonico di Verona, *La fanciulla del West* al Regio di Torino, *Anna Bolena* al Verdi di Trieste, *Il trovatore* al Regio di Parma e *Madama Butterfly* alla Deutsche Oper di Berlino. Alla Fenice dirige *Il trovatore* (2022), *Il barbiere di Siviglia* (2019) e *La traviata* (2018, 2016 e 2015).

CECILIA LIGORIO

Nasce a Verona nel 1981. Studia filosofia, violoncello e completa i suoi studi universitari con un *master* in Musicologia presso l'Università Statale di Milano. Si diploma in recitazione presso l'ANAD e perfeziona i suoi studi presso l'Istituto de Teatre di Barcellona. La sua attività si articola tra prosa e lirica. Inizia nel 2004 lavorando sia come attrice che come assistente alla regia. Nel 2008 fonda a Barcellona la compagnia Somnis de Somnis. Tra il 2007 e il 2010 è responsabile della regia e programmazione delle produzioni per ragazzi del Palau de la Música di Valencia. Nel 2010 inizia una collaborazione con la compagnia If Human di Bruxelles, con la quale partecipa a numerose produzioni tra cui *Fear and Desire* (Festival Equilibrio di Roma, Théâtre National di Bruxelles, Piccolo Teatro di Milano). Il suo debutto italiano avviene nel 2016 con la regia di *Baccanali* di Steffani (Festival di Martina Franca). Spazia dal repertorio barocco alla musica contemporanea. Tra i suoi lavori si segnalano: *La cambiale di matrimonio*, *Il barbiere di Siviglia*, *Le nozze di Figaro* (Bare Opera, New York); *Giulietta e Romeo* di Vaccaj (Festival della Valle d'Itria); *la traviata* (Théâtre des Variétés, Parigi), *L'italiana in Algeri* (Fondazione Teatro Lirico Marche); *Fernand Cortez* (Maggio Musicale Fiorentino); *Il Caravaggio rubato* di Giovanni Sollima (Teatro Massimo di Palermo), *Else* di F. Gardella (Teatri di Reggio Emilia); *Cenerentola* (OperKöln, Germania), *Bastarda* (La Monnaie, Bruxelles). È *associate director* di John Turturro, per il quale ha curato *Rigoletto* al Teatro Regio di Torino e all'Opera Royal de Wallonie di Liegi. Come librettista ha pubblicato: *Il Caravaggio rubato* di Giovanni Sollima (Sonzogno), *Oltre la porta* di Carlo Boccadoro (Ricordi); *Shi* di Carlo Boccadoro (Sonzogno); *Un cuscino di nuvole azzurre* di Carlo Boccadoro (Ricordi); *Else* di Federico Gardella. Per la Fenice ha curato *Apollo et Hyacinthus* (2022), *Turandot* (2019) e *Semiramide* di Rossini (2018).

ALESSIA COLOSSO

Scenografa. Laureata in Scenografia all'Accademia delle Belle Arti di Bologna, consegue la laurea specialistica in Scienze e Tecniche del Teatro presso la Facoltà di Design e Arti/UAUV (ClasT) di Venezia nel 2008. Successivamente inizia a collaborare, in qualità di assistente scenografa e bozzettista, con diversi scenografi di prosa e di lirica, partecipando a progetti scenici importanti, come: *Semiramide* (2011) e *Falstaff* (2013) di Luca Ronconi; *Rodelinda* (2011), *Miseria e Nobiltà* (2018) e *Adina* (2018) di Rosetta Cucchi; *Madama Butterfly* e *I puritani* (2015) di Fabio Ceresa; *Tannhäuser* di Pier'Alli (2016), *Rigoletto* di John Turturro (2018). Dal 2016 inizia a firmare le scene e a progettare nuovi spazi scenici, passando dal barocco alla lirica e all'opera contemporanea e lavorando per prestigiosi festival ed enti teatrali italiani ed europei. Tra gli allestimenti principali da lei firmati ci sono: *Hänsel e Gretel* (2016) al Teatro Goldoni OF di Firenze (Maggio Musicale Fiorentino), regia di Gianmaria Aliverta; *Baccanali* (2016) al XLIII Festival della Valle d'Itria di Martina Franca; *Giulietta*

e *Romeo* (2018) al XLIV Festival della Valle d'Itria di Martina Franca, *Turandot* (2019) alla Fenice, *Fernand Cortez* (2019) al Maggio Musicale, regie di Cecilia Ligorio; *Pinocchio* (2020 e 2024) al Malibran, regia di Gianmaria Aliverta; Opera Festival per la Fondazione Arena di Verona (2021); *La Statira* (2019), *Engelberta* (2021), *Scipione nelle Spagne* (2022), regie di Francesco Bellotto e *Bach Haus* (2023) con la regia di Emanuele Gamba al Malibran. Dal 2023 collabora come consulente della Direzione Allestimenti scenici per le produzioni in programma della Fondazione Arena di Verona.

SIMONE VALSECCHI

Costumista. Ricercatore e artista visivo, nato nel 1973, si è diplomato in Scenografia all'Accademia di Brera a Milano. Lavora nel mondo della moda con Gianfranco Ferrè, Jean Paul Gaultier, Reporter e Convivio. Ha lavorato come costumista teatrale al Piccolo Teatro di Milano per numerose produzioni e film indipendenti con i registi Luca Ronconi e Peter Greenaway. È anche collezionista *vintage* di abiti di qualità museale, che partono dal VII secolo fino a oggi. È stato curatore della sezione moda al «museomillemiglia» e prestatore al Museo Fortuny. Allo stesso tempo continua a lavorare come *stylist* e direttore artistico per moda, *shootings*, passerelle, allestimenti e spot pubblicitari. Tra i progetti artistici che lo vedono partecipe a breve termine c'è, oltre alla *Turandot*, la partecipazione come artista firmatario alla Capitale della Cultura di Agrigento.

FABIO BARETTIN

Light designer. Nasce a Venezia nel 1961. Nell'82, dopo gli studi in elettrotecnica, entra a far parte dello staff tecnico del Teatro La Fenice. Nel 1992 inizia la sua carriera artistica come *light designer*, lavorando per teatri veneziani quali Palafenice, Malibran, Goldoni e la stessa Fenice, in quest'ultima talvolta in collaborazione con il Covent Garden di Londra e con la RAI. I suoi progetti hanno illuminato spettacoli presso teatri italiani – fra i quali il Sociale di Rovigo, il Verdi di Padova, il Carignano di Torino, il Comunale di Bolzano, il Comunale di Bologna, il Teatro del Giglio di Lucca, lo Sferisterio di Macerata, il Teatro Alla Scala – e presso teatri internazionali, quali Teatro Greco e Liceu di Barcellona, Teatro National de L'Havana, Opéra di Montecarlo, Ochoa Hall e Bunkamura di Tokyo, Poly Theatre di Pechino, Opéra di Marsiglia, Opéra di Nizza, Grand Théâtre de Genève, Opéra Bastille di Parigi, Palau de les Arts Reina Sofia di Valencia. Numerose sono le collaborazioni con registi di fama internazionale, tra cui De Simone, Scaparro, Pizzi, Placido, Olmi, Flimm, Curran, Michieletto, Micheli, Ripa di Meana, Ligorio, Ceresa, Cucchi. Ha creato progetti luce per numerose produzioni: *La bohème*, *Cavalleria rusticana*, *Ariadne auf Naxos*, *Il Bajazet*, *Il cavaliere della rosa*, *Les Contes d'Hoffmann*, *Don Giovanni*, *Falstaff*, *La gazza ladra*, *L'italiana in Algeri*, *Madama Butterfly*, *Manon Lescaut*, *Orfeo ed Euridice*, *Otello*, *Parçifal*, *Roméo et Juliette*, *La scala di seta*, *Lo schiaccianoci*, *Simon Boccanegra*, *La traviata*, *Lucia di Lammermoor*, *Orlando furioso*, *Il principe Barbablu*, *A Hand of Bridge*, *Ottone in Villa*, *La Griselda*, *Peter Grimes*, *Satyricon* e molte altre. Dal 2010 al 2015 è stato docente di Illuminotecnica e Light Design all'Accademia di Belle Arti di Venezia.

SAIOA HERNÁNDEZ

Soprano, interprete del ruolo di Turandot. È una delle voci più acclamate dai principali teatri e orchestre internazionali, tra cui Scala, Real di Madrid, Wiener Staatsoper, Opéra de Paris, Bayerische Staatsoper, Berliner Staatsoper, Covent Garden, Gran Teatre del Liceu, Sydney Opera, Berliner Philharmoniker. È stata premiata con la Medaglia d'Oro al Merito nelle Belle Arti 2021 e ha ricevuto l'Oscar della lirica come miglior soprano dell'anno 2021 e il premio come miglior voce femminile dell'anno 2016 dall'Associazione spagnola della lirica. Definita «la diva del nostro secolo» da Montserrat Caballé, ha studiato con Santiago Calderón e in seguito con Montserrat Caballé e Renata Scotto. Da allora studia e si perfeziona con il tenore Francesco Pio Galasso. Tra i suoi ruoli figurano Violetta, Lucia di Lammermoor, Gilda, Leonora, Norma, Imogene, Zaira, Abigaille, Lady Macbeth, Tosca, Cio-Cio-San, Turandot, Gioconda, Fedora, Francesca da Rimini, La Wally, Maddalena, Mimì, Mathilde, Medée, Micaela, Giorgetta, Fiordiligi, Amelia, Odabella, Luisa Miller. Recentemente ha aperto la stagione dell'Opéra de Paris come Tosca diretta da Gustavo Dudamel e ha debuttato nel ruolo di Medée al Teatro Real di Madrid.

MICHELE PERTUSI

Basso, interprete del ruolo di Timur. Nato a Parma, è uno degli interpreti più acclamati del panorama lirico mondiale. Tra i suoi numerosi e prestigiosi premi: Grammy Award per la registrazione di *Falstaff* (ruolo del titolo) con la London Symphony e Sir Colin Davis, Gramophone Award per la registrazione del *Turco in Italia* con Chailly. Negli ultimi anni si è affermato come interprete di riferimento di ruoli verdiani quali Attila, Filippo II in *Don Carlo*, Procida in *Les vèpres Siciliennes*, Fiesco in *Simon Boccanegra*, Da Silva in *Ernani*, Zaccaria in *Nabucco*, Banco in *Macbeth*. Raffinato interprete dei ruoli rossiniani, è ospite fisso del RCF di Pesaro, dove ha debuttato nel 1992 come Assur in *Semiramide* e dove ha ricevuto il Premio Rossini d'oro. I suoi successi più recenti includono la *Messa da Requiem* di Verdi con Pappano e l'Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia al Festival di Pasqua di Salisburgo, *Don Pasquale* alla Staatsoper di Amburgo, *Guillaume Tell* e *Don Carlo* alla Scala. Alla Fenice canta *Ernani* (2023), i *Lombardi alla prima crociata* (2022), *Attila* (2004), *Marino Faliero* (2003), *Thaïs* (2002), *Così fan tutte* (2002 e 1990), *Don Giovanni* (1996), *Le nozze di Figaro* (1991), *Oedipus Rex* e *Dido and Aeneas* (1989).

ROBERTO ARONICA

Tenore, interprete del ruolo di Calaf. Nato a Civitavecchia, studia canto con Carlo Bergonzi. Dopo il debutto in *Rigoletto* al Teatro Municipal de Santiago (Cile), diviene ospite dei più importanti teatri del mondo, come Scala, Metropolitan, Opéra Bastille, Royal Opera House, Lyric Opera di Chicago, Liceu di Barcellona, Teatro Real di Madrid, Maggio Musicale Fiorentino, Opera di Roma, Wiener Staatsoper, Munich Staatsoper, Deutsche Oper Berlin, San Francisco Opera, Los Angeles Opera, Japan Opera Foundation di Tokyo e molti altri. Ha lavorato con direttori quali Bychkov, Conlon, Gatti, Bartoletti, Mehta, Levine, Thielemann, Chung, Mariotti, Palumbo, Pappano, Chailly, Oren. Tra i suoi impegni

recenti, *Manon Lescaut* alla Scala, al Comunale di Bologna e al Verdi di Trieste; *Tosca* al Liceu di Barcelona, a Bilbao e a Opera Hong Kong; *La fanciulla del West* al Regio di Torino; *Otello*, *Il trovatore*, *Tosca* e *Il tabarro* a Bologna; *La forza del destino* a Bologna e al Maggio Musicale Fiorentino; *Un ballo in maschera* al San Carlo di Napoli; *Aida* a Tokyo, *Carmen* all'Opera Australia e *Samson and Dalila* alla Washington National Opera. Alla Fenice canta in *Carmen* (2017), *Norma* (2016), nel Concerto di Capodanno 2004, nella *Traviata* (2002) e in *Lucia di Lammermoor* (1997).

SELENE ZANETTI

Soprano, interprete del ruolo di Liù. Si è diplomata in canto al Conservatorio Cesare Pollini di Padova e si è perfezionata sotto la guida di Raina Kabaivanska. Nel 2016 viene invitata a far parte del programma dell'Opera Studio della Bayerische Staatsoper e poi entra a far parte dell'ensemble, ricoprendo numerosi ruoli tra cui Liù, Mimì e Marie in *Die verkaufte Braut* di Smetana. Per questo stesso teatro viene scelta da Marina Abramović per *Seven Deaths of Maria Callas*. Tra i suoi ruoli si trovano Anna in *Le Willis*, Mimì nella *Bohème* di Leoncavallo, Angelica in *Suor Angelica* e Giorgetta nel *Tabarro*, Susanna nel *Segreto di Susanna* di Wolf Ferrari, Magda in *The Consul* di Menotti. Recentemente ha debuttato alla Staatsoper di Amburgo nel *Simon Boccanegra* e al Théâtre des Champs-Élysées nella *Bohème* e, con lo stesso titolo, al Petruzzelli di Bari. Per il San Carlo di Napoli dà voce ai ruoli di donna Elvira, Micaëla e nuovamente Mimì. Miglior interprete verdiana alla LIII edizione del Concorso Tenor Viñas, ha debuttato come Elvira nell'*Ernani* con la Bayerische Rundfunk Orchester, Desdemona allo Staatstheater di Mainz e Alice Ford e Leonora alla Staatsoper di Stoccarda. Alla Fenice canta in *Mefistofele* (2024), in *Falstaff* (2022) e nella *Bohème* (2018).

SIMONE ALBERGHINI

Baritono, interprete del ruolo di Ping. Nato a Bologna, ha studiato canto e si è perfezionato con Oslavio Di Credico, Leone Magiera e Carlo Meliciani. Vince nel 1994 il Concorso Operalia, organizzato da Plácido Domingo, e da allora si esibisce nei più importanti teatri e festival internazionali (Scala, Rossini Opera Festival di Pesaro, Festival di Glyndebourne, Maggio Musicale Fiorentino, Washington National Opera, Metropolitan Opera di New York, Covent Garden di Londra, San Carlo di Napoli, Festival di Edimburgo, Comunale di Bologna, Real di Madrid, Bayerische Staatsoper di Monaco di Baviera, Regio di Torino, New National Theatre di Tokyo, Massimo di Palermo tra gli altri). Collabora regolarmente con direttori quali Roberto Abbado, Armiliato, Benini, Campanella, Chailly, Currentzis, Davis, Domingo, Fogliani, Frizza, Gelmetti, Jurowski, Luisotti, Mariotti, Montanari, Mehta, Muti, Nosedà, Ozawa, Pidò, Villaume, Zedda e registi del calibro di Fo, Martone, Michieletto, Pizzi, Ronconi, Verdone, Vick. Alla Fenice canta in *Maria Egiziaca* (2024), *La traviata* (2019), *L'italiana in Algeri* (2019), *Le nozze di Figaro* (2013 e 2011), *Don Giovanni* (2013, 2011 e 2010) e *Thaïs* (2007).

PAOLO ANTOGNETTI

Tenore, interprete del ruolo di Pong. Diplomato in tromba con il massimo dei voti al Conservatorio Giacomo Puccini di La Spezia e in canto con il massimo dei voti al Conservatorio Francesco Antonio Bonporti di Riva del Garda, all'intensa attività di professore d'orchestra affianca quella di solista spaziando dall'opera al *musical*, dalla musica sacra alla cameristica. Debutta in *Roméo et Juliette* e *Turandot* all'Arena di Verona (2011). Si esibisce in *Pagliacci* (Zeffirelli), *Il ritorno di Ulisse in patria* a Parigi e Amsterdam, *Tosca*, *Nabucco*, *Turandot* e *Carmen* a Verona, *Suono Giallo* a Bologna (Premio Abbiati), *Tannhäuser*, *Lo specchio magico*, *Le nozze di Figaro*, *Riccardo III*, *La bisbetica domata* e *Noi, due, quattro* a Firenze. Tra i suoi recenti impegni: *Manon Lescaut*, *Macbeth*, *Tosca*, *Das Rheingold* a Bologna, *Madina* al Teatro alla Scala, *Norma* e *Turandot* all'Opera Festival di Macerata. Alla Fenice canta in *Turandot* (2019), *Richard III* (2018), *Tannhäuser* (2017) e *Aquagranda* (2016).

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. Vincitore di numerosi concorsi internazionali, ha cantato il ruolo del titolo nel *Sogno di Scipione* di Mozart alla Fenice sotto la direzione di Federico Maria Sardelli, Enea in *Dido and Aeneas* con Stefano Montanari e Nemorino nell'*Elisir d'amore* all'Opera di Firenze, Aristeo nel *Narciso* di Scarlatti a Innsbruck e a Valencia. Sotto la direzione di Fabio Biondi, ha cantato l'oratorio di Händel *Israele in Egitto* ancora a Valencia. Nel 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). Tra gli impegni recenti, *The Tender Land* di Copland a Torino, *Giulietta e Romeo* di Zingarelli a Versailles, *Catone in Utica* di Vivaldi a Ferrara, *Le astuzie femminili* di Cimarosa all'Accademia Filarmonica Romana. Alla Fenice ha cantato anche in *Prima la musica e poi le parole*/*Die Schauspieldirektor* e *Turandot* (2019).

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. Nel 2022 ha cantato in *Carmen* a Reggio Emilia e Parma e in *Tosca* a Macerata, nel 2023 in *Werther* a Genova. 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 di Schaunard nella *Bohème* (2024, 2014 e 2012), di un deputato fiammingo in *Don Carlo*, di un mandarino in *Turandot* e del borgomastro in *Werther* (2019), del medico in *Macbeth* (2018), del principe Yamadori nella *Madama Butterfly* (2018 e 2017), di Martino nell'*Occasione fa il ladro* e di Uberto in *Gina* di Francesco Cilea (2017), di Adolfo in *Agenzia matrimoniale* di Roberto Hazon (2016), del banditore e dell'oracolo in *Alceste* di Gluck (2015), di Sciarrone in *Tosca* (2015 e 2014), di Norton nella *Cambiale di matrimonio* (2013), di un pilota in *Tristan und Isolde*

(2012) e di Marullo in *Rigoletto* (2012, 2011 e 2010). Nel 2021 ha partecipato al concerto *Verdi e la Fenice*. Nel 2023, con i complessi del Teatro La Fenice, ha partecipato al concerto celebrativo dei centodieci anni del Teatro Toniolo di Mestre cantando il ruolo di Rigoletto.

MARCELLO NARDIS

Tenore, interprete del ruolo di Altoum. Si è laureato in Greco antico, in Archeologia cristiana e in Pedagogia musicale alla Sapienza e all'Università di Bologna, conseguendo parallelamente i diplomi di pianoforte, canto e musica vocale da camera nei Conservatori di Roma, Napoli e Firenze. Ha completato la formazione musicale alla Liszt Hochschule di Weimar con Peter Schreier e al Mozarteum di Salisburgo con Kurt Widmer. Tra i suoi recenti impegni *Die Zauberflöte* al Filarmonico di Verona, al Donizetti di Bergamo, all'Opera di Firenze, a Salerno, all'Opera di Roma e a Trieste, *Turandot* e *Lucia di Lammermoor* al Carlo Felice di Genova e al Macerata Opera Festival, *Die Winterreise* al Maggio Musicale Fiorentino, *Turandot* a Verona, *Madama Butterfly* a Caserta e a Genova, *Medea in Corinto* e *Pietro il Grande* a Bergamo, *Die Lustige Witwe* a Roma, *Gianni Schicchi* all'Arena di Verona, *Da una casa di morti* a Roma, *Tosca* a Parma. Alla Fenice canta nei *Due Foscari* e in *Satyricon* (2023), nelle *Baruffe* (2022), in *Rigoletto* (2021), in *Turandot* (2019), in *Macbeth* e in *Die lustige Witwe* (2018), in *Lucia di Lammermoor* (2017), in *Aquagranda* e *Mirandolina* (2016), in *Die Zauberflöte* (2015), in *The Rake's Progress* (2014), in *Tristan und Isolde* e *Lou Salomé* (2012) e in *Boris Godunov* (2008).

Sergio Rubini interpreta al Malibran *Gli occhiali di Šostakovič*

Se c'è una figura del Novecento che può rappresentare al meglio il difficile e lacerante rapporto tra artista e potere, è senz'altro quella di Dmitrij Šostakovič. Il compositore russo, vittima dei minacciosi attacchi lanciati sulle colonne della «Pravda» da Stalin stesso contro la sua *Lady Macbeth nel distretto di Mcensk*, e che contro tali attacchi fu costretto a piegarsi arrivando



Dmitrij Šostakovič.

a definirli una 'giusta critica', visse per molti anni in preda alla paura e fu a lungo schiacciato dallo spettro di una possibile improvvisa deportazione. È ispirandosi a un filone narrativo-biografico quanto mai ricco che Valerio Cappelli, giornalista e drammaturgo, torna sulla tormentata figura del grande musicista con un testo che ne mette a fuoco le irrisolte inquietudini. Interprete degli *Occhiali di Šostakovič* – questo il titolo del copione – sarà



Sergio Rubini, protagonista di una *pièce* arricchita da musica registrata e musica dal vivo, immagini, fotografie e arredi scenici. Lo spettacolo è in agenda per giovedì 12 settembre 2024 ore 20.00 al Teatro Malibrán, per una produzione firmata Angelo Tumminelli per Prima International Company, Roma.

