

TURANDOT: IL FUTURO INTERROTTO DEL MELODRAMMA ITALIANO

I melodrammi di Giacomo Puccini riscuotono da sempre, nei teatri di tutto il mondo, il maggior successo di pubblico nel concorrenziale universo del teatro lirico fin dalla comparsa (1893) di *Manon Lescaut*, ed eccettuato il temporaneo fiasco di *Madama Butterfly*. A questi riconoscimenti non è mai corrisposto un giudizio critico adeguato. « I gradi della bellezza non si argomentano dalle opinioni e dalle predilizioni dei più » – scriveva nel 1926 uno dei primi commentatori della *Turandot*,¹ verità in evidente difetto d'aggiornamento. Argomentazioni come questa sono alla base di un famigerato libello di Fausto Torrefranca, in cui Puccini viene attaccato a fondo quale massimo rappresentante di quell'opera lirica che « non può essere, perché non è mai stata, l'ideale da riscoprire e da mettere sugli altari ».² La critica, soprattutto quella italiana, è partita da queste premesse per contestare a Puccini spontaneità e facilità melodica, tutt'altro che difetti, ma elementi in grado di affascinare, però, soltanto il grosso pubblico.

Una grossa svolta negli studi sul musicista lucchese è dovuta alla pubblicazione degli studi di Mosco Carner e René Leibowitz:³ le loro attente analisi musicali, e quindi la rivalutazione del compositore, hanno indicato all'intera critica una nuova via da percorrere per intendere più correttamente la lezione originale di Puccini. In Italia

¹ Cfr. M. LESSONA, *Turandot di Giacomo Puccini*, « Rivista Musicale Italiana », XXXIII, Torino, Bocca 1926, p. 239.

² F. TORREFRANCA, *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, Torino, Bocca 1912, p. x.

³ Cfr. M. CARNER, *Of Men and Music*, London 1945³; Id., *Giacomo Puccini. Biografia critica*, Milano, Il Saggiatore 1961; R. LEIBOWITZ, *Storia dell'opera*, Milano, Garzanti 1966, capp. XXVI, XXVII.

le acque cominciarono a smuoversi intorno agli anni '60, con la pubblicazione della monografia di Claudio Sartori prima (1958) e del volume miscelaneo da lui stesso curato (1959),⁴ ma questo non metteva ancora al riparo il musicista da scriteriati attacchi,⁵ e dall'ostilità di alcuni importanti musicologi. Qualcosa si è mosso più profondamente quando è apparso il libro di Antonio Titone,⁶ e le opere del Maestro sono state sottoposte ad analisi musicali molto approfondite, il cui risultato non può che gettare nella confusione chi aveva bollato i suoi melodrammi con l'etichetta 'facili', relegandoli nel limbo dorato delle opere di successo. Una volta scoperto, però, che tutto ciò che sembra sconvolgerci soltanto dal punto di vista emotivo è in realtà provocato da un'organizzazione del materiale musicale precisa come un meccanismo ad orologeria, non abbiamo ancora percorso che metà del cammino. Il libro di Titone, infatti, presenta il solito rapporto col fatto teatrale completamente distorto: leggiamo le solite tesi psicologiche: eroe maschile svirilizzato, eroina in perenni attività masturbatorie e altre amenità del genere, quasi a volere buttar via tutto il lavoro compiuto sulle partiture, prezioso anche se parziale.⁷ La tesi dell'autore, riguardo a *Turandot*, è che essa rappresenti il volontario epitaffio apposto da Puccini sulla tomba del melodramma italiano, e studi più recenti,⁸ pur con minor raccolta di dati, sembrano muoversi anch'essi in questa direzione.

È scopo di questo studio verificare, con strumenti analitici che tengano conto del rapporto fondamentale che lega la musica all'azione scenica nell'opera lirica, l'esatta collocazione dell'ultima, incompiuta, opera di Puccini.

⁴ C. SARTORI, *Giacomo Puccini*, Milano, Accademia 1958; AA. VV., *Giacomo Puccini*, a cura di Claudio Sartori, Milano, Ricordi 1959.

⁵ Cfr. J. WATERHOUSE, *Ciò che Puccini deve a Casella*, « Rassegna Musicale Curci », dicembre 1965.

⁶ A. TITONE, *Vissi d'arte. Puccini e il distacco del melodramma*, Milano, Feltrinelli 1972.

⁷ Concordo con A. Mandelli quando critica « letterati e critici strutturalisti » che « fanno a gara nel trovare in Puccini elementi che lo colleghino al Novecento avanguardiero ». Cfr. A. MANDELLI, *Puccini « Western »: crisi o evoluzione nella « Fanciulla del West »?*, programma di sala del teatro « La Fenice », Venezia 1981, p. 358.

⁸ Cfr. R. MALIPIERO, *Turandot preludio a un futuro interrotto*, in AA. VV., *Critica pucciniana*, volumetto edito a cura della Provincia di Lucca 1976.

