

67° FESTIVAL
PUCCINI

Turandot, palingenesi del melodramma
di Michele Girardi

PANTALONE (*allegro*) | Tartaglia, el l'ha imbroccada / Amico! | Colto in brocco!
GOZZI, *Turandot*, 1762, II.5
/ versione Maffei, 1863, II.4,
(«Tartaglia, [Kalaf] l'ha azzeccata [la soluzione del primo enigma]!»)

La Cina è uno sconfinato passeraio. Tutti gridano. La ciancia ha il vento grosso del tumulto. Il pettegolezza è stentoreo. E campanelli, e violini striduli, e nàcchere e timpani, e tamburi di terra cotta, e àrsi e tèsi di venditori.
Renato Simoni, 1912.

Turandot chiama subito in causa la scena immaginaria, quando l'orchestra al massimo volume cadenza all'unisono su quattro ottave evocando con forza imperiosa un mondo barbarico illuminato da sinistri bagliori. Il tema della «principessa di morte», oltre che «di gelo», troneggia una prima volta al centro della tessitura, e sono gli ottoni a tingerlo di ritualità, per arrampicarsi subito nei cieli dei legni, sormontati dai fischi striduli dell'ottavino, barbagli di luce tagliente e livida. Il più bel sipario che mai Puccini abbia alzato: trombe tromboni e legni scandiscono accordi secchi, inesorabili, urtando il blocco di archi e corni a distanza di semitono, e spalancano la visione reale da incubo sui teschi degli sfortunati pretendenti in alto sugli spalti della Città proibita, mentre la folla brulica in basso. Quando udiamo mille luci di lanterne variopinte le abbiamo già viste nella partitura, così come i tocchi algidi dello xilofono ci introducono un mandarino-marionetta che proclama mec-

canicamente la legge di Turandot, letale giustiziera-seduttrice.

Dietro al folgorante esordio, e fino alla fine dell'opera per la parte compiuta, si cela la vicenda umana di un grande musicista che, arrivato alla fine della carriera, sublima nell'arte quello che ha vissuto da dominatore sulle scene liriche del mondo: rinnovarsi non è solo una questione di onestà intellettuale ma diviene per lui l'estremo tentativo di sottrarre tempo alla morte che l'incalza, pervenendo a una *grandeur* che ha pochi uguali nel teatro musicale. Puccini non si limita a valicare i limiti di una strada che altri hanno percorso prima di lui in un nuovo equilibrio fra musica e scena di cui ho appena tratteggiato i contorni, ma stravolge le regole che, nel melodramma italiano, legavano il compositore all'espressione degli affetti. La sua musica ultima, arida complessa affascinante, proietta all'esterno una tormentata scena interiore intesa di grovigli psicologici, che perviene – per il tramite delle forme adottate e dei colori timbrici che danno loro vita reale, insieme al canto dei protagonisti e della folla –, a equilibri appartenenti di diritto alle correnti artistiche più aggiornate del suo tempo.

Così Puccini stabilisce con le avanguardie un contatto sin lì impensabile per un compositore tanto radicato nei gusti del grande pubblico e per giunta italiano, che rimarrà insuperato fino al secondo dopoguerra. Sono decenni in cui Schönberg concepisce l'idea di rappresentare l'angoscia per una minaccia sinistra e indefinita vissuta nel profondo da una donna che monologa in *Erwartung* (1909: ma in scena nel 1924), e Bartók mette faccia a faccia un fiabesco carnefice pieno di scrupoli nel *Castello di Barbablù* (1911, ma in scena nel 1918) con la sua ultima moglie-vittima, scontro dietro cui si cela l'inconciliabilità fra mondo maschile e



John Axelrod

femminile da cui nasce la solitudine del protagonista. E di lì a poco Alban Berg avrebbe inquadrato sotto i riflettori una protagonista perversa e seduttiva in *Lulu* (1935, ma in scena nel 1937, incompiuta anch'essa).

Sono racconti che richiamano anche situazioni ancestrali, utilizzandole quale veicolo di una narrazione strutturata come una sorta di flusso di coscienza tradotto in suono. *Turandot* è mito leggendario, fra i più antichi e cosmopoliti: viene infatti dalla Persia, ma aveva attecchito in Occidente, incontrando numerosi corteggiatori-artisti, fra cui spicca Carlo Gozzi. Nelle mani del patrizio veneziano era divenuto *Turandotte* (1762), un lucido (e crudo) apologo sulla condizione femminile, da contrapporre – grazie anche alla carica ludica delle maschere della commedia dell'arte che parlavano nella lingua di Marco Polo – alle trame realistiche di Carlo Goldoni imperanti allora. Nel primo Novecento Ferruccio Busoni, che ebbe a collaborare col regi-

sta sperimentale Max Reinhardt per una produzione della fiaba teatrale di Gozzi, scrivendone le musiche di scena (1911), ne colse gli aspetti 'arcaizzanti', che assaporò e ampliò volgendoli in maniera, sino a produrre una propria *Turandot* recuperando la forma del *Singspiel* (1917). Qui il gioco di richiami al passato valica l'ironia per ribadire un distacco di foggia neoclassica dalla materia.

Ben diversamente dal collega toscano, Puccini coglie in quella storia «l'inverosimile umanità del fiabesco» (riprendendo uno spunto offertogli dal librettista Simoni), e sollecita ai collaboratori la trasformazione delle maschere in ministri cinesi integrati nell'apparato di Corte – in privato 'taoisti' che ritengono non esistere altro che «il niente nel quale ti annulli» parlando l'italiano di Andrea Maffei, traduttore dal tedesco di Schiller, mescolato alla lingua di Boito («Quando rangola il gong gongola il boia!») e a uno stillicidio di modernismi linguistici. Il musicista intravede in quella protagoni-

sta una «donna viperina e con un cuore strano di isterica», quando dei conoscenti gli raccontano di una produzione proprio di Reinhardt, che lo interessa come sperimentatore al centro del rinnovamento teatrale del suo tempo. Dietro la metafora dell'amor vincitore, che il compositore persegui fino ad arrestarsi in braccio alla morte, c'è l'espressione di una vitalità musicale forse senza oggetto ad essa paragonabile, e tale da mettere in difficoltà lo stesso autore. Da ciò il dilemma di molti critici sulla possibile soluzione dell'ultimo enigma di Turandot: *tombeau* del melodramma, o prima pietra di un teatro musicale di là da venire? Mi è sempre sembrato un quesito tanto affascinante quanto falso che, posto in questi termini, offre soluzioni scontate. Come quella del terzo ed ultimo enigma che la protagonista porge livida di rabbia al principe ignoto, immersi nei vapori della Corte cinese schierata al gran completo: lì sfavilla la principessa vestita di bianco, colore della purezza. Un mostro che fa mozzare teste di giovani uomini innocenti, e un candore pagato a caro prezzo, a ben guardare, contro se stessa e le sue pulsioni potenziali. Se la protagonista di Gozzi palesa il suo turbamento per il giovane principe solo in vederlo («Nessun qui nel Divano a me s'offerse | che mi potesse intenerir. Costui | l'arte ne sa»), quella di Puccini la vede come una perdita della propria identità a favore del possesso altrui, non riesce a sbloccarsi e s'inerpica fino al Do acuto per ricacciare in gola un sentimento inconfessabile che emerge dal suo istinto: «Mai nessun m'avrà». Ma è proprio lei, «Turandot!», la soluzione dell'ultimo enigma, lei che così facendo si offre e poco dopo si nega, affermando: «Non sarò tua», e questi accostamenti mettono in scena un prezioso omaggio a Freud, come l'intera sequenza di risposte ai tre enigmi, dove «la speran-

za» non delude sempre, mentre «il sangue» infiamma l'animo e non cola da una testa mozza.

Altre domande vengono spontanee alla mente: è davvero innocente chi si cimenta in una sfida, consapevole della posta in palio? Ed è davvero crudele chi rivive, nel profondo dell'animo, il dramma dell'ava Lo-u-Ling, trascinata da un uomo «Là nella notte atroce | dove si spense la sua fresca voce»? Dietro al dramma individuale non c'è forse un'offesa alla dignità umana della donna («Io vendico su voi quella purezza»)? E quel buio ancestrale non potrebbe essere dentro alle anime di tutti, per nascondere quel che non si può o non si vuole ammettere? Non è facile convivere con uno *choc*, quando le immagini di uno stupro e di un assassinio danzano lugubri sempre davanti agli occhi, e non è del tutto liberatorio dichiararlo, nella sublime confessione *coram populo* di quel che era avvenuto «in questa reggia, or son mill'anni e mille».

Sono tante le interpretazioni possibili di *Turandot*, tanti gli enigmi che si affollano ben oltre la prova ufficiale, e ridurle a un minimo comun denominatore recherebbe pregiudizio all'opera incompiuta di Puccini. In essa convivono 'maniere' musicali eterogenee, che recuperano omogeneità nel contrasto. E si pensi alla fusione tra l'elemento grottesco incarnato dalle tre maschere con l'eroico e il tragico di Calaf e Turandot, nonché con il patetico rappresentato da Liù, che va vista nell'ottica di una ricerca polistilistica, screziata d'esotico, iniziata con *La fanciulla del West*.

Si seguano i destini dell'ennesima, e ultima 'piccola donna' di Puccini: Liù percorre una parabola di eroina sconfitta che non rimane fine a se stessa ma viene posta in funzione della vittoria di una donna inedita, che recupera la serenità

minata da traumi primordiali grazie al sacrificio della rivale, fino a conquistare l'amplesso erotico sin troppo negato. Turandot, dal canto suo, somiglia da vicino ai soprani di Richard Strauss prima maniera, anche vocalmente, e condivide uno stato di alterazione mentale vero e proprio con Salome, da brava tagliatrice di teste, ed Elektra, sacerdotessa di una vendetta implacabile.

I sostenitori della tesi del *tombeau* avvalorano le loro argomentazioni menzionando il ritorno della struttura a numeri chiusi di taglio ottocentesco, e l'impossibilità di terminare in commedia una vicenda che, per quasi tutto il suo sviluppo, è stata tragedia. «Qui finisce l'opera perché a questo punto il Maestro è morto», avrebbe detto Toscanini alla prima assoluta del 1926, arrestando l'orchestra dopo la morte di Liù.

Su questo sacrificio di un personaggio della maniera *d'antan*, secondo schemi drammatici che sono vere costanti del teatro pucciniano (l'amore vissuto come colpa sino alla morte) non sarebbe finita soltanto *Turandot*, ma anche l'intero melodramma. E ciò nonostante le palesi novità linguistiche attuate da Puccini, che si è giustamente guadagnato la stima (e la citazione nel *Manuale di armonia*) di Arnold Schönberg, il più 'ideologico' tra gli innovatori ma anche quello meno dogmatico, alla faccia del suo ammiratore Theodor Wiesengrund Adorno, apologeta, filosofo e sociologo – Adorno che conio per il capolavoro finale di Puccini la definizione straboccante d'astio impotente, alludendo al genere di *Parzifal*, «Bühnenweihfestspieloperette» («opere drammatico-sacra per le scene»).

La modernità di Puccini convive, appunto, col consueto fascino italiano del canto. Si riassapori il flusso melodico di sicura presa in uno dei momenti chiave dell'opera, la romanza del teno-

re all'inizio dell'atto terzo, per ascoltare un accordo di nona sul quarto grado alterato in cadenza plagale, previsto da Schönberg nel suo *Manuale* fra quelli al confine della tonalità. L'armonia dissonante suona benissimo, ma soprattutto scandisce la prima ripetizione di «Nessun dorma» e si ode in corrispondenza di parole chiave come «principessa», «fredda», «stelle», «amore», «speranza», mettendole in gran risalto. È un *raccourci* fulmineo dei cardini narrativi e psicologici della trama e la necessaria premessa alla loro soluzione.

Puccini volge la modernità linguistica al servizio del dramma in numerosi punti con grande impatto, e si pensi al coro di fantasmi nell'atto iniziale, i morti per guadagnare l'amore dell'eroina, piuttosto che alla marcetta grottesca che accompagna il trapasso dal privato dei tre ministri nostalgici (il terzetto che apre l'atto secondo) alla grande scena di corte, un motivetto carico di dissonanze e raggelato dalle sordine imposte alle trombe. Forme chiuse, certo, ma nessuno di quelli che le hanno stigmatizzate ha notato le vere ragioni per cui lo spettacolo ha un'importanza così rilevante: sulla sua coerenza spazio-temporale poggia la concatenazione dei *tableaux* musicali, e non più su schemi formali precostituiti, al di là delle apparenze analitiche (arie, duetti, terzetti, concertati e così via).

Lo snodarsi dei diversi momenti della giornata, dal tramonto all'alba, coincide con il percorso simbolico di trasformazione della protagonista, attuato attraverso il succedersi dei colori in relazione alla musica: dai rossi bagliori del crepuscolo al blu più nero della notte tagliato dalla luce fredda della luna, pura come la bianca giustiziera, sino a che il buio cede al giorno, mescolando i suoi colori al verde più intenso dei giardini di una reggia sfavillante, e al ritorno di un bian-

co lattiginoso che prelude al momento in cui il sole consacrerà la trasformazione di Turandot in un'innamorata ardente e tenera. È impossibile non constatare che l'idea di un simile percorso visivo sta alla base degli incunaboli d'una nuova drammaturgia europea, come raggi d'azione colorati di un fantascientifico *clavier à lumières*. La luce è un elemento decisivo nelle vicende di altre opere del tempo, a cominciare dall'espressionista *Erwartung*, dove la scena viene rischiara dalla luna fino a quando il raggio diviene giallastro e inizia un'alba malata che fissa l'immagine macabra della donna avvinghiata al cadavere biancastro dell'amato. E i bagliori che provengono dalle porte sullo sfondo del *Castello di Barbablù* si proiettano dalla partitura sul palco dirigendo letteralmente la trama verso lo scioglimento, e verso il buio che torna a regnare nell'animo del protagonista mentre cala il sipario.

E si pensi, soprattutto, a Ravel che mette in pratica lo stesso meccanismo di Puccini nell'*Enfant et les sortilèges*, dove la luce di una giornata che inizia nel tardo pomeriggio evolve fino al rosa dorato dell'alba, il momento in cui il piccolo protagonista, dopo aver riacquisito la sua umanità nel contatto con la natura e con gli animali, ritrova la madre in un contatto che supera di slancio tutte le paure e i traumi infantili. La genitrice di Ravel viene inoltre rappresentata da un intervallo di quarta, che caratterizza i motivi ricorrenti sia di Liù sia di Turandot (nella specie aumentata, l'inquietante tritono, o *diabolus in musica*, per la 'crudele'). Solo coincidenze (le due opere sono pressoché contemporanee e realizzate nella piena indipendenza dei loro autori) o comun sentire?

Puccini al centro dell'Europa, dunque. Lo attesta ulteriormente il ricorso all'intertestualità in un momento chiave, l'a-

ria «Tu che di gel sei cinta», che avrebbe dovuto segnare, nei progetti dell'autore, un punto decisivo per decretare lo 'sgelamento' della principessa frigida. L'ultimo a solo di Liù contiene ben due riferimenti suggestivi. La melodia principale viene da una frase delle viole (esattamente citata) che si sente distintamente nella prima scena del terz'atto di *Pelléas et Mélisande* (1902), quando il giovane gioca coi capelli dell'amata così densamente intrecciati da precludergli la vista del cielo (e la frase viene riverberata in orchestra con timbri cangianti).

Ma lo spunto si trova, in uno stato melodicamente meno rifinito, anche nel motivo principale delle *Rondes printanières*, quarto episodio del *Sacre du printemps* (1913). Puccini combina sapientemente il gioco dei due amanti adolescenti francesi col crescendo tensivo del *Sacre*, che ha come meta il sacrificio dell'eletta, ma che già in questo scorcio celebra con intensità un clima rituale: il canto di Liù viene accompagnato dall'orchestra con catene di accordi paralleli (per quarte e settime), a cui si sovrappongono mano mano intervalli più piccoli fino alla seconda minore, segno dello strazio interiore di lei ottenuto con mezzi linguistici aggiornatissimi, mentre il volume cresce in maniera parossistica fino al sacrificio e lo schema metrico iterato ipnotizza palcoscenico e sala.

Puccini, pur con qualche riserva, amò e giudicò stimolante la partitura del *Sacre*, che vide a Parigi nel 1913, inoltre conosceva molto bene e apprezzava *Pelléas et Mélisande*, ma quel che attesta il suo livello di eccellenza nel teatro internazionale è soprattutto la maniera in cui, rendendo testimonianza affettuosa alle due composizioni di Debussy e Stravinskij, compiva una precisa scelta di campo, portando nelle correnti più avanzate dell'Europa del tempo il contributo di

un artista italiano sintonizzato su quella stessa lunghezza d'onda.

Dopo il nodo del sacrificio restava lo scioglimento del finale, di fronte al quale, riflettendo sull'intera *fabula*, è legittimo chiedersi come sia possibile che una giovane donna, traumatizzata nel profondo della psiche da un evento tanto remoto, come lo stupro e l'uccisione dell'ava Lo-u-Ling, possa cambiare così radicalmente opinione sull'abborrito genere maschile – oltretutto nel breve tempo che intercorre dal sorgere della luna all'alba del giorno seguente. Luciano Berio, autore di quello che possiamo considerare il terzo finale di *Turandot*, ha dichiarato nel febbraio 2002, in vista del debutto della sua versione: «Credo che non l'abbia finita non perché è morto, ma perché è stato tradito da un libretto intrattabile: questo racconto orientale che finisce con l'*happy end* è di una volgarità indicibile; era con questo che Puccini aveva problemi». A mio avviso, invece, le difficoltà stavano piuttosto nello scrivere un finale che trascendesse, come nei modelli wagneriani su cui Puccini rifletteva nella maturità, la realtà del palcoscenico per cogliere un suo Graal, con motivazioni drammatiche attendibili. Sono certo che ci sarebbe riuscito e, dalla lettura degli schizzi lasciati al momento della morte, ricavo l'indicazione che stesse cercando la soluzione coi mezzi della musica, creando riferimenti pregnanti alla grande aria della protagonista nelle pagine conclusive, per mostrare come il suo 'sgelamento' fosse già in atto ben prima d'incontrare Calaf. Ma era affar suo, e non d'altri, come dimostrò l'enfatico completamento di Alfano, reclutato da Casa Ricordi ma avversato da Toscanini, in due versioni: la prima eccessivamente personale, e perciò lontanissima dal modello pucciniano; la seconda preferibile, proprio perché decurtata delle numerose battute che,

per seguire il libretto, dovette necessariamente inventare di sana pianta.

Dal canto suo Berio intendeva invece offrire, come afferma egli stesso, «una conclusione più sospesa e reticente, come si addice ad una visione orientale delle cose», e al fine di conseguire tale scopo ha rielaborato la drammaturgia dell'epilogo, ricorrendo a uno stile musicale spesso ben di là da venire, e comunque *à la Berio*: e cos'altro avrebbe mai dovuto fare un artista creatore? Peraltrò un'opera deve avere una conclusione: se un direttore depone la bacchetta dopo la morte di Liù, come fece Toscanini, toglie al pubblico una soluzione zoppa, certo, ma pur sempre in linea con il progetto dell'autore. Forse *Turandot* rimase incompiuta perché Puccini non volle affatto decretare la fine di un genere, ma fornire i presupposti per la sua palingenesi, anche personale: un compositore che non voleva morire artisticamente per non morire fisicamente, avendo scelto una principessa frigida per comunicarlo a tutto il mondo. Era obiettivamente difficile cogliere la portata di questo lascito ingombrante in epoca fascista, ma la rinnovata vitalità del teatro musicale italiano nel dopoguerra, nonostante il comprensibile imbarazzo di alcuni capiscuola verso la nostra tradizione, deve al «frammento-Turandot» ben più di quanto gli venga attualmente riconosciuto.