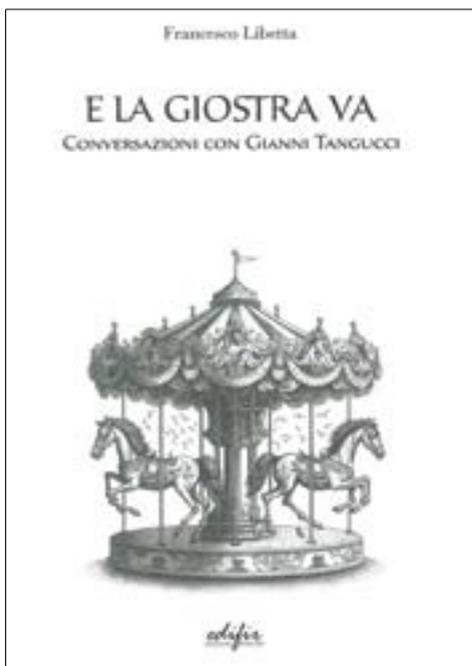
Šostakovič ha avuto i massimi onori e le maggiori umiliazioni, ha avuto i funerali da eroe di Stato ma dormiva con la valigia accanto al letto, temendo di essere arrestato da un momento all'altro. È stato il compositore più decorato e frainteso, più premiato e minacciato. Ha dovuto fare i conti con i condizionamenti del potere, cercando di mantenere per quanto possibile la sua verità artistica. La sua vita è già, essa stessa, un corto circuito drammaturgico. Fu accusato dalla Pravda di formalismo, contravvenendo al diktat del partito comunista che chiedeva opere musicali patriottiche inneggianti al realismo socialista e all'ottimismo rivoluzionario. Gli commissionarono la Nona Sinfonia, doveva essere la risposta sovietica alla Nona di Beethoven, e lui compose un breve irriverente componimento di venti minuti. Della sua opera *Lady Macbeth*, la Pravda scrisse un articolo intitolato «caos anziché musica». È la Russia di Putin moltiplicata per mille.

«Ho pensato agli occhi. Il mio primo pensiero – ha dichiarato Valerio Cappelli nelle note di regia di questo spettacolo – è stato lo sguardo di Šostakovič, che sembra scivolare via e invece è impenetrabile, imperscrutabile, dietro le spesse lenti da miope. Sono gli occhiali di chi cerca di mettere a fuoco la verità occulta dal potere. È uno sguardo sul mondo in cui viveva. Ma c'è molto altro. I suoi occhi svelano un uomo passionale, buffo, irascibile, introverso, fragile, acido, timido, riservato, tenace. Tutto, in lui, è contraddizione. La vita

di Dmitrij Šostakovič è, essa stessa, un corto circuito drammaturgico. Non era facile vivere, allora, certe notti e certe albe. Dormiva con la valigia aperta sotto il letto, temendo di essere arrestato da un momento all'altro, ed ebbe i funerali come un eroe di Stato. Šostakovič è il compositore più decorato e frainteso, più premiato e minacciato. «La verità è che sono sempre stato criticato, e ben venga la critica costruttiva», diceva il compositore con la sua voce mite, ferma, asprigna».

E la giostra va: Francesco Libetta e Gianni Tangucci a dialogo, raccontano come funziona davvero il mondo del teatro d'opera italiano

Francesco Libetta ha scritto un libro prezioso, che aiuta a ricordarci e a comprendere quale entità articolata, complessa, costosa e delicata sia la macchina del teatro musicale. L'ultima fatica letteraria dell'eccentrico artista pugliese – eccellente pianista ma anche pittore, compositore, regista, attore e, appunto, scrittore – non è un semplice volume saggistico, ma si sviluppa in una appassionante conversazione con Gianni Tangucci, vale a dire un'enciclopedia vivente del teatro italiano che vanta nel suo curriculum la direzione artistica in teatri quali Bologna, Roma, Firenze e Venezia, la vicedirezione alla Scala e collaborazioni di altissimo prestigio con Verona, Genova, Treviso, Parma, Napoli, fino all'attuale consulenza con l'Accademia del Maggio Musicale Fiorentino. *E la giostra va* (Edifir Edizioni, Firenze, 2024) – questo il titolo del libricino – è in sostanza, un incredibile viaggio nei ricordi personali di una vita professionale.



Nato a Pesaro, Gianni Tangucci si è diplomato in pianoforte a Venezia, la città dove vive tuttora. Ha iniziato la propria carriera proprio in Fenice, come maestro sostituto, entrando subito nella 'sala macchine' del mondo teatrale, dove presto entrerà con ruoli di grande caratura. Nel susseguirsi dei diversi incarichi succitati, entrerà in contatto con tutti i più grandi artisti del nostro tempo. Negli uffici dei grandi teatri storici, si troverà a dover prendere e gestire incessantemente decisioni di ogni genere: scelta del repertorio, di coreografi, registi, cantanti, compositori, scenografi, strumentisti, direttori, grafici. Questa è la materia, a dir poco succulenta, del libro. Tantissimi i nomi e cognomi, gli aneddoti, i dietro le quinte di personaggi noti e meno noti: attraverso il racconto di spettacoli rimasti nella leggenda (la Nona di Béjart in piazza San Marco, *Outis* di Berio alla Scala, *Prometeo* di Nono, *Lorenzaccio* di Bussotti, solo

per citarne alcuni) si evince quanto sia importante la lettura e la comprensione delle circostanze culturali ed economiche di una città perché il teatro possa svolgere appieno quella sua particolarissima funzione di specchio del mondo, della vita interiore e anche della vita sociale dell'uomo.

Francesco Libetta per il New York Times è «poet-aristocrat with the profile and carriage of a Renaissance prince» e per il Corriere della Sera «uno spolvero di signorilità che credevamo perduto negli archivi dell'interpretazione pianistica». D'Avalos gli ha dedicato tutti i suoi pezzi per pianoforte solo e Isotta lo ha definito «il più grande pianista vivente». Ha realizzato integrali pianistiche di Beethoven, Händel, Chopin, Godowsky, Paisiello, Bosso; ha pubblicato registrazioni di Schumann, Liszt, Ligeti, Ravel, Debussy. Le sue registrazioni sono state premiate da Diapason, Le Monde de la Musique, Classique, Amadeus fra i tanti. Ha collaborato con direttori come Pappano, Andrae, Mandeal e artisti come Sollima, Caterina Antonacci, Devia, attori come Boni, Laurito, Preziosi, Marchini, danzatori come Carla Fracci. Dopo gli studi di Composizione con Marinuzzi a Roma e Castérède a Parigi, ha scritto musica per teatro, cinema, acusmatica, cameristica, sinfonica, e l'opera *L'assedio di Otranto*, messa in scena in Puglia e a Roma e pubblicata in cd. «Libetta compositore è poeta doctus» scrisse Isotta sancendo il profilo di uno degli artisti italiani più stimati nel mondo e versatili, dalla direzione d'orchestra all'attività di saggista musicale, regista d'arte visuale e a sua volta protagonista dei documentari di Monsaingeon e Battiato, didatta per il Miami Piano Festival e a Martina Franca con la Fondazione Grassi.

D'Uva e Fenice insieme per raccontare l'arte

Sono ormai anni che la collaborazione tra la Fondazione Teatro La Fenice e D'Uva SRL è avviata e proficua. D'Uva è una rinomata azienda culturale che si occupa di servizi museali sin dal 1959, quando il fondatore Giovanni D'Uva realizzò per il Duomo di Milano le sue innovative audioguide. Da lì in poi gli interventi sono stati molteplici e sempre nel segno delle tecnologie più avanzate, aprendosi naturalmente alle immense potenzialità offerte dal digitale. L'obiettivo di questo *team* è «raccontare storie che generano emozioni, creano ricordi e producono esperienze digitali innovative e coinvolgenti». Un approccio dunque che coniuga la conoscenza all'esperienza, anche sensoriale ed emotiva, alle opere d'arte.

In questa strategia di ampio respiro si inserisce il sodalizio ormai consolidato con la Fondazione Giorgio Cini, rinnovato questo giugno dalla nuova audioguida della stessa Cini, presentata in anteprima nell'incantevole cornice dell'Auditorium Lo Squero.

Questa nuova iniziativa fa parte di un progetto complessivo che coinvolge direttamente i Professori dell'Orchestra della Fenice: anche in quest'occasione, infatti, i Solisti del Teatro hanno eseguito, in registrazione *live*, alcuni brani composti *ad hoc* da Antonio Fresa. In passato i



Francesca Ummarino, Ilaria D'Uva, Antonio Fresa, Andrea Erri, Maria Ida Biggi, Paolo Iafelice all'Auditorium Lo Squero della Fondazione Cini per la presentazione della nuova audioguida di D'Uva SRL.



Antonio Fresa interpreta al pianoforte uno dei brani della nuova audioguida della Fondazione Cini insieme a Matteo Liuzzi, Professore dell'Orchestra della Fenice.

musicisti veneziani avevano accompagnato, nel 2021, l'apertura del Labirinto di Borges all'Isola di San Giorgio Maggiore, così come a San Giorgio è stato creato *Vatican Chapels, a soundtrack experience*, un modo per interpretare il Padiglione Vaticano della Biennale di Architettura attraverso la musica, composta anch'essa *ex novo* da Fresa. Inoltre, i musicisti della Fondazione lirico-sinfonica veneziana hanno interpretato con i loro strumenti l'audioguida teatralizzata del Pantheon di Roma, accompagnando le voci magmatiche di Sergio Rubini e Alessandro Haber.

La suggestione musicale dunque è parte integrante di queste narrazioni evocative, che immettono il visitatore-ascoltatore nelle atmosfere che di volta in volta gli vengono raccontate. Quest'ultimo capitolo della collaborazione vede dialogare gli strumentisti della Fenice con le voci di Diego Ribon, Stefano Skalkotos, Davide Caprioli, Giovanni Izzo, Patrizio Rispo e Renata Codello, Segretario Generale della Fondazione Cini, nel descrivere le meraviglie di San Giorgio attraverso i suoi illustri protagonisti di ieri e di oggi: Vittorio Cini, Andrea Palladio, l'Abate Giovanni Morosini, Paolo Veronese, Baldassare Longhena e Jorge Luis Borges. Particolare risalto, in questo itinerario di bellezza, assumono le parole di Eleonora Duse - il cui monumentale archivio è conservato proprio alla Cini - lette con estrema suggestione da Valeria Bruni Tedeschi.

Il suono, insieme alla parola, conduce per mano chi ascolta a conoscere luoghi, figure e storie che hanno costituito le basi dell'arte, antica e moderna.

«Sono onorata da questa collaborazione – afferma Ilaria D'Uva, CEO di D'Uva SRL – perché mi permette di associare il nome della mia azienda a una delle istituzioni culturali più importanti del Paese e contribuisce a creare contenuti raffinati e ricchi che possiamo offrire al pubblico delle nostre audioguide, che si differenziano così da quelle tradizionali “osservate a destra... osservate a sinistra...”, ed entrano nella sfera delle emozioni. E poi le musiche sono l'unica lingua veramente universale, e noi non le intendiamo solo come colonne sonore, ma come veri e propri dischi che pubblichiamo con l'etichetta Adesiva Discografica. L'Orchestra del Teatro La Fenice è in alcuni di questi, fra cui la colonna sonora dell'audioguida del Pantheon, che all'inizio di giugno, per la prima volta, abbiamo pubblicato in vinile».

MAESTRI COLLABORATORI

Raffaele Centurioni, Roberta Ferrari, Roberta Paroletti, Maria Cristina Vavolo

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi Roberto Baraldi ♦, Miriam dal Don ♦♦, Margherita Miramonti, Alessia Avagliano, Federica Barbali, Mauro Chirico, Andrea Crosara, Sara Michieletto, Martina Molin, Annamaria Pellegrino, Giacomo Rizzato, Xhoan Shkrelì, Livio Salvatore Troiano, Maria Grazia Zohar

Violini secondi Alessandro Cappelletto •, Gianaldo Tatone •, Samuel Angeletti Ciaramicoli, Nicola Fregonese, Fjorela Asqueri, Alessandro Ceravolo, Valentina Favotto, Emanuele Fraschini, Davide Giarbella, Davide Gibellato, Chiaki Kanda, Luca Minardi, Carlotta Rossi, Elizaveta Rotari, Eugenio Sacchetti

Viole Petr Pavlov •, Antonio Bernardi, Maria Cristina Arlotti, Elena Battistella, Valentina Giovannoli, Marco Scandurra, Matteo Torresetti, Davide Toso

Violoncelli Giacomo Cardelli •, Francesco Ferrarini • ♦, Marco Trentin, Valerio Cassano, Audrey Lucille Sarah Lafargue, Antonio Merici, Filippo Negri, Antonino Puliafito

Contrabbassi Matteo Liuzzi •, Stefano Pratisoli •, Leonardo Galligioni, Walter Garosi, Marco Petrucci, Denis Pozzan

Flauti Gianluca Campo •, Matteo Armando Sampaolo •, Fabrizio Mazzacua

Ottavino Silvia Lupino

Oboi Rossana Calvi •, Andrea De Francesco • ♦, Carlo Ambrosoli

Corno inglese Angela Cavallo

Clarineti Vincenzo Paci •, Simone Simonelli •, Federico Ranzato

Clarinetto basso Fabrizio Lillo

Fagotti Giovanni Costa • ♦, Riccardo Papa

Controfagotto Fabio Grandesso

Corni Andrea Corsini •, Vincenzo Musone •, Loris Antiga, Dario Venghi, Nicola Scaramuzza ♦

Trombe Piergiuseppe Doldi •, Alberto Capra •, Giovanni Lucero, Eleonora Zanella, Alessio La Chioma ♦, Federico Perugini ♦, Niccolò Ricciardo ♦, Dario Tarozzo ♦

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

Tromboni bassi Athos Castellan ♦,

Basso tuba Alberto Azzolini, Francesco Porta ♦

Timpani Dimitri Fiorin •

Percussioni Barbara Tomasin •, Paolo Bertoldo, Claudio Cavallini, Diego Desole, Paolo Grillenzoni ♦, Saverio Rufo ♦, Cristiano Torresan ♦

Arpe Irene Piazzai • ♦, Erika Perantoni ♦

Celesta Aleksandra Pavlova ♦

Organo Andrea Chinaglia ♦

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Alfonso Caiani
maestro del Coro

Andrea Chinaglia ◇
altro maestro del Coro

Soprani Elena Bazzo, Serena Bozzo, Anna Maria Braconi, Lucia Braga, Brunella Carrari, Caterina Casale, Emanuela Conti, Milena Ermacora, Carlotta Gomiero, Anna Malvasio, Sabrina Mazzamuto, Antonella Meridda, Alessia Pavan, Lucia Raicevich, Rakhsha Ramezani Meiami, Ester Salaro, Elisa Savino, Mi Jung Won, Sara Bino ◇, Di Munno Katia ◇, Riki Nagami ◇

Alti Mariateresa Bonera, Rita Celanzi, Marta Codognola, Claudia De Pian, Maria Elena Fincato, Simona Forni, Alessia Franco, Silvia Alice Gianolla, Liliia Kolosova, Eleonora Marzaro, Francesca Poropat, Orietta Posocco, Nausica Rossi, Alessandra Vavasori, Yeoreum Han ◇, Francesca Iorio ◇

Tenori Domenico Altobelli, Andrea Biscontin, Cosimo Damiano D'Adamo, Dionigi D'Ostuni, Miguel Angel Dandaza, Salvatore De Benedetto, Giovanni Deriu, Hernan Victor Godoy, Safa Korkmaz, Enrico Masiero, Eugenio Masino, Carlo Mattiazzo, Stefano Meggiolaro, Mathia Neglia, Marco Rumori, Massimo Squizzato, Alessandro Vannucci, Alberto Pometto ◇, Davide Urbani ◇, Alessio Zanetti ◇

Bassi Giuseppe Accolla, Carlo Agostini, Enzo Borghetti, Antonio Casagrande, Antonio Simone Dovigo, Emiliano Esposito, Salvatore Giacalone, Umberto Imbrenda, Massimiliano Liva, Luca Ludovici, Gionata Marton, Nicola Nalesso, Emanuele Pedrini, Mauro Rui, Roberto Spanò, Franco Zanette, Riccardo Bosco ◇, Daniele Facchin ◇

- ◇ primo violino di spalla
- prime parti
- ◇ a termine

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 **Cristiano Beda, Salvatore Guarino**

ARCHIVIO MUSICALE **Andrea Moro, Tiziana Paggiaro**

SEGRETERIA SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA **Costanza Pasquotti, Francesca Fornari, Matilde Lazzarini Zanella**

UFFICIO STAMPA **Barbara Montagner** *responsabile*, **Elena Cellini, Elisabetta Gardin, Alessia Pelliciolli, Thomas Silvestri, Pietro Tessarin**

ARCHIVIO STORICO **Marina Dorigo, Franco Rossi** *consulente scientifico*

SERVIZI GENERALI **Ruggero Peraro** *responsabile e RSPP*, **Andrea Baldresca, Liliana Fagarazzi, Marco Giacometti, Alex Meneghin, Andrea Pitteri**

DIREZIONE GENERALE

Andrea Erri *direttore generale*

DIREZIONE AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

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

FENICE EDUCATION **Monica Fracassetti, Andrea Giacomini**

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

BIGLIETTERIA **Lorenza Bortoluzzi** *responsabile*, **Alessia Libettoni, Angela Zanetti** ◇

DIREZIONE DEL PERSONALE

DIREZIONE DEL PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Giorgio Amata *direttore*

Alessandro Fantini *direttore organizzativo dei complessi artistici e dei servizi musicali*

Giovanna Casarin *responsabile ufficio amministrazione del personale*, **Giovanni Bevilacqua** *responsabile ufficio gestione del personale*, **Dario Benzo, Marianna Cazzador, nnp***, **Guido Marzorati, Lorenza Vianello, Francesco Zarpellon, Pietro Neri** ◇

DIREZIONE DI PRODUZIONE E DELL'ORGANIZZAZIONE SCENOTECNICA

Lorenzo Zanoni *direttore organizzazione della produzione*, **Lucia Cecchelin** *responsabile della programmazione*, **Sara Polato** *altro direttore di palcoscenico*, **Silvia Martini, Dario Piovan, Mirko Teso, Giovanni Barosco** ◇

ALLESTIMENTO SCENOTECNICO **Massimo Checchetto** *direttore allestimenti scenici*, **Fabrizio Penzo**

AREA TECNICA

MACCHINISTI, FALEGNAMERIA, MAGAZZINI Paolo Rosso *capo reparto*, Michele Arzenton *vice capo reparto*, Roberto Mazzon *vice capo reparto*, Mario Visentin *vice capo reparto*, Paolo De Marchi *responsabile falegnameria*, Mario Bazzellato Amorelli, Emanuele Broccardo, Daniele Casagrande, Matteo Cicogna, Pierluca Conchetto, Roberto Cordella, Filippo Maria Corradi, *nnp**, Alberto Deppieri, Cristiano Gasparini, Lorenzo Giacomello, Daria Lazzaro, Carlo Melchiori, Francesco Nascimben, Francesco Padovan, Giovanni Pancino, Claudio Rosan, Stefano Rosan, Giacomo Tagliapietra, Riccardo Talamo, Agnese Taverna, Luciano Tegov, Endrio Vidotto, Andrea Zane

ELETTRICISTI Andrea Benetello *capo reparto*, Marino Perini *vice capo reparto*, Alberto Bellemo, Elisa Bortolussi, Carmine Carelli, Tommaso Copetta, Alessandro Diomede, Federico Geatti, Alessio Lazzaro, Giovanni Marcon, Federico Masato, Alberto Petrovich, Alessandro Scarpa, Giacomo Tempesta, Giancarlo Vianello, Massimo Vianello, Roberto Vianello, Michele Voltan, Ricardo Ribeiro ◇

AUDIOVISIVI Stefano Faggian *capo reparto*, *nnp**, Cristiano Faè, Tullio Tombolani, Daniele Trevisanello, Nicola Costantini ◇

ATTREZZERIA Romeo Gava *capo reparto*, Vittorio Garbin *vice capo reparto*, Leonardo Faggian, Paola Ganeo, Petra Nacmias Indri, Roberto Pirrò, Luca Potenza

INTERVENTI SCENOGRAFICI Giorgio Mascia

SARTORIA E VESTIZIONE Emma Bevilacqua *capo reparto*, Luigina Monaldini *vice capo reparto*, Carlos Tieppo ◇, *collaboratore dell'atelier costumi*, Bernadette Baudhuin, Valeria Boscolo, Stefania Mercanzin, Morena Dalla Vera, Marina Liberalato, Paola Masè, Alice Niccolai, Francesca Semenzato, Paola Milani *addetta calzoleria*

◇ a termine, in somministrazione o in distacco

**nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

GLI ULTIMI APPUNTAMENTI
DELLA STAGIONE LIRICA E BALLETTTO
2023-2024

Teatro La Fenice
13, 15, 17, 19, 22 settembre 2024

La fabbrica illuminata
musica di Luigi Nono

Erwartung
musica di Arnold Schönberg

direttore Jérémie Rhorer
regia Daniele Abbado

Orchestra del Teatro La Fenice
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
nel 150° anniversario dalla nascita di Arnold Schönberg
e nel 100° anniversario della nascita di Luigi Nono

Teatro Malibran
31 ottobre, 3, 5, 7, 10 novembre 2024

La vita è sogno
musica di Gian Francesco Malipiero

direttore Francesco Lanzillotta
regia Valentino Villa

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

STAGIONE LIRICA E BALLETTTO 2024-2025

Teatro La Fenice
20, 23, 26, 29 novembre
1 dicembre 2024
opera inaugurale

Otello
musica di Giuseppe Verdi

direttore Myung-Whun Chunga
regia Fabio Ceresa

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
22, 24, 27, 30 novembre 2024

La traviata
musica di Giuseppe Verdi

direttore Diego Matheuz
regia Robert Carsen

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
allestimento Fondazione Teatro La Fenice '2004-2024'

Teatro Malibran
15, 16, 17, 18, 19 gennaio 2025

Romeo e Giulietta
musica di Sergej Prokof'ev

coreografia di John Neumeier
direttore Markus Lehtinen

Hamburg Ballet
Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
7, 9, 11, 14, 16, 19, 23, 25, 28 febbraio 2025

Rigoletto
musica di Giuseppe Verdi

direttore Daniele Callegari
regia Damiano Michieletto

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
20, 21, 22, 26, 27 febbraio
1, 2, 4 marzo 2025

Il barbiere di Siviglia
musica di Gioachino Rossini

direttore Renato Palumbo
regia Bepi Morassi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran
7, 9, 11, 13, 15 marzo 2025

Il trionfo dell'onore
musica di Alessandro Scarlatti

direttore Enrico Onofri
regia Stefano Vizioli

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in occasione del 300° anniversario della morte
di Alessandro Scarlatti

Teatro La Fenice
28, 30 marzo, 1, 4, 6 aprile 2025

Anna Bolena
musica di Gaetano Donizetti

direttore Renato Balsadonna
regia Pier Luigi Pizzi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran
2, 4, 10, 13, 15 maggio 2025

Der Protagonist
musica di Kurt Weill

direttore Markus Stenz
regia Ezio Toffolutti

Orchestra del Teatro La Fenice
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
16, 18, 20, 22, 24 maggio 2025

Attila

musica di Giuseppe Verdi

direttore Sebastiano Rolli
regia Leo Muscato

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
20, 22, 24, 28 giugno, 1 luglio 2025

Dialogues des carmélites

musica di Francis Poulenc

direttore Frédéric Chaslin
regia Emma Dante

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Fondazione Teatro dell'Opera di Roma

Teatro La Fenice
29, 31 agosto, 2, 4, 7 settembre 2025

Tosca

musica di Giacomo Puccini

direttore Daniele Rustioni
regia Joan Anton Rechi

Orchestra del Teatro La Fenice
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
18, 19, 20, 21, 23 settembre 2025

La Cenerentola

musica di Sergej Prokof'ev

coreografia di Jean-Christophe Maillot
direttore Igor Dronov

Les Ballets de Monte-Carlo
Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran
3, 4, 5 ottobre 2025

España

coreografie Eduardo Martinez, Antonio Pérez,
Albert Hernández e Irene Tena,
Patricia Guerrero

Compagnia Larreal
Real Conservatorio Profesional de Danza
Mariemma

Teatro Malibran
10, 11 ottobre 2025

Hashtag

nuova versione 2025
musica di Flavien Taulelle

coreografia di Riyad Fghani

Pockemon Crew

produzione Association Qui fait ça? Kiffer ça!
coproduzione Ville de Lyon,
Région Rhône-Alpes

Teatro La Fenice
17, 19, 21, 23, 26 ottobre 2025

Wozzeck

in versione italiana
musica di Alban Berg

direttore Markus Stenz
regia Valentino Villa

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran
31 gennaio, 1, 2, 4, 5 febbraio 2025

Acquaprofonda

musica di Giovanni Sollima
OPERA PER LE SCUOLE

direttore Eric Eade Foster
regia Luis Ernesto Doñas

Orchestra 1813 del Teatro Sociale di Como
allestimento AsLiCo

Teatro Malibran
2, 3, 4, 5 aprile 2025

Arcifanfano re dei matti

musica di Baldassare Galuppi
OPERA PER LE SCUOLE

direttore Francesco Erle
regia Bepi Morassi

Orchestra del Conservatorio
Benedetto Marcello di Venezia

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con Accademia di Belle Arti di Venezia



GLI ULTIMI APPUNTAMENTI
DELLA STAGIONE SINFONICA
2023-2024

Teatro La Fenice

sabato 28 settembre 2024 ore 20.00 turno S
domenica 29 settembre 2024 ore 17.00

direttore

Alfonso Caiani

Arthur Honegger
Le Roi David

psaume symphonique en trois parties
versione originale 1921

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 18 ottobre 2024 ore 20.00 turno S
sabato 19 ottobre 2024 ore 20.00
domenica 20 ottobre 2024 ore 17.00

direttore

Juanjo Mena

Sergej Rachmaninov
Concerto per pianoforte e orchestra n. 3
in re minore op. 30

Witold Lutosławski
Concerto per orchestra

pianoforte Nicolò Cafaro

Orchestra del Teatro La Fenice

STAGIONE SINFONICA 2024-2025

Teatro La Fenice

venerdì 6 dicembre 2024 ore 20.00
sabato 7 dicembre 2024 ore 17.00

direttore

Hervé Niquet

Antoine Dauvergne
Persée: ouverture e danze

Etienne Nicolas Méhul
Sinfonia n. 1 in sol minore

Marc-Antoine Charpentier
Te Deum in re maggiore H.146

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 13 dicembre 2024 ore 20.00
sabato 14 dicembre 2024 ore 20.00
domenica 15 dicembre 2024 ore 17.00

direttore

Charles Dutoit

Franz Joseph Haydn
Sinfonia n.104 in re maggiore Hob.I:104 *London*

Antonín Dvořák
Sinfonia n. 9 in mi minore op. 95
Dal nuovo mondo

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco

martedì 17 dicembre 2024 ore 20.00
mercoledì 18 dicembre 2024 ore 20.00
concerto di Natale

direttore

Marco Gemmani

Francesco Cavalli
Messa di Natale
(Musiche sacre 1656)

Cappella Marciana

Teatro Malibran

domenica 5 gennaio 2025 ore 17.00

direttore

Christian Arming

Johann Strauss
Il pipistrello: ouverture
Wein, Weib und Gesang! op. 333
Rosen aus dem Süden op. 388
Éljen a Magyar! op. 332 - *Wiener Blut* op. 354

Richard Strauss
Der Rosenkavalier suite per orchestra
dall'opera 59

Johann Strauss
Pizzicato Polka - Egyptischer-Marsch op. 335
Tritsch-Tratsch Polka - Kaiser-Walzer op. 437

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

venerdì 24 gennaio 2025 ore 20.00
sabato 25 gennaio 2025 ore 20.00
domenica 26 gennaio 2025 ore 17.00

direttore

Alpesh Chauhan

Felix Mendelssohn Bartholdy
Meeresstille und glückliche Fahrt op. 27

Darius Milhaud
Le boeuf sur le toit op. 58

Louise Farrenc
Ouverture n. 2 in mi bemolle maggiore op. 24

Robert Schumann
Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore
op. 97 *Renana*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

venerdì 14 marzo 2025 ore 20.00
domenica 16 marzo 2025 ore 17.00

direttore

Enrico Onofri

Franz Joseph Haydn
Il mondo della luna: ouverture

Antonio Sacchini
Chaconne in do minore

Michael Haydn
Sinfonia n. 39 in do maggiore p 31

Joseph Martin Kraus
Olympie: ouverture

Giuseppe Sammartini
Sinfonia in la maggiore j-c 62

Luigi Boccherini
Sinfonia n. 6 in do minore G 519

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco

lunedì 24 marzo 2025 ore 20.00

Cappella Musicale Pontificia

musiche di Giovanni Pierluigi da Palestrina

in occasione dell'anno giubilare e del 500°
anniversario della nascita di Giovanni Pierluigi da
Palestrina

Teatro La Fenice

giovedì 3 aprile 2025 ore 20.00
sabato 5 aprile 2025 ore 20.00

direttore e pianoforte

Rudolf Buchbinder

Ludwig van Beethoven
Concerto per pianoforte e orchestra n. 2
in si bemolle maggiore op. 19

Concerto per pianoforte e orchestra n. 4
in sol maggiore op. 58

Concerto per pianoforte e orchestra n. 1
in do maggiore op. 15

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

sabato 12 aprile 2025 ore 20.00
domenica 13 aprile 2025 ore 17.00

direttore

Ton Koopman

Johann Sebastian Bach
Matthäus-Passion BWV 244

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
Piccoli Cantori Veneziani

Teatro La Fenice

venerdì 18 aprile 2025 ore 20.00
sabato 19 aprile 2025 ore 17.00

direttore

Myung-Whun Chung

Gustav Mahler
Sinfonia n. 2 in do minore *Resurrezione*

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 30 maggio 2025 ore 20.00
sabato 31 maggio 2025 ore 20.00
domenica 1 giugno 2025 ore 17.00

direttore

Martin Rajna

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

Antonín Dvořák
Sinfonia n. 8 in sol maggiore op. 88

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

sabato 7 giugno 2025 ore 20.00
domenica 8 giugno 2025 ore 17.00

direttore

Manlio Benzi

Fryderyk Chopin
Concerto per pianoforte e orchestra n. 2
in fa minore op. 21

Jean Sibelius
Sinfonia n. 5 in mi bemolle maggiore op. 82

pianoforte Giacomo Menegardi
vincitore XXXIX edizione del Premio Venezia

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 27 giugno 2025 ore 20.00
domenica 29 giugno 2025 ore 17.00

direttore

Ivor Bolton

Igor Stravinskij
Pulcinella

Felix Mendelssohn Bartholdy
Sinfonia n. 3 in la minore op. 56 *Scozzese*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

sabato 5 luglio 2025 ore 20.00
domenica 6 luglio 2025 ore 17.00

direttore

Stanislav Kochanovsky

Sergej Prokof'ev
Chout op. 21

Pëtr Il'ič Čajkovskij
Il lago dei cigni: suite

Orchestra del Teatro La Fenice

Piazza San Marco

sabato 12 luglio 2025 ore 21.00

**La Fenice
in Piazza San Marco**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 5 settembre 2025 ore 20.00
sabato 6 settembre 2025 ore 20.00

direttore

Daniele Rustioni

Gustav Mahler
Sinfonia n. 4 in sol maggiore

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

sabato 27 settembre 2025 ore 20.00
domenica 28 settembre 2025 ore 17.00

direttore

Giuseppe Mengoli

Gustav Mahler
Sinfonia n. 6 in la minore *Tragica*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 24 ottobre 2025 ore 20.00
sabato 25 ottobre 2025 ore 20.00

direttore

Markus Stenz

Franz Joseph Haydn
Sinfonia n. 100 in sol maggiore Hob.I:100
Militärsinfonie

Johannes Brahms
Sinfonia n. 1 in do minore op. 68

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 31 ottobre 2025 ore 20.00
domenica 2 novembre 2025 ore 17.00

direttore

Kent Nagano

Jean-Baptiste Lully
Le Bourgeois gentilhomme: ouverture e danze

Richard Strauss
Der Bürger als Edelmann
suite dalle musiche di scena op. 60

Orchestra del Teatro La Fenice





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 grande partecipazione che ha accompagnato la rinascita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri.

Nella prospettiva di appoggiare con il proprio impegno materiale e spirituale la nuova vita del Teatro ed accompagnarlo nella sua crescita, nel 1973 si costituì, su iniziativa dell'avv. Giorgio Manera, l'Associazione "Amici della Fenice" con lo scopo preciso di sostenerlo ed affiancarlo nelle sue molteplici attività. Nel tempo, l'originaria Associazione degli Amici della Fenice si è trasformata in Fondazione, la quale ha man mano acquistato una significativa autorevolezza, non solo nell'ausilio e nella partecipazione alle iniziative del Teatro, ma anche con la creazione del "Premio Venezia", prestigioso concorso pianistico nazionale, che ha messo in luce negli anni veri e propri giovani talenti, via via affermatosi nel mondo musicale. A tale continuativa attività (nel 2024 correranno i 40 anni del Premio) si accompagna quella degli "Incontri con l'Opera", conferenze introduttive alle opere in cartellone dell'anno della Fenice, a cura di eccellenti musicologi, musicisti e critici musicali, che vengono chiamati e ospitati dalla Fondazione stessa. A tali specifiche attività si aggiunge una continuativa opera di collaborazione con il Teatro insieme con diverse iniziative musicali rivolte agli Amici iscritti alla Fondazione.

Quote associative

Ordinario € 80 Sostenitore € 150
Benemerito € 280 Donatore € 530
Emerito € 1.000

I versamenti possono essere effettuati con bonifico su
Iban: IT77 Y 03069 02117 1000 0000 7406
Intesa Sanpaolo o direttamente in segreteria

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

Cda

Alteniero degli Azzoni Avogadro, Yaya Coin Masutti, Vettor Marcello del Majno, Gloria Gallucci, Martina Luccarda Grimani, Emilio Melli, Renato Pelliccioli, Marco Vidal, Maria Camilla Bianchini d'Alberigo, Giorgio Cichellero Fracca (revisore dei conti)

Presidente Maria Camilla Bianchini d'Alberigo
Presidente onoraria Barbara di Valmarana
Tesoriere Renato Pelliccioli
Segreteria organizzativa Matilde Zavagli Ricciardelli

I soci hanno diritto a:

- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- 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 nazionale
- Incontri con l'opera

INIZIATIVE PER IL TEATRO DOPO L'INCENDIO EFFETTUATE GRAZIE AL CONTO «RICOSTRUZIONE»

Restauri

- Modellino ligneo settecentesco del Teatro La Fenice dell'architetto Giannantonio Selva, scala 1:25
- Consolidamento di uno stucco delle Sale Apollinee
- Restauro del sipario del Teatro Malibran con un contributo di Yoko Nagae Ceschina

Donazioni

Sipario del Gran Teatro La Fenice offerto da Laura Biagiotti a ricordo del marito Gianni Cigna

Acquisti

- Due pianoforti a gran coda da concerto Steinway
- Due pianoforti da concerto Fazioli
- Due pianoforti verticali Steinway
- Un clavicembalo
- Un contrabbasso a 5 corde
- Un Glockenspiel
- Tube wagneriane
- Stazione multimediale per Ufficio Decentramento

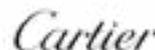
PUBBLICAZIONI

Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (dopo l'incendio);
Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991, 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 Pedrocchi, Filippo Pedrocchi, Venezia, Marsilio, 1981¹, 1984², 1994³;
L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
Il concorso per la Fenice 1789-1790, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;
Teatro Malibran, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
Il mito della fenice in Oriente e in Occidente, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
Pier Luigi Pizzi alla Fenice, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;
A Pier Luigi Pizzi. 80, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.

SOCI FONDATORI



SOCI SOSTENITORI E PARTNER



VDA · telkonet

FREUNDENKREIS DES
TEATRO LA FENICE



Swiss Seaside Foundation



MOTORCLASS

Concessionaria Audi per la provincia di Venezia

zafferano



HAUSBRANDT

TRISTE 1892



pwc

Marsilio



APV INVESTIMENTI



AUTORITÀ DI SISTEMA PORTUALE
DEL MARE ADRIATICO SETTENTRIONALE

Porto di Venezia e Chioggia

MAVIVE
VENEZIA



CIPRIANI
FOOD
FONDATO 1987

ALILAGUNA

VETTORE UFFICIALE

TRENITALIA
GRUPPO REGIONE DELLO STATO ITALIANO

CONSIGLIO DI INDIRIZZO

Luigi Brugnaro

presidente

Luigi De Siervo

vicepresidente

Teresa Cremisi

Maria Laura Faccini

Maria Leddi Maiola

consiglieri

Fortunato Ortombina

sovrintendente e direttore artistico

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Massimo Chirieleison, *presidente*

Arcangelo Boldrin

Lucia Calabrese

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.



FEST

FENICE SERVIZI TEATRALI

Amministratore Unico

Giorgio Amata

Collegio Sindacale

Bruno Giacomello, *Presidente*

Annalisa Andreetta, *Sindaco*

Pierpaolo Cagnin, *Sindaco*

Fabio Zancato, *Supplente*

Ugo Campaner, *Supplente*

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali

VeneziaMusica e dintorni
fondata da Luciano Pasotto nel 2004
n. 121 - agosto 2024
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, 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 luglio 2024
da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)
IVA assolta dall'editore ex art. 74 DPR 633/1972