1) LE LETTERE DI PUCCINI E L'OPERA NUOVA

Un rapido esame delle lettere di Puccini relative a *Turandot* ci permetterà di chiarire meglio le intenzioni dell'autore riguardo alla sua opera, e di saper con quali intenti la destinasse al suo pubblico.⁹ Dopo aver scartato vari soggetti proposti ora dall'uno ora dall'altro librettista, è nel novembre 1919 che Puccini propone a Giuseppe Adami e a Renato Simoni, la commedia *Turandot* di Carlo Gozzi, autore chiamato in causa dallo specialista di teatro veneto, Simoni, che aveva prospettato al musicista « l'inverosimile umanità del fiabesco ».¹⁰ Puccini manifesta con chiarezza le sue intenzioni fin dal 18 marzo 1920:

Ho letto *Turandot*, mi pare che non convenga staccarsi da questo soggetto. Ieri parlai con una signora straniera, la quale mi disse di questo lavoro dato in Germania con *mise en scène* di Max Reinhardt, in modo molto curioso e originale. [...] per mio conto consiglierei di attaccarsi a questo soggetto. Semplificarlo per il numero degli atti¹¹ e lavorarlo per renderlo snello, efficace e soprattutto esaltare la passione amorosa di Turandot che per tanto tempo ha soffocato sotto la cenere del suo grande orgoglio. In Reinhardt *Turandot* era una donnina piccola piccola; attorniata da uomini di statura alta, scelti a posta; grandi sedie, grandi mobili, e questa donnina viperina e con un cuore strano di isterica [...] Insomma io ritengo che *Turandot* sia il pezzo di teatro più normale e umano di tutte le altre produzioni del Gozzi. In fine: una *Turandot* attraverso il cervello moderno, il tuo, d'Adami e mio.¹²

È noto come l'immaginazione teatrale di Puccini si mettesse più fervidamente al lavoro quando aveva a che fare, nel rapporto con un soggetto che stimolava la sua sensibilità musicale, con quella che Casini chiama *elisione* di un dato importante.¹³ È quindi importante

⁹ Tre sono gli epistolari a cui far riferimento: G. PUCCINI, *Epistolario*, a cura di G. Adami, Milano, Mondadori 1928; *Puccini Among Friends*, a cura di V. Seligman, London, MacMillan 1938; *Carteggi pucciniani*, a cura di E. Gara, Milano, Ricordi 1958.

¹⁰ G. ADAMI, *Puccini*, Milano, Treves 1935, p. 174.

¹¹ Nella commedia di Gozzi gli atti erano cinque.

¹² *Carteggi pucciniani* cit., p. 490.

¹³ Cfr. C. CASINI, *La fiaba didattica e l'opera della crudeltà*, « Chigiana », XXXI, Firenze, Olschki 1976, pp. 187-192.

contestare alcuni biografi, secondo i quali Puccini aveva visto la commedia a teatro a Berlino.¹⁴ Fin da questo momento appare chiara l'intenzione del musicista di modificare la fiaba di Gozzi in senso moderno e umano; confermava probabilmente questa sua posizione la lettura del testo nella traduzione dal tedesco che Andrea Maffei aveva tratto dalla versione di Schiller.¹⁵

Altro dato importante per comprendere pienamente la situazione favorevole in cui si trovava Puccini nell'approccio con questo soggetto, era l'interesse che la commedia di Carlo Gozzi aveva suscitato sia nel mondo del teatro musicale che in quello di prosa, date le grandi possibilità drammatiche di una storia così chiaramente centrata sul conflitto fra il sesso maschile e quello femminile, in forma simbolica: Weber, Busoni (e Bazzini) fra i musicisti, Shakespeare, Molière (e Giacosa) fra gli uomini di teatro, ne erano stati attratti, sia pure in forme diverse.¹⁶ Puccini, quindi, si trovava nella sua posizione preferita, avendo la certezza che la trama dava la garanzia di sicuri esiti teatrali, ed era inoltre stimolato, come ai tempi in cui componeva *Manon Lescaut*, dalla forte concorrenza.

All'opera lavorò dal 1920 al 1924; è risaputo come egli abbia portato con sé, quando dovette operarsi di cancro alla gola, tutti gli appunti musicali relativi al finale, tentando di battere il tempo che, a sua insaputa, lo condannava a morte. Non sono certo stati anni in cui tutto correva liscio, ma un'opera di Puccini non ha mai conosciuto stesura piana, priva di dubbi anche tormentosi, e non è quindi lecito interpretare i momenti, in cui l'elaborazione formale di *Turandot* ha conosciuto delle pause, come segnali di un insuperabile problema dell'incapacità, da parte del musicista, di oltrepassare i confini della sua poetica precedente.¹⁷

¹⁴ Cfr. A. FRACCAROLI, *La vita di Giacomo Puccini*, Milano, Ricordi 1925, p. 206; Cfr. G. MAREK, *Puccini. A Biography*, New York, Simon and Schuster 1951, p. 292.

¹⁵ *Macbeth e Turandot imitate da Federico Schiller e tradotte dal Cav. Andrea Maffei*, Firenze, Le Monnier 1863.

¹⁶ Weber scrisse una *ouverture cinese* per le musiche di scena di *Turandot* (1809), Busoni una *suite* (1904), adattata a musica di scena per la rappresentazione del 1911 a Berlino, e un'opera, *Turandot* (1917), Bazzini, maestro di Puccini al Conservatorio di Milano, un'opera, *La Turanda* (1867). I testi teatrali a cui far riferimento sono: *The Merchant of Venice*, di Shakespeare, *La Princesse d'Elide* di Molière, e il *Trionfo d'amore* di Giuseppe Giacosa (1875), il maggiore tra i librettisti di Puccini.

¹⁷ Cfr. C. SARTORI, *op. cit.*, p. 25 sgg.

Sono molte le confessioni epistolari che ci aiutano a comprendere meglio il suo modo di procedere nel comporre, come questa:

La musica? cosa inutile. Non avendo libretto come faccio della musica? Ho quel gran difetto di scriverla solamente quando i miei carnefici burattini si muovono sulla scena.¹⁸

Egli componeva, dunque, quando aveva almeno un'idea di quello che doveva accadere in scena. Fin dagli inizi, poi, egli manifestò una grande consapevolezza del valore del suo lavoro: « Il gran canovaccio c'è e c'è pure l'opera *originale e forse unica* ». ¹⁹

Le novità importanti si producono man mano che il progetto dell'opera matura. L'inserimento del personaggio di Liù, chiamata dal musicista *piccola donna*, viene decisa da Puccini nell'agosto del 1920:²⁰ egli obbedisce così al suo talento pratico di uomo di teatro, ben sapendo che ogni innovazione, qual era il finale che andava progettando, deve essere preparata con cura quando è destinata a un pubblico i cui gusti vanno capiti e rispettati. Anche sulle maschere, presenti nella commedia di Gozzi in numero di quattro, e che i librettisti avrebbero volentieri eliminato, egli esprime un parere interessante:

Potrebbe anche darsi che conservando *con giudizio* le maschere si abbia un elemento nostrano il quale in mezzo a tanto manierismo (poiché è) cinese porterebbe una nota nostra e soprattutto sincera. La fine osservazione di *Pantalone e compagni* ci riporterebbe alla realtà della nostra vita. Insomma fare un po' come Shakespeare fa spesso, quando mette 3 o 4 tipi che bevono, bestemmiano e dicono male del Re.²¹

Di fatto Puccini pensa già a personaggi che partecipino all'azione, e non si limitino a commentarla, come fanno le maschere nella commedia di Gozzi. L'intenzione di fondere il grottesco, che esse incarnano, l'eroico e il tragico di Calaf e Turandot desunti dal soggetto, con il suo naturale elemento patetico, rappresentato da Liù, attesta

¹⁸ G. PUCCINI, *Epistolario* cit., lettera del marzo [?] 1920, pp. 259-260.

¹⁹ *Ivi*, lettera del 18 luglio 1920, p. 261.

²⁰ *Ivi*, lettera a Simoni del 28 agosto 1920, in *Carteggi pucciniani* cit., p. 495.

²¹ G. PUCCINI, *Epistolario* cit., lettera datata « venerdì sera » [12 febbraio 1920?], pp. 258-259.

ulteriormente la sua ricerca di una originalità creativa, e insieme quanto, ancora una volta, egli fosse prudente nel proporre il nuovo al suo pubblico. Un'altra lettera importante:

Vi raccomando Liù al III. Bisognerà fare un metro di sapore ineguale – ho la musichetta di sapore cinese e bisognerà un po' adattarla.²²

In questo caso l'idea musicale, muovendo da una precisa concezione del personaggio, precede la sua definitiva sistemazione drammaturgica, che era ancora ben lontana da quella che conosciamo: il punto di partenza è stata la musica, mentre l'idea della morte di Liù verrà solo in seguito, in stretta relazione allo 'sgelamento' finale di Turandot:

Credo che Liù va sacrificata di un dolore ma penso che non può svilupparsi – se non si fa morire alla tortura. E perché no? Questa morte può avere una forza per lo sgelamento della principessa.²³

Sgelamento indispensabile alla logica del dramma, data la diversa impostazione che Puccini aveva dato al personaggio di Turandot, rispetto a Gozzi, dove la principessa reagiva al disprezzo che i principi orientali manifestavano nei confronti delle donne; il torto invece di cui la Turandot di Puccini accusa gli uomini, lo stupro e l'uccisione dell'ava Lou-Ling, è qualcosa di più personale, che appartiene alla storia della sua famiglia: da capricciosa reazione a una mentalità intollerabile le decisioni crudeli di Turandot si trasformano nel prodotto di una sacrale missione di vendetta.

Ma i versi per l'aria di Liù rimasero un problema, tanto che Puccini finì per scriverli da solo:

Ora che mi ero rimesso a scrivere quattro note mi mancano i versi per far morire Liù. La musica c'è tutta manca da metter giù parole sul già fatto [...] Sono settenari facili d'aggiungere alla strofa. Volete che ve li scriva in forma maccheronica? ebbene lo farò. *Tu che di gel sei cinta / da tanta fiamma vinta / l'amerai anche tu. / Prima di questa aurora* (questo si può ripetere perché è efficace). Qui un settenario vuolci, poi un altro

²² *Ivi*, lettera del 30 marzo 1921, p. 265.

²³ *Ivi*, lettera del 3 novembre 1922, pp. 281-282.

settenario (debbon essere versi sentitissimi). *io chiudo stanca gli occhi / per non vederlo più.*²⁴

L'aria era già stata composta due anni prima, ed era stata una delle prime idee musicali che Puccini aveva avuto: ora essa viene destinata alla nuova scena del sacrificio di Liù; la chiarezza della musica era comunque tale da elevare subito i versi 'maccheronici', che andarono bene così com'erano.

Riflettendo sul punto nodale del dramma, lo *sgelamento* di Turandot, Puccini trova un altro strumento nell'emozione sensuale:

Penso che il grande nocciolo sia il duetto. Dunque vorrei proporre un provvedimento. Nel duetto penso che si può arrivare a un *pathos* grande. E per giungere a questo io dico che Calaf deve *baciare* Turandot e mostrare il suo grande amore alla fredda donna. Dopo baciata con un bacio che dura qualche secondo: « ora che m'importa » deve dire, muoio anche, e *gli dice il suo nome* sulla bocca.²⁵

E ancora:

vorrei che Turandot sciogliesse il suo ghiaccio nel corso del duetto e cioè desiderio dell'intimità amorosa avanti di trovarsi *coram populo* – e a due congiunti in amorosa posa e con amoroso passo incamminarsi verso il trono del padre fra la folla stupita e gridare amore. Essa dice: *non so il nome* e lui: amore ha vinto [...] Tutto un blocco il duetto con il finale, e più rapido.²⁶

Nel diversificarsi da Gozzi Puccini era riuscito a esprimere qualcosa di veramente originale. In questa prospettiva il finale diviene un momento di importanza fondamentale e Puccini, da uomo di teatro qual era, non poteva non rendersene conto. Ecco perché esso, fin dai primi mesi del 1921, restò al centro delle sue attenzioni. Egli alla fine doveva 'commuovere', ma non nel modo che fino ad allora gli era stato consueto: il compito, data l'età e la lunga esperienza maturata dal musicista non era dei più facili; aveva perfettamente capito qual era il nocciolo della questione: rendere credibile

²⁴ *Ivi*, lettera del 23 novembre 1923, pp. 289-290.

²⁵ *Ivi*, lettera datata « primi di novembre » del 1921, p. 272.

²⁶ *Ivi*, lettera del 9 luglio 1922, pp. 278-279.

lo *sgelamento* della sua principessa. Se l'odio di Turandot per il maschio era dovuto a una ragione atavica, come il bisogno di vendetta, era necessario che l'amore si imponesse con motivi altrettanto istintivi. Puccini era riuscito a trovarne due che gli avrebbero garantito il successo: la sensualità del bacio di Calaf e il sacrificio di Liù. Se avesse vissuto abbastanza per rivedere il lavoro sarebbe riuscito, come aveva già fatto in altre circostanze con *Madama Butterfly*, a eliminare ogni incongruenza e a rendere tutto drammaturgicamente conseguente. Egli intendeva, e lo aveva scritto più volte in questi quattro anni di lavoro,²⁷ rinnovare il melodramma italiano, ed era senza dubbio consapevole di ciò quando scriveva:

Penso ora per ora, minuto per minuto a *Turandot* e tutta la mia musica scritta fino ad ora mi pare una burletta e non mi piace più. Sarà buon segno? Io credo di sì.²⁸

2) PUCCINI COMPOSITORE E TURANDOT

L'estremo grado di modernità di scrittura musicale raggiunto, opera dopo opera, da Puccini è ormai noto, è già alcuni studiosi hanno individuato, in modo estremamente lucido e disinibito, quanto poco le sue conquiste armoniche dipendano da innovazioni compiute da altri, e quanto ci sia, al contrario, di originale nel suo tentativo di inventare atmosfere teatrali nuove, partendo dai mezzi della musica.²⁹ Quanto a *Turandot*, bisogna precisare che, se le novità linguistiche vere e proprie sono limitate, la svolta fondamentale è di natura drammaturgica. In quest'opera, peraltro, la grande abilità di cui Puccini aveva già ampiamente dato prova in precedenza nell'elaborazione parallela di idee musicali e drammaturgiche, giunge forse al livello più alto mai conseguito, se si eccettua la parentesi comica della musica di *Gianni Schicchi*: ogni dettaglio viene curato dal compositore con estremo scrupolo. Una serie di precisazioni ci aiuterà a fissare meglio i cardini della sua particolare 'drammaturgia musicale'.

²⁷ Cfr. G. ADAMI, *op. cit.*, p. 173.

²⁸ G. PUCCINI, *Epistolario cit.*, lettera del marzo [?] 1924, pp. 294-295.

²⁹ Cfr. R. LEIBOWITZ, *op. cit.*, pp. 353-372; R. VLAD, *Attualità di Puccini*, in AA. VV., *Critica pucciniana cit.*, pp. 152-189.

Una delle strutture portanti delle sue opere è il 'tema'. Nota Leibowitz che « la cellula tematica di Puccini trae il suo senso peculiare dal gioco degli intervalli e dei ritmi, ed è capace di incarnare diversi caratteri musicali, assumendo una funzione essenzialmente strutturale ».³⁰ Di essa egli fa un uso finalizzato all'espressione teatrale. Tramite l'elaborazione rigorosa delle cellule tematiche, Puccini riesce infatti a collegare personaggi e situazioni in modo estremamente preciso, guidando lo spettatore con ogni tipo di segnale musicale per un percorso che non ammette deviazioni sino alla fine. È ancora Leibowitz che nota come, in questa tecnica, già si preannunci l'utilizzazione tematica di una serie di intervalli,³¹ asserzione che verificheremo in seguito partendo proprio dal tema d'apertura. Questo inconfondibile uso pucciniano del tema, o *motivo basilare* come bene precisa Vlad,³² ha i suoi precedenti nella tradizione dell'opera in musica, e in particolar modo nel melodramma. Rossini e Bellini, in particolare, avevano adoperato melodie e motivi per caratterizzare personaggi e situazioni, desumendoli in genere dalle arie, mentre Verdi, musicista e uomo di teatro da sempre teso al progresso della sua arte, aveva cominciato molto presto³³ a usare il tema con l'intento di rendere il materiale musicale il più unitario e coerente possibile, per assicurare così la massima funzionalità all'azione. Questo gli consentiva di abolire, per quanto possibile, la tradizionale divisione dell'opera tra 'pezzi chiusi' e 'recitativo', divisione che egli riteneva d'impaccio per un più spedito funzionamento del dramma.

Nell'opera tedesca Wagner aveva attribuito al *motivo conduttore* (*Leitmotiv*) una grande rilevanza teorica, oltre che artistica. Esso serviva a rendere ancora più organico l'immenso edificio allegorico che egli presentava al suo pubblico, designando concetti e personaggi, e guadagnando in profondità, forse, quello che perdeva in agilità. Volendo ricercare a tutti i costi un modello nel personalissimo uso che Puccini fa delle idee tematiche, questo va visto nella tradizione del melodramma italiano, che Puccini porta alle estreme conseguenze.

³⁰ R. LEIBOWITZ, *op. cit.*, p. 366.

³¹ R. LEIBOWITZ, *op. cit.*, *ibid.*

³² Cfr. R. VLAD, *op. cit.*, p. 182.

³³ Specialmente in *Luisa Miller* (1849); un esempio compiuto di tale tecnica è il V atto del *Don Carlo*, e, in genere, il materiale musicale di tutta l'opera, specie se rapportato al I atto, spesso infelicemente soppresso nelle rappresentazioni.

In funzione della nuova concezione drammaturgica di *Turandot* Puccini accoppia alla consueta agilità nell'uso del tema musicale, la 'forma chiusa' di tradizione, con la stessa funzione di cartello indicatore drammaturgico. È proprio l'abbondanza dei pezzi concepita secondo la logica della forma chiusa che porta Titone a leggere *Turandot* come un epitaffio del melodramma, mentre qui sarà importante, invece, notare come questi brani vengano impiegati con preciso criterio innovatore.

Ancora una considerazione va fatta sul rapporto che intercorre fra la musica e l'ambientazione dell'opera: « A Pekino, al tempo delle favole ».³⁴ Sappiamo come una particolare funzione leghi il teatro di Puccini all'ambientazione: *Manon Lescaut* ricrea il rapporto con un secolo, il '700, *Bobème* con la Parigi degli artisti, *Tosca* con la Roma papalina dei primi dell' '800, tutta incenso e sadica bigotteria, *Madama Butterfly* con l'estremo oriente, *Fanciulla del West* con l'occidente americano.

La principale ragione che spingeva Puccini a interessarsi della musica extra-europea era la sua tendenza al rinnovamento e l'inclinazione all'esperimento artistico, unite a ragioni pratiche, come quella di presentare dei prodotti che, guardando al gusto del tempo, gli consentissero di battere sempre la concorrenza nel mercato dello spettacolo. Genuina, e di natura squisitamente musicale, era peraltro l'affinità fra la sua particolare sensibilità e il raffinato mondo sonoro orientale, tanto che risulta impossibile riscontrare del manierismo nel suo modo di accostarsi all'elemento esotico, poiché si può notare come egli adoperi, in modo abbastanza analogo a Debussy, fin dalle sue prime opere,³⁵ materiale musicale esotico *ante litteram*. È quindi molto significativo che proprio per l'opera che avrebbe dovuto costi-

³⁴ Indicazione della partitura d'orchestra di *Turandot*, nuova ed. P.R. 117, Milano, Ricordi cop. MCMLVIII.

³⁵ Già l'*Edgar*, la sua seconda opera, dimostra la tendenza di Puccini all'impiego della scala esatonale. Riveste un certo interesse, a questo proposito, la spiritosa opinione di A. Schönberg: « Qualcuno pensa che la scala per toni interi sia nata per influenza esotica, che cioè questa scala e altre ancora si trovino nella musica di popoli esotici. Ma per quanto mi riguarda io non ho mai conosciuto la musica esotica [...] Non credo nemmeno che i russi e i francesi abbiano sfruttato le loro più dirette vie di comunicazione marittima per importare senza dogana questa materia greggia, e credo piuttosto che la scala per toni interi sia nata da sé nella mente di tutti i musicisti del nostro tempo ». Cfr. A. SCHÖNBERG, *Manuale d'armonia*, Milano, Il Saggiatore 1978³, pp. 488-489.

tuire la svolta storica del suo indirizzo poetico Puccini ricorra, ancora una volta, a un soggetto orientale, che tratta, però, in modo molto diverso. Mentre in *Madama Butterfly* si può operare una distinzione abbastanza netta fra una maniera 'orientale' e una 'occidentale', caratterizzazione che serviva al compositore essenzialmente per mettere in evidenza il conflitto fra due popoli diversi e la prevaricazione dell'uno sull'altro, in *Turandot* distinzioni di questo tipo non si possono neppure tentare. In quest'ultima opera di Puccini il clima esotico si salda strettamente a quello fiabesco, costituendo un'unità inscindibile.

I numerosi temi musicali cinesi originali che egli adopera in *Turandot* sono il frutto di una ricerca personale che lo portava ad approfondire e verificare le sue naturali inclinazioni.³⁶

3) I NUOVI PERSONAGGI DI TURANDOT

3.1) *La folla*

Una delle novità più importanti di *Turandot* è l'uso massiccio delle masse corali: la folla ha un ruolo che si può certamente definire protagonista. Puccini ha ampliato le funzioni tradizionali del coro nell'opera italiana, rendendole così vaste ed incisive da sorpassare ogni modello precedente. Non si tratta di un ampliamento in senso restaurativo, ma di una ricerca di nuove possibilità espressive: Puccini rende la folla parte attiva del dramma principale.

Lo spazio che nella partitura occupano le parti corali è molto ampio. Soprattutto nella prima metà del primo atto la folla domina, praticamente da sola, la scena. Ha ampi interventi, da fuori scena, nel finale primo e nel quadro delle maschere che apre il secondo atto, mentre nel successivo quadro di corte ha la parte principale nel determinare l'atmosfera solenne. Al principio del terzo atto e nella grande scena del sacrificio di Liù, ritorna al ruolo attivo del primo atto, coinvolta nelle follie dei destini individuali, reagendo direttamente alla minaccia di morte di Turandot.

³⁶ I temi originali sono facilmente reperibili in M. CARNER, *L'elemento esotico in Puccini*, in AA.VV., *Giacomo Puccini cit.*, pp. 181-183; ID., *Giacomo Puccini cit.*, pp. 635-637.

Nelle melodie del coro si trovano spesso delle note da solisti, che determinano delle tensioni espressive, al pari dell'uso degli strumenti fuori del loro registro naturale. Altro aspetto inconsueto è rappresentato dalle proposte tematiche che rimbalzano dalla folla, e nella distribuzione dei temi in frammenti delle melodie del coro.³⁷ La vocalità delle masse corali è impiegata da Puccini in modo massiccio su un terreno inconsueto per l'opera italiana: questo dato non è certo in contrasto con la tradizione, ma solo il naturale sviluppo di tendenze manifestate dai compositori di melodrammi.³⁸

Anche la concezione del coro come forma chiusa, di cui abbiamo molti esempi in *Turandot*, non si può definire restaurativa, al pari dell'uso di altri pezzi chiusi, come arie e concertati. Al di là della compenetrazione tra il tessuto vocale e quello sinfonico, a cui abbiamo ora accennato, anche nel caso in cui Puccini sembra usare un brano come forma chiusa, si vede subito come riesca a piegarla ai suoi nuovi intenti espressivi. Prendiamo il primo esempio di questo tipo, al n° 17 del primo atto. In questo coro d'invocazione alla luna Puccini incanala la tensione accumulata durante il precedente episodio corale a carattere tematico ('ungi, arrota!' – terzo tema dell'opera).

Parole e musica conducono l'ascoltatore all'interno dell'incubo che vive il popolo di Pechino, in una tensione che cresce di nuovo, grazie alla progressione cromatica ottenuta con modulazioni a toni lontani. Un aspetto della festa tragica che il potere gli ha imposto di consumare, unica forma di pubblico divertimento, viene descritto da Puccini in modo fortemente suggestivo: la melodia passa da una voce all'altra, e i timbri degli strumenti vengono impiegati secondo un criterio divisionista. Dopo l'inizio salmodiante (dai soprani, ai tenori, ai bassi) il clarinetto risponde a un inciso melodico dei tenori poi, analogamente, il flauto e la celesta, poi ancora il clarinetto, fino al crescendo finale, che coincide con l'apparizione della luna piena. Anche se il clima di questo brano ci porta in un mondo da incubo, il punto di vista del musicista risulta fortemente realistico: è la descrizione di come le volontà di un potere crudele spingano la massa ai confini dell'allucinazione collettiva.

³⁷ Atto I, 2 dopo 4, 5 dopo 11, 10 dopo 21.

³⁸ Soprattutto Verdi nella *Forza del Destino* e nel *Don Carlo*.

All'uso della massa corale Puccini alterna quello del coro da camera in due occasioni, in questo primo atto. In entrambi i casi la funzione drammaturgica è quella di spingere Calaf a tentare la prova degli enigmi, contro i tentativi di dissuasione operati dalle tre maschere. Nel primo, n° 35, per coro di nove soprani, di cui due solisti, l'invito è sul piano della pura sensualità: mentre le maschere parlano in modo irrisorio di Turandot, come di una donna qualunque, le ancelle ne ribadiscono l'unicità, con una melodia che si snoda cromaticamente nell'ambito di una settima minore, ripresa da Calaf sulla coda del brano. Nel secondo, n° 38, l'invito dei fantasmi accende in modo 'eroico' la rivalità di Calaf contro chi aveva amato Turandot prima di lui. Quattro contralti, e altrettanti tenori (i due registri vocali in cui il timbro maschile e femminile sono più vicini) devono cantare « strascicando il suono, facendo tutti riparo con le mani a conchiglia sulla bocca ».³⁹ L'andamento salmodiante, l'inciso melodico nell'ambito di una terza minore, le armonie complicate (e il tritono nella parte dei contrabbassi), conferiscono anche a questo brano un sapore spettrale, ma anche qui, come nel coro d'invocazione alla luna, non c'è una sensazione di trapasso tra il reale e il fantastico: tutti i vari momenti stilistici sono perfettamente fusi, e l'incubo è una realtà.

Nel secondo atto il coro fa totalmente parte del cerimoniale di corte, e si vale quindi dell'uso della forma chiusa a buon diritto, mentre nell'ultimo ha una certa importanza il coro che chiede perdono alla salma della giovane schiava, n° 32, perché è un momento in cui le tensioni, dovute al denso accumularsi del materiale musicale, si attenuano.

Nella sua produzione teatrale precedente Puccini non aveva mai dato un simile rilievo alle masse corali. La descrizione delle tristi condizioni della folla sotto il regno di Turandot ha un'importanza pari a quella delle vicende dei singoli personaggi. I pochi precedenti di rilievo nelle sue opere anteriori non trattano la folla da protagonista, ma o come uno degli elementi che determinano l'atmosfera, o alla stregua di commentatore dei destini individuali,⁴⁰ sempre e comunque un elemento d'appoggio. Anche nella *Fanciulla del West*, dove l'uso del coro può dirsi, per certi aspetti, preparatorio a quello

³⁹ Didascalia della *partitura* cit., p. 108.

⁴⁰ *Manon Lescaut* III, *Bohème* II, *Tosca* I.

di *Turandot*, i vari cori di minatori non riescono a elevare il loro ruolo oltre a quello di essere un elemento descrittivo dell'ambiente, nonostante la grande scena finale. In *Turandot* il destino del popolo è strettamente legato alle sorti di chi lo comanda, e Puccini mette bene in evidenza questa condizione. Perciò la chiave di lettura di Frank Thiess, che parla della massa descritta da Puccini come di una bestia apocalittica, incapace di pensare, continuamente mutevole ed assetata di sangue sembra enormemente distante dall'autentico scopo che Puccini si prefiggeva con quest'uso delle masse corali.⁴¹

3.2) *Le maschere*

Come abbiamo già visto esaminando le lettere, Puccini teneva in modo particolare a questi personaggi, che aveva insistito per mantenere, contro il parere dei librettisti. Li riteneva componenti fondamentali per un rinnovamento della struttura drammaturgica del melodramma e, in effetti, non ci sono veri e propri precedenti in questo senso. Anche i tre caratteri vocali sono scelti con intenzioni particolari: Ping, baritono, è la voce guida, mentre Pang e Pong, due tenori 'di grazia', presi dall'antica opera buffa, si limitano spesso ad accompagnarlo. I loro interventi nel corso dell'opera si possono considerare come dei terzetti, ma il rapporto con la forma di tradizione è diverso, poiché i tre personaggi assumono praticamente un solo carattere simbolico che ha il ruolo di commentare, in modo realistico, l'azione, esprimendo sagge opinioni sulla realtà che li circonda. Questa posizione trova la principale espressione musicale nell'unisono, o in forme semplici di contrappunto, soprattutto il canone. Compaiono in tutti e tre gli atti, hanno quindi molto spazio nella partitura, e l'elaborazione che presiede alla loro musica è estremamente unitaria. Spesso le loro melodie, autentiche 'cineserie', sono scritte su scala pentafonica, o comunque con l'impiego di poche note in ambiti intervallari molto ristretti e generalmente privi di semitoni. Il ritmo gioca anche un ruolo fondamentale nel determinare la loro essenza musicale. Nel primo atto, dopo aver tentato una prima volta

⁴¹ Cfr. F. THIESS, *Giacomo Puccini. Versuch einer Psychologie seiner Musik*, Wien, Paul Zsolnay 1947, p. 147.

di dissuadere Calaf dal tentare la prova degli enigmi, i tre ci riprovano, al n° 37: il loro motivo anemitonico (scala pentafona difettiva) di quattro note – ostinato in ottavi, in misura di 3/4 – viene ripetuto, da oboe, xilofono, violini in pizzicato, in 5/8. Ciò conferisce alle maschere un carattere marionettistico.

Nel secondo atto Ping, Pang e Pong hanno un intero quadro dedicato a loro, ma in nessun momento la lunghezza di questo terzetto, che oltrepassa le 400 battute, risulta noioso all'ascolto. Data la lunghezza della parte il trattamento contrappuntistico delle tre voci è più vario, come si può constatare al n° 6. Nel momento della nostalgia, espressa nell'*andantino mosso* « Ho una casa nell'Honan », n° 9, i due tenori fanno eco al baritono in un coretto che sta in perfetto equilibrio tra sincerità e ironia. Gran parte del segreto di una corretta ricezione sia di questo brano che dei seguenti sta nel saper apprezzare il gusto di questa ambiguità, che viene successivamente accentuata, nel brano seguente, in direzione del grottesco. Nel *molto moderato* « Addio amore, addio razza », n° 18, l'indicazione di *falsetto* sulla ripetizione di *stirpe divina*, 2 battute prima di 19, fornisce un'ulteriore testimonianza sulla precisa volontà di Puccini di mantenere il tutto in bilico tra sincerità e ironia. Ritroviamo anche effetti onomatopeici, quando le tre voci si mescolano come in un chiacchiericcio (5 dopo 20). Nell'ultimo brano del terzetto, n° 21, i due tenori accompagnano il baritono cantando a bocca chiusa: subito dopo le tre maschere vengono riassorbite dall'ufficialità della corte.

Anche nel terzo atto la loro presenza si fa sentire, ma stavolta non c'è quasi più spazio per l'ironia: sono anch'esse, infatti, coinvolte nella minaccia di Turandot, se non verrà rivelato il nome dell'ignoto prima dell'alba. Dopo che Ping ha assolto i suoi compiti di cancelliere nel ricevere la principessa, accorsa sul luogo dove sono stati portati Liù e Timur, i tre cantano le loro ultime battute in tono di compianto per la morte di Liù (1 dopo 34), su una frase dell'aria « Tu, che di gel sei cinta ».

La fusione delle tre maschere con gli eventi fondamentali del dramma, uno dei principali obiettivi che si poneva Puccini, appare perfettamente riuscita: esse prendono parte attiva alle vicende, hanno momenti in cui rivelano sentimenti sinceri, quali la nostalgia e il dolore, che riempiono d'umanità anche le loro realistiche opinioni sul mondo che li circonda.

3.3) *Calaf*

Insieme a Rodolfo della *Bohème*, il personaggio di Calaf è il più importante dei tenori pucciniani. Nota Rodolfo Celletti che Puccini « scrisse una tessitura molto acuta per Calaf [...] chiaramente considerandolo, pur nell'ambito dell'argomento fiabesco, come un personaggio a sfondo eroico ».⁴² Da questa considerazione si può partire per inquadrare il personaggio nell'ambito di quel generale rinnovamento che caratterizza l'opera. Tenori di questo tipo non erano mai stati usati da Puccini prima d'ora, poiché egli era più interessato alle figure femminili nella cui orbita, di solito, il protagonista maschile era costretto a gravitare. Ma qui è l'assunto drammaturgico ad imporgli la drastica svolta: se l'amore deve vincere, il personaggio che ne è il portatore deve avere la necessaria forza per farlo. Il gioco simbolico che egli ingaggia con la donna, che gli è nemica, ha come posta la sua vita, l'unica cosa che in una simile situazione possa valere quanto l'amore. L'interazione fra i due piani, quello simbolico, come esige la natura della fiaba, e quello umano, come voleva Puccini, aveva quindi bisogno di un personaggio di questo tipo.

Insieme a Liù e Turandot, Calaf è il protagonista dell'opera, ma, anche se la sua presenza in scena è quantitativamente maggiore a quella delle due donne, gli si può associare soltanto un tema musicale, la melodia con cui pone il suo enigma alla principessa, relativo al nome (II, 66). Primo personaggio ad elevare la sua statura drammatica al di sopra del dramma corale, nella scena della marcia al patibolo del principe di Persia, maledicendo la principessa prima che appaia sul loggiato, egli cambia immediatamente parere dopo averla vista. Esaminare la maniera con cui Puccini caratterizza l'avvenuto cambiamento di disposizione d'animo di Calaf, ci permette di ribadire il concetto che il tema musicale, nelle sue opere, ha la possibilità di avere più valenze drammaturgiche. La melodia di Calaf « O divina bellezza » (I, 24) si modella sul tema che caratterizza la pietà della folla (n° 21) nei confronti del condannato, mettendo in rilievo, cosa non facile, la matrice perversa di un amore che nasce dal vedere una

⁴² R. CELLETTI, *Validità (recte: vocalità) dell'opera pucciniana*, in AA.VV., *Critica pucciniana* cit., pp. 35-51: 39.

donna che, invece d'amare, condanna a morte un uomo. Dopo l'uscita del corteo funebre Puccini è impegnato a mettere nella massima evidenza lo stato di febbrile innamoramento in cui è piombato Calaf. Dopo la parentesi lirica dell'aria « Non piangere, Liù » (n° 43) si arriva al finale primo, che lo vede indiscusso protagonista, insieme all'assenza-presenza musicale di Turandot. Il ruolo drammatico che Calaf riveste nel grande concertato che chiude l'atto viene messo in rilievo dal contrappunto, dalla ripresa della coda dell'aria all'interno del brano (forma chiusa trattata in modo diverso), raggiungendo l'acme della tensione nell'invocazione del nome di Turandot, tre volte ripetuto a differenti altezze fino all'acuto, a cui seguono i tre fatali colpi di gong.

Nel secondo atto anche Calaf viene immesso nel clima rituale della corte, che prepara con efficacia il clima della contesa degli enigmi. La scena dell'investitura del giovane contendente, dal n° 34, vede Puccini impiegare, per sottolineare il carattere liturgico della cerimonia, il modo *misolidio* (VII), e opporre due voci dello stesso registro (tenore) una, fioca, del celebrante – il vecchio sovrano della Cina – e l'altra, possente e giovane, quella di Calaf. La contrapposizione che avviene tra i due giovani contendenti, sulla coda dell'aria di Turandot, perviene a un incontro-scontro dei due, ad altezze vocali vertiginose (*do acuti* con corona). Anche di questo passo si deve tener conto, ai fini della credibilità dello *sgelamento* finale di Turandot: l'identità del motivo costituisce un punto d'incontro tra i due. Di fronte allo smarrimento della principessa sconfitta, Calaf offre una via di scampo, quella di indovinare il suo nome: ne deriva una sequenza molto interessante dal punto di vista del rapporto musica/dramma. La dura prova appena superata dal principe viene rievocata (8 dopo 65) dai tre accordi che caratterizzano la scena, ma la proposta di risolvere l'enigma relativo al suo nome compare (n° 66) sull'unico tema che gli può essere associato, che s'impone subito per la grande dolcezza, stabilendo con molta intensità il rapporto fra le due differenti situazioni, quella di Turandot, che non ama, e la dolce fermezza dell'amore di Calaf.

All'inizio del terz'atto l'attesa sicura del principe trova la sua espressione in una delle più belle romanze per tenore di Puccini, « Nessun dorma », basata sulla ripresa del 'tema del nome', che diviene melodia dell'aria quando la passione di Calaf, nel corso del

brano, comincia a crescere. Il momento psicologico che egli sta vivendo è definito musicalmente con estrema proprietà: egli è certo della vittoria finale e si permette, quindi, di fantasticare. Il carattere estatico del brano muta col concitato ingresso in scena della folla terrorizzata, senza che per questo la musica perda la sua naturalezza. Alle minacce Calaf replica in modo fermo nella tonalità di *do minore*, la stessa in cui Turandot si rivolgerà a lui (2 dopo 18) rientrando in scena per interrogare Liù. Durante l'episodio del sacrificio egli è spettatore impotente soprattutto perché, come rileva Carner,⁴³ è innamorato di Turandot fin dal primo istante, in cui è caduto quasi in *trance*. Tutto è pronto per il finale, e i netti tratti caratteristici che Puccini ha impresso a questo personaggio fin dall'inizio sono sicuramente in grado di dare credibilità alla vittoria dell'amore che conclude l'opera.

4) LIÙ. L'INTERVALLO DI QUARTA GIUSTA E IL SACRIFICIO PER AMORE

L'ultima *piccola donna* di Puccini non ha temi che la rappresentino musicalmente all'interno dell'opera, ma solo piccole arie,⁴⁴ tre su sei, e a differenza degli altri protagonisti tutti brani a solo. È stato osservato, pur senza conclusioni critiche accettabili, che il ruolo di soprano in quest'opera viene sdoppiato:⁴⁵ il fatto trova una spiegazione molto semplice nella cautela con cui Puccini intendeva proporre le novità di *Turandot* al suo pubblico. Liù viene così a costituire il punto di passaggio tra una poetica e un'altra, e perciò il personaggio ha quella grande importanza che Puccini, nel corso del lavoro, pone in giusta luce. Ma il modo di caratterizzarla mette in evidenza la profondità dell'elaborazione musicale nell'opera. Lo schema drammaturgico relativo a Liù vede tutto in prospettiva della grande scena del suo sacrificio e comincia a organizzarsi fin dalle prime frasi dell'opera. La sua presentazione al principe (I, 8) si arti-

⁴³ Cfr. M. CARNER, *Giacomo Puccini* cit., p. 631.

⁴⁴ Rispettivamente di 20, 24, 27 bb.

⁴⁵ Cfr. E. SICILIANO, *Puccini*, Milano, Rizzoli 1976, p. 374.

cola in pochi incisi melodici, in cui possiamo subito osservare come si presenti, in modo importante, l'intervallo di quarta giusta.

Se passiamo poi ad esaminