

## I TRE ENIGMI DI «TURANDOT»: PROCESSO COMPOSITIVO, POSIZIONE STORICA, MODERNITÀ TEATRALE

di  
Gerardo Guccini\*

### SGUARDI DIVERGENTI

L'ultima opera di Giacomo Puccini è stata fatta oggetto di analisi che presentano esiti spesso incompatibili. Da un lato, gli studi evidenziano l'assimilazione delle esperienze musicali di punta (Debussy, Stravinskij, Schönberg, ma anche Busoni, Casella e Malipiero), l'esteso rinnovamento del linguaggio e, soprattutto, la tensione a uscire dalle secche drammatiche e formali del puccinismo; dall'altro, rilevano il recupero di strutture chiuse (quali l'aria e il concertato), la stantia prevedibilità dei principali tipi scenici (l'eroico tenore, la femmina-vampiro, l'innamorata-vittima) e il paradossale ritorno alle soluzioni pre-veriste del grand-opéra. C'è chi legge in quest'opera una formidabile risposta alla crisi del teatro operistico, chi un segno del carattere irreversibile assunto da questa stessa crisi, chi vi esalta la capacità di assorbire le molteplici istanze del mondo moderno riassumendole in un nuovo tipo di spettacolo, e chi reputa il suo modernismo linguistico nient'altro che una decorazione applicata alle convenzionali strutture della tradizione melodrammatica o un puro e semplice fraintendimento, incapace di dedurre dal rinnovamento delle modalità compositive la dissoluzione degli antichi criteri mimetico-rappresentativi. A partire dalla seconda metà del Novecento, l'indice delle valutazioni critiche ha compiuto oscillazioni amplissime, che non si sono stabilizzate nemmeno con la Puccini *renaissance* avviata dagli studi di Mosco Carner.

Anche la critica musicologica più sofisticata e avvertita, colloca ormai Puccini fra i grandi del Novecento, tuttavia *Turandot* resta un enigma. E ciò a causa di due ragioni fondamentali, sulle quali non si è riflettuto abbastanza. Vediamo ora di affrontarle, se non altro per ricavare da questa molteplicità di visioni ulteriori elementi di conoscenza e arricchire di nuovi riflessi e percezioni la presenza attuale di Puccini. La prima di tali ragioni consiste nelle lacune musicali e drammaturgiche che fanno della *Turandot* un'«opera – involontariamente – aperta», che si completa, di fatto e non per programma, nelle analisi e nelle letture degli studiosi, i quali ipotizzano come Puccini l'avrebbe condotta a termine oppure, più spesso, individuano le ragioni della sua incompletezza. Oltre a ciò occorre considerare che la *Turandot* esprime significati culturali diversi a seconda del contesto in cui

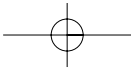
Gerardo Guccini

la si inquadra. Nella vita di Puccini è un momento di febbrile ricerca animato dalla volontà di non farsi superare dalle frenetiche trasformazioni epocali. Nella storia dell'opera è il limite *post quem* della secolare tradizione italiana. In quella della civiltà dello spettacolo costituisce un importante momento di connessione fra le antiche strutture operistiche e le nuove forme di intrattenimento di massa, dal cinema al musical. Nella storia politica, è l'unica opera del ventennio che rifletta ed esprima – seppure attraverso processi certamente inconsci, considerate le note simpatie del compositore per Mussolini – l'angosciante atmosfera della dittatura.

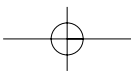
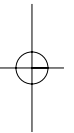
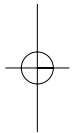
#### UN PROCESSO COMPOSITIVO ANOMALO

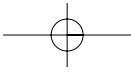
*Turandot* non è soltanto – come tutti sanno – un'opera incompiuta perché mancante della musica dell'ultimo duetto e del finale, ma è anche un dramma incompleto in quanto che il testo di tale duetto non basta a spiegare la trasformazione di Turandot da autistica femmina-vampiro in donna felicemente innamorata. Vero è che Puccini, dopo avere insistentemente richiesto varianti e cambiamenti, sembrava essersi accontentato dell'ultima stesura approntata da Simoni e versificata da Adami; niente ci assicura però che, se fosse sopravvissuto al fatale intervento all'epiglottide, non sarebbe tornato a disfare ancora una volta la tela testuale, che infatti era così lacunosa, imprecisa e povera di motivazioni drammatiche che Franco Alfano, chiamato a succedere al maestro scomparso, non si trovò nella situazione di chi deve semplicemente finire di musicare un testo connettendo gli appunti lasciati dal primo autore, ma in quella, ben più spinosa e coinvolgente, del drammaturgo creativo. Come risulta dalle lettere, Alfano tentò di rendere più convincente e accettabile la trasformazione psichica di Turandot, calando l'evento in un meccanismo narrativo improntato alla tecnica della *suspense*. Scrive a Renzo Valcaregni, gerente di Casa Ricordi con Claudio Clausetti, l'11 agosto 1925:

Ecco: io consiglio [...] il procedimento seguente, che mi pare il solo a tenere desto l'interesse del pubblico fino all'ultimo momento: dopo le parole di lui: «Io sono Calaf, il figlio di Timur...» (bene *in evidenza* musicalmente!) lei come folle griderà: «So il tuo nome... So il tuo nome... Arbitra son del tuo destino... Tengo nella mia mano la tua vita... Tu me l'hai data: è mia...» Ognuna di queste esclamazioni (in un «agitato» musicale fremebondo) deve poter anche far sospettare che la vecchia Turandot di quindici minuti fa riappaia [...] Di modo che anche Calaf potrà credere che l'ultimo momento sia sul serio giunto per la sua esistenza... [...] A questo punto massimo, si udranno gli squilli interni – si aprirà il velario che copriva la reggia... e nell'attesa di tutti [...] Turandot dirà «O padre Augusto, Turandot è vinta... il nome che ignoravo è 'Amore'» [...] Qui scoppio: forse «a due» con l'orchestra, mentre trombe, cori ecc... si intercaleranno... e fine sonorissima!»<sup>1</sup>

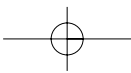
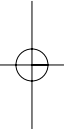
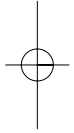


I TRE ENIGMI DI «TURANDOT»





Gerardo Guccini



## I TRE ENIGMI DI «TURANDOT»

Dopo Puccini, Alfano si è dunque misurato per primo con l'enigma di *Turandot*. Opera che non può venire compiutamente analizzata e spiegata in quanto «dramma chiuso» per la semplice ragione che nessun artefice, compositore o librettista, l'ha mai percepita e conosciuta nella sua completezza, né nella fase preliminare né dopo. Il fatto è che, durante la sua gestazione, la connaturata tendenza di Puccini a fare e rifare la tela drammatica, e a trovare le soluzioni 'giuste' pescando fra gli elementi drammatici accumulati dai rifacimenti del progetto e del testo, si combinò con la latitanza e la sostanziale indifferenza dei librettisti Simoni e Adami, che, a partire dal novembre del 1921, dopo aver consegnato i primi due atti dell'opera, incominciarono a reagire con tempi lunghissimi di risposta alle continue richieste del compositore, sempre più amareggiato come artista e come uomo dal loro comportamento. «Il non vedere vostre lettere mi strapiomba più in basso. Simoni poi mi sotterra addirittura» (Lettera ad Adami, 8 novembre 1921). «La vostra lettera mi addolora. Credete che io faccia così perché smontato per il soggetto? No, per Dio!» (Lettera ad Adami, 11 novembre 1921). «Scrissi a Renato proponendogli di venir qui. [...] *Ma aucune réponse!*» (Lettera ad Adami, 17 novembre 1921). «Avevo scritto ieri, sfiduciato, a Simoni per il silenzio opprimente vostro» (Lettera ad Adami, 2 maggio 1922). «Tu mi hai scordato. Pensa che ho estremo bisogno del duetto che è il *clou* dell'opera» (Lettera a Simoni, 22 dicembre 1923). Le date attestano la fondatezza di queste espressioni di disappunto, che non sono soltanto manifestazioni d'un temperamento emotivo e instabile, come, pure, si tende a ritenerle: il soggetto della *Turandot* viene messo in cantiere nel marzo del 1920, dietro proposta del critico e commediografo Renato Simoni, che, esperto conoscitore del teatro veneto, ha l'idea di riprendere la fiaba gozziana; nel maggio del 1920 Puccini riceve il primo atto; nel novembre del 1921, il secondo, ma nel gennaio del 1924 è ancora in attesa di testi del terzo. A causa delle dilazionate consegne e degli incontri rifiutati, il sodalizio fra i tre si era incrinato al punto che Puccini non ebbe l'animo di discutere con Simoni le modifiche da apportare al cruciale terzo atto, e ciò nonostante proprio Simoni fosse l'autore dei dialoghi, poi versificati da Adami. Scrive Puccini a Clausetti in data 11 gennaio 1924:

Caro Carlo,  
ebbi da Simoni, ma non ci siamo. L'ho scritto ad Adami, ma a Renato non ho scritto ancora perché debbo dire cose a lui sgradevoli e... ci penso. Tu non dir nulla<sup>2</sup>.

Gerardo Guccini

Le citazioni dei lamenti potrebbero continuare a lungo, ma qui ciò che interessa osservare sono le anomalie processuali comportate dall'assenza di drammaturghi attenti, non solo ad applicare rapidamente le indicazioni del compositore, ma anche a rispondere alle sue indefinite inquietudini con nuove idee e proposte sceniche.

Essendogli venute a mancare l'effervescenza inventiva d'un Illica, la pazienza mediatrice d'un Giacosa e la fondata drammaturgia d'un Forzano, Puccini, che evitava di cominciare il lavoro dalla sintesi del dramma, non ebbe mai fra le mani, a proposito della *Turandot*, né un «canovaccio» completo, come nel lessico teatrale si chiamava la nuda successione delle scene succintamente riassunte, né abbozzi di scrittura, che, approntati per tempo, coprissero l'intero arco drammatico, consentendo di valutarne l'organicità e gli equilibri formali. Sia lui che i librettisti mutarono liberamente la favola di Gozzi, senza fornirsi di strumenti atti a inquadrare e a risolvere sinteticamente i problemi suscitati dalle modifiche all'originale. Non fecero, cioè, uso della tecnica del «canovaccio» né discussero, separatamente e in successione, la costituzione dell'argomento, quella dell'intreccio e quella del progetto spettacolare, ma, per così dire, navigarono a vista, perseguendo l'evidenziazione dei valori plastici e dei contenuti emozionali delle singole scene, anche a discapito delle linee guida della storia, che richiesero quindi, per potersi ricostituire su diverse basi, un proliferare di invenzioni che, come s'è detto, non si verificò nella misura necessaria al compimento dell'opera.

D'altronde, quasi tutte le modifiche apportate dai tre artefici si rivelarono pienamente funzionali allo svolgimento dei quadri scenici; alcune, in particolare, sfociarono nei brani musicali più trascinanti e commoventi di tutta l'opera (l'aria di Calaf e la morte di Liú); altre ancora, però, fecero di *Turandot* un 'tipo' scenicamente irresolubile: ancor più che un personaggio, un'affascinante monade psichica che non poteva assolutamente innamorarsi. Forniamo qualche esempio per ognuna di queste tipologie, confrontandole con l'originale gozziano<sup>3</sup>.

#### VARIANTI E AGGIUNTE

Nella favola di Gozzi, Calaf, giunto a Pechino, incontra Ismaele, aio di un principe appena giustiziato, che rievoca con accenti di dolore («tempo non ebbi, ragion non valse») l'insensato gesto del giovane pretendente e l'incomprensibile «non pianger, volentier muoio» con cui questi aveva accettato la condanna capitale<sup>4</sup>. Nella *Turandot* di Ferruccio Busoni (Zurigo, maggio 1917), questa scena serissima si trasforma nella grottesca entrata della Regina di

## I TRE ENIGMI DI «TURANDOT»

Samarconda, che, giunta in portantina, adorna di piume e circondata dalle lamentatrici, piange la morte del figlio; in quella pucciniana, l'elemento patetico torna invece in primo piano, trasferendosi però dal livello delle relazioni drammatiche, dove rispondeva allo scopo d'introdurre Calaf alla prospettiva della morte per amore, a quello delle configurazioni coreografiche. Il Principe giustiziato non viene qui ricordato da un altro personaggio, ma appare di persona, suscitando con la sua dolente grazia la compassione del pur indurito popolo di Pechino e dello stesso Calaf. Recita la didascalia della *Turandot*:

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.

La traduzione coreografica e visiva di eventi e immagini che, nella *Turandot* settecentesca, sono affidati a descrizioni esclusivamente verbali, è uno dei criteri drammatici del primo atto operistico. Qui, la marcia del Principe di Persia sfocia, infatti, nell'apparizione di Turandot:

dall'alto della loggia imperiale si mostra Turandot. Un raggio di luna la illumina. La Principessa appare quasi incorporea come una visione.

Diversamente, nella corrispondente situazione della fiaba gozziana, Turandot appare soltanto in effigie, allorché Ismaele, affranto dalla morte del padrone, scaglia a terra il suo ritratto, che Calaf raccoglie e guarda cadendo immediatamente innamorato.

Di centrale importanza per il decorso emozionale dello spettacolo operistico, è l'idea di fondere i personaggi di Adelma («Principessa Tartara, schiava favorita di Turandot») e di Zelima («altra schiava di Turandot») nella dolce e determinata Liú, la schiava fedele di Timur. Liú, però, non assomiglia a nessuna delle sue fonti drammatiche poiché trasforma in un sentimento cristallino e tragico il vendicativo amore di Adelma, che, nella fiaba di Gozzi, dapprima rivela per dispetto il nome dell'amato e poi si rassegna alle nozze di Turandot e Calaf ottenendo in cambio un regno.

A fronte dell'inquietante Turandot, il personaggio più dannunziano di Puccini, che non amava affatto D'Annunzio, Liú incarnava comportamenti e affetti che risultavano più familiari e vicini alla sensibilità del compositore: la fedeltà, lo spirito di sacrificio, la dolcezza, la mitezza, l'identificazione di tutta sé stessa con una passione amorosa elevata allo status di religione personale. Tuttavia, neppure l'azione di Liú venne inquadrata in percorso drammatico preventivamente fissato. Anzi, solo nel novembre del 1922 (quasi due anni dopo che il soggetto

Gerardo Guccini

era stato messo in cantiere), Puccini decise di farla suicidare durante la scena della tortura, e, più tardi ancora, potenziò liricamente la sua morte, ravvisandovi quelle qualità emozionali che continuavano a mancare al duetto finale fra Turandot e Calaf. Realizzando attraverso Liú quegli effetti suscitatori di sentimento che ricercava vanamente nella trasformazione e nell'amore di Turandot, Puccini credé di realizzare un *anticlimax* dal quale far partire l'autentico *climax* drammatico, poiché, diceva, «questa morte può avere una forza per lo sgelamento della principessa»<sup>5</sup>. In realtà, il suicidio di Liú si configura come un *climax* emozionale dissociato dalla conclusione drammatica, la quale, non sciogliendo i traumi di Turandot, ed indicandoli al contempo come risolti per ovvie ragioni funzionali, invalida l'identità del personaggio che, in questa situazione, svolge il compito che gli spetta, e cioè chiude l'opera, senza però incarnare un processo psichico né implicare sentimenti musicabili e scenicamente efficaci.

Puccini, con sottile sadismo, offrì la tenera Liú in sacrificio a Turandot. La lirica catastrofe della schiava non era stata infatti prevista né da Gozzi né dai librettisti. È il compositore che la sente e la immagina, scrivendo egli stesso versi toccanti e semplici, che tradiscono sia la sua effettiva ossessione del momento – che non era Liú, ma Turandot – che il carattere sadico di tale invenzione drammatica, il cui fine ultimo non era valorizzare Liú, ma suscitare nella gelida principessa il sentimento d'amore che continuava a sfuggirle. Scrive Puccini ad Adami, dando notizia dell'importante aggiunta:

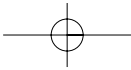
Povera Turandot come sei trascurata! Ora che m'ero rimesso a scrivere quattro note mi mancano i versi per far morire Liú. La musica c'è tutta, manca da metter giù le parole sul già fatto. [...] Sono settenari facili d'aggiungere alla strofa. Volete che li scriva in forma maccheronica? Ebbene lo farò.

Tu che di gel sei cinta  
da tanta fiamma vinta  
l'amerai anche tu.  
Prima di questa aurora

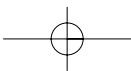
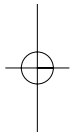
(questo si può ripetere perché è efficace)  
Qui un settenario vuolci, poi un altro settenario (debbono essere versi sentitissimi).

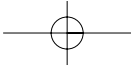
io chiudo stanca gli occhi  
perché egli vinca ancora  
io chiudo stanca gli occhi  
per non vederlo più.

Io ripeto questo verso se credete aggiungerne uno, ma ci vuol bello, efficace<sup>6</sup>.

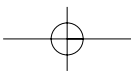
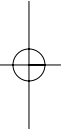
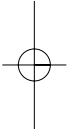


I TRE ENIGMI DI «TURANDOT»





Gerardo Guccini



## I TRE ENIGMI DI «TURANDOT»

Ma neanche questa straordinaria lezione d'amore impartita in *articolo mortis*, scaldò l'anima della gelida Turandot, che non riuscì a infiammarsi se non partecipando alla trionfale retorica dello scioglimento operistico. D'altronde, tutte le situazioni che, come vedremo fra poco esaminando il testo di Gozzi, consentivano di seguire il progressivo innamoramento della principessa fino alla conclusiva accettazione delle nozze, erano state sistematicamente soppresse senza che *niente* né al livello dell'argomento né a quello degli accadimenti scenici né a quello del testo ne avesse risarcito la mancanza.

Prima di seguire i divergenti percorsi delle due Turandot, conviene considerare le inconsapevoli aderenze fra il processo compositivo dell'opera e la cultura del teatro novecentesco.

La tendenza a definire il piano drammatico attraverso un lavoro *in progress* che mescolava i diversi livelli attuativi, esponeva Puccini al rischio di movimenti a vuoto e di cadute pericolose, che, tuttavia, proprio perché sprovviste della rete di salvataggio d'un «canovaccio» preliminare, inquadrano la sua figura di uomo di teatro nella categoria innovativa e specificatamente novecentesca della «drammaturgia non progettata»<sup>7</sup>. Nell'ambito di questa – detto in breve – gli esiti drammatici non risultano dall'ordinato sviluppo d'un piano inizialmente posto a modello delle successive fasi di realizzazione, bensì dallo svolgimento d'una processualità collettiva e largamente imprevedibile, quale, per l'appunto, quella che disfece la calcolata progressione sentimentale della fiaba gozziana sostituendola con un terzo atto in cui le invenzioni si concatenano l'una all'altra lasciando irrisolte le ragioni dello scioglimento conclusivo: vuoto che ipnotizzò Puccini portandolo a intonare attraverso Liú una pronuba e straziante profezia d'amore rivolta all'impenetrabile principessa, nella quale, forse, percepiva inconsciamente un simbolo dell'inafferrabile e mitizzato dramma musicale moderno, come sembra confermare un inatteso riferimento al *Tristano* appuntato al margine degli appunti per il conclusivo duetto fra Turandot e Calaf.

## TURANDOT VS TURANDOT

Gozzi, a differenza di Puccini, non ebbe certamente il problema di far innamorare Turandot durante il dialogo conclusivo con Calaf, poiché, a quel punto, il gelo della principessa si era già sciolto. Anzi, ad essere precisi, proprio questo scioglimento – progressivo, motivato, logico – costituiva uno dei contenuti centrali della pièce, alla quale Gozzi aveva affidato il compito di contraddire le critiche mosse alle sue prime tre fiabe teatrali, accusate di aver avuto successo solo grazie all'effetto prodotto dalle «magiche trasforma-

Gerardo Guccini

zioni»<sup>8</sup>, svolgendo una vicenda drammatica «spoglia affatto di magiche meraviglie, ma non di gradi di apparecchio, di morale, d'allegoria e di forte passione»<sup>9</sup>. Dopo la scena degli enigmi, il sipario si apre su una Turandot già uscita, osserva Beniscelli, «dalla passività simbolica in cui sembrava relegata»<sup>10</sup>. Dice alla schiava Zelima:

Non tormentarmi... sappi... ah, mi vergogno  
A palesarlo... ei mi destò nel petto  
Commozioni a me ignote... un caldo... un gelo...  
No, non è ver, Zelima, io l'odio a morte<sup>11</sup>.

Poi, pressata dagli intrighi di Adelma (infelice principessa/schiava innamorata anch'essa di Calaf), Turandot approfondisce la conoscenza del suo tormento, palesandolo con espressioni di forte rilievo emotivo:

Parmi già afflitto  
Di vederlo, e piangente, e, non so come,  
Mi tormenta il pensarlo... Ah, Turandotte...  
Animo vil, che pensi! che ragioni!<sup>12</sup>

Così, non stupisce, che all'ultimo atto, quando Calaf minaccia di suicidarsi per amore di lei, Turandot gli fermi la mano, dicendogli di non fare pazzie e di essere felice, poiché lei, Turandot, aveva cominciato a ricambiarlo già vedendo per la prima volta le sue «vaghe forme»:

Calaf, che fai [...] No, Calaf.  
Viver devi per me. Tu vinta m'hai [...]  
E sappi ancor che le tue vaghe forme,  
L'aspetto tuo gentile, ebbero alfine  
Forza di penetrar in questo seno,  
D'ammollir questo cor. Vivi e ti vanta.  
Turandot è tua sposa<sup>13</sup>.

Naturalmente, niente di tutto questo resta nel libretto operistico, dove, complice lo stesso Puccini, Adami e Simoni eliminarono intorno a Turandot le condizioni della trasformazione «a vista» del personaggio melodrammatico, che, tanto nella tradizione settecentesca che nell'opera romantica, muta di intendimenti e d'indole allorché un registro emozionale e comportamentale in lui presente, entra in conflitto con un altro suo registro di diverso segno e s'impone ad esso. Non è improbabile che Puccini, se fosse vissuto, avrebbe ripristinato musicalmente quel sotteso registro di

## I TRE ENIGMI DI «TURANDOT»

carattere sentimentale e appassionato che si rendeva necessario attivare per sciogliere i problemi del duetto. Scrive Michele Girardi, quasi al termine della sua importante monografia pucciniana:

Rivedendo il materiale già composto, Puccini avrebbe trovato la soluzione del problema, in particolare [...] crediamo che egli avrebbe inventato derivazioni e riferimenti per mostrare come già la principessa infantile e crudele fosse in potenza quella nuova donna che tutti attendevano<sup>14</sup>.

Per far cadere in amore la lunare Turandot di Puccini, la calibrata scienza delle passioni dispiegata da Gozzi sarebbe risultata inutile e inopportuna. La Turandot operistica non rifiuta, infatti, di prendere marito per difendere la sua indipendenza di donna, com'è il caso di quella gozziana, ma mira a punire la folla dei pretendenti – e cioè il maschio in genere – per vendicare la violenza subita mille e mille anni prima dall'ava Lo-u-Ling. In questa variante del mito la decollazione assume il torbido carattere d'una castrazione simbolica, per cui Calaf si trova nella situazione impossibile di farsi accettare come individuo pur appartenendo a una specie aborrita dall'amata. Per meglio valutare le trasformazioni subite da tale personaggio confrontiamo le diverse forme di elocuzione con cui le due Turandot si presentano all'incauto pretendente. Il personaggio di Gozzi si esibisce in un brano di carattere drammatico e interlocutorio, con cui tenta di convincere Calaf a rinunciare alla prova, difendendo al contempo il proprio diritto all'indipendenza:

Principe desistete,  
Dall'impresa fatale. Al Cielo è noto,  
Che quelle voci, che crudel mi fanno,  
Son menzognere. Abborrimento estremo  
Ch'ho al sesso vostro, fa ch'io mi difenda  
Com'io so com'io posso, a viver lunge  
Da un sesso che abborrisco. Perché mai  
Di quella libertà, di che disporre  
Dovria poter ognun, dispor non posso?<sup>15</sup>

Questa Turandot, in sostanza, rientra nel folto gruppo delle tante «donne libere», filosofe o seduttrici, che affollano la letteratura settecentesca. Di tutt'altra tempra la pucciniana Turandot, che si presenta con brano di carattere epico, non destinato a un personaggio presente ma minacciosamente rivolto alla folla dispersa dei principi pretendenti, in odio ai quali assume, nel finale, forma d'invettiva:

Gerardo Guccini

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

Mentre la Turandot settecentesca nomina e motiva il suo odio per il sesso maschile, quella operistica censura questa stessa repulsione, sigillandola nell'irrefrenabile desiderio di vendicare la morte della principessa Lo-u-Ling. La prima controlla e comprende i propri sentimenti, la seconda, da autentica tiranna del XX secolo, sfoga sulla massa le patologie germinate dalla rimozione inconscia. Per sciogliere il suo trauma sarebbe stato opportuno riferirsi alle acquisizioni della recente psicoanalisi, così come, per esprimerne il decorso verso l'innamoramento/guarigione, il musicista avrebbe potuto ripensare la tecnica del *Leitmotiv* wagneriano, essenziale strumento di scandaglio psichico dell'opera decadente e post-romantica. Ma Puccini, pur avendo ispirato al *Leitmotiv* la poetica dei «ritorni logici» – poche idee musicali dalle quali ricavare strutture unitarie quanto al «tono» e al «colore» –, rifuggiva, per indole e cultura, dal considerare il personaggio in quanto identità psichica irriducibile e profonda. Gli era più congeniale trattarlo (e percepirlo) sia come variante dinamica del quadro scenico, che come organismo sentimentale ossia 'luogo' delle passioni da trasmettere al pubblico. Così, il rapporto fra i due grandi avulsi (Turandot e Calaf) non trovò la via per sciogliersi organicamente in reciproco amore.

#### ARTICOLAZIONI EXTRA-NARRATIVE DELLA DRAMMATURGIA PUCCINIANA

La drammaturgia operistica viene modellata dalla tensione a narrare musicalmente una storia che si svolge in scena. Ma la drammaturgia di Puccini per l'incompiuta *Turandot*, vuoi per l'ansia del Maestro a riconfermarsi nell'innovazione e nel superamento delle precedenti acquisizioni, vuoi per le anomalie del processo compositivo, tende a travalicare la tradizionale strutturazione diegetica del teatro d'opera per articolarsi in inedite dimensioni *extra-narrative*, e cioè in diversificati scenari di fatti e relazioni (biografici, epocali oppure relativi alla crisi del sistema operistico e della sua cultura) che ne evidenziano, come di per sé la sola trama non potrebbe, spinte, obiettivi e orizzonti. In questa prospettiva, il recupero di arie e *ensembles* che struttura «*Turandot* come opera a numeri»<sup>16</sup>, si qualifica in quanto operazione, non tanto passatista o nostalgica o esclusivamente funzionale al racconto scenico, ma innovativa e di svolta poiché fa dell'opera cinese di Puccini «il volontario epitaffio apposto dall'autore sulla tomba del melodramma italiano»<sup>17</sup>, vale a dire una

## I TRE ENIGMI DI «TURANDOT»

forma che si confronta con la storia del proprio genere. Allo stesso modo, il sapiente e vertiginoso montaggio del primo atto, dove, notava Adami, «chiare oasi melodiche allentano l'irruenza del dramma»<sup>18</sup>, si rende leggibile, una volta steso sullo scenario delle trasformazioni epocali del gusto e dei modi percettivi, in quanto documento della sensibilità prefilmica di Puccini, il quale, come scrive Baricco in un pamphlet di «guerriglia teorica» ora opportunamente riedito, «non potendo lavorare sulla varietà delle inquadrature o sui ritmi del montaggio, [usò] l'orchestra come occhio guida e pendolo dell'accadere»<sup>19</sup>. L'emblema di quest'aspetto della drammaturgia pucciniana viene, per l'appunto, individuato nei primi venti minuti della *Turandot*:

il ritmo della narrazione è drasticamente accelerato: in una manciata di minuti si condensa di tutto: la Pechino di mille anni fa, una folla inferocita, esaltata da un sortilegio poetico e sanguinario, un giovane e bellissimo principe che va alla morte, un altro principe che si nasconde, un vecchio che lo riconosce, ed è suo padre (un'agnizione che, da sola, avrebbe tenuta occupata per scene intere un'opera dell'Ottocento), una schiava che lo riconosce, ed è la donna che ha sacrificato la propria vita per un suo sorriso (idem), e la folla che improvvisamente cede alla commozione per la sorte del giovane principe condannato, e le lacrime versate su di lui, e la scure che cala su di lui, fino all'apparizione del nocciolo rovente di tutto quel mondo, una donna, ma è la donna più bella del mondo, così bella che l'eroe senza nome dimentica il padre, dimentica la schiava che lo ama, dimentica se stesso e sfida la sorte chiedendole nient'altro che o la morte o quella donna. Non sono che venti minuti di spettacolo. Nessuna opera pre-pucciniana si era mai concessa una simile vertigine di eventi. È, drasticamente, l'ambizione di una spettacolarità nuova, dirompente<sup>20</sup>.

Baricco è il primo a valutare la modernità di Puccini, non tanto in base alle caratteristiche del linguaggio musicale, ma considerando in lui la capacità di assimilare e rilanciare in inedite forme di spettacolo i valori della modernità: la centralità del visivo, il ritmo, la velocità, il coinvolgimento, la coincidenza fra presa emozionale e presa sensibile, la dilatazione del ridotto pubblico teatrale a massa di fruitori. È un modo di affrontare il musicista di Lucca, che porta a rivedere la posizione storica della *Turandot*, generalmente considerata l'ultimo esempio della tradizione operistica italiana.

A ciò hanno indubbiamente concorso diversi fattori: il recupero di arie e *ensembles*, il successo popolare, la stabile presenza in repertorio. Tuttavia, già il fatto che si possa considerare la *Turandot* come un «volontario epitafio» del melodramma italiano, depone a favore della sua modernità, poiché indica che Puccini, con quest'opera, si pose scientemente il problema di rendere nuovamente vitale ed efficace quanto appariva già sorpassato e morto.

La *Turandot*, ancor più che chiudere l'arco storico della tradizione operisti-

Gerardo Guccini

ca italiana, ne rilancia l'eredità in nuove forme sceniche. Tale arco storico, infatti, si era già concluso circa un ventennio prima con la *Madama Butterfly* (1904), l'ultima opera di Puccini ad essere nata all'interno della tradizione italiana senza aver conosciuto il trauma della soluzione di continuità. Dopo quel periodo s'afferma diffusamente l'era delle drammaturgie sperimentali, che coinvolge tanto gli artisti della nuova leva (Malipiero, Casella, Pizzetti) che lo stesso Puccini, il quale, però, dopo il virtuosismo orchestrale della *Fanciulla del West* (1910) e l'ecclettico *Trittico* (1918) (significativamente indicati da Girardi come «drammaturgie sperimentali»), iscrive nell'innovativa *Turandot* i valori e le strutture formali della tradizione. Ne risulta uno spettacolo di debordante vitalità, che anticipa le soluzioni del montaggio cinematografico, chiarisce l'evoluzione del melodramma verso le nuove forme del dramma musicale popolare, e dimostra la consapevole acquisizione delle nascenti funzioni registiche da parte del compositore.



\* Gerardo Guccini è docente di Storia del teatro e dello spettacolo all'Università di Bologna. Dal 1989 al 1994 fa parte della redazione di «Teatro e Storia»; nel 1995 fonda con Claudio Meldolesi il semestrale «Prove di drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali». Nello stesso periodo collabora alla drammaturgia di diversi spettacoli fra cui *Vajont* di Marco Paolini. I suoi studi presentano tre filoni: le ricerche sul Settecento; i saggi sugli elementi spettacolari dell'opera lirica (ricordiamo *I due «Mefistofele» di Boito: drammaturgie e figurazioni*, edito da Casa Ricordi); gli interventi sul teatro contemporaneo. Dal 2003 è Responsabile scientifico del CIMES (Centro di Musica e Spettacolo - Università di Bologna). Le sue ultime pubblicazioni hanno evidenziato il molteplice retroterra storico del «teatro di narrazione»: Gerardo Puccini e Michela Marelli, *Stabat Mater: viaggio alle fonti del «teatro narrazione»*, Castello di Serravalle, le ariette - libri, 2004; Gerardo Guccini (a cura

di), *La bottega dei narratori. Storie, laboratori e metodi di Marco Baliani, Ascanio Celestini, Laura Curino, Marco Paolini, Gabriele Vacis*, Dino Audino, Roma 2005.

- 1 Lettera a Renzo Valcaregna, San Remo, 11 agosto 1925, in *Franco Alfano. Presagio di tempi nuovi con finale controcorrente*, a cura di Rino Maione, Rugginenti, Milano 1999, pp. 433-434.
- 2 E. Gara, *Carteggi pucciniani*, Ricordi, Milano 1958, p. 547.
- 3 Puccini non lesse il testo originale di Gozzi, ma la versione che Andrea Maffei aveva tratto dalla traduzione di Friedrich Schiller: «*Macbeth*» / *tragedia di Guglielmo Shakspeare* / «*Turandot*» / *Fola tragicomica di Carlo Gozzi* / imitata da Federico Schiller / e tradotte dal / Cav. Andrea Maffei, Felice Le Monnier, Firenze 1863. Qui, però, volendo sviluppare il confronto con la drammaturgia dell'autore settecentesco, citerò la versione originale.
- 4 Cfr. A. Beniscelli, *La finzione del fiabe-*

## I TRE ENIGMI DI «TURANDOT»

- sco. *Studi sul teatro di Carlo Gozzi*, Marietti, Casale Monferrato 1986, pp. 98-99.
- 5 Lettera a Adami, 3 novembre 1922, in G. Adami (a cura di), *Giacomo Puccini. Epistolario*, Mondadori, Milano 1982 (prima ed. 1928), p. 182.
- 6 Lettera a Adami, Viareggio, 12 novembre 1923, in Adami (a cura di), *Giacomo Puccini* cit., p. 187.
- 7 Sulla dimensione empirica e culturale del «non progettato» nelle prassi innovative del teatro novecentesco cfr. F. Cruciani e C. Falletti (a cura di), *Civiltà teatrale nel XX secolo*, Il Mulino, Bologna 1986, e in particolare il saggio di Cruciani, *Alla ricerca di un attore non progettato*, pp. 83-97.
- 8 C. Gozzi, *Memorie inutili*, a cura di Giuseppe Prezzolini, Laterza, Bari 1910, p. 248.
- 9 *Ibid.*
- 10 Beniscelli, *La finzione del fiabesco* cit., p. 106.
- 11 C. Gozzi, *Turandot. Fiaba cinese teatrale tragicomica*, in *Le fiabe di Carlo Gozzi*, Carabba Editore, Lanciano 1912, I, p. 179.
- 12 *Ibid.*, p. 193.
- 13 *Ibid.*, p. 215.
- 14 M. Girardi, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Marsilio, Venezia 1995, p. 481.
- 15 Gozzi, *Turandot* cit., p. 168.
- 16 Cfr. W. Ashbrook e H. Powers, *Puccini's Turandot. The End of the Great Tradition*, Princeton University Press, Princeton 1991, e in particolare il paragrafo *Turandot as a Number Opera*, pp. 15-38.
- 17 Girardi, *Giacomo Puccini* cit., pp. 456-457.
- 18 Lettera di Adami a Carlo Clausetti, Levanto, 10 agosto 1921, in Gara, *Carteggi pucciniani* cit., p. 513.
- 19 A. Baricco, *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin. Una riflessione su musica colta e modernità*, Garzanti, Milano 2005 (prima ed. 1996), pp. 84-85.
- 20 *Ibid.*, pp. 82-83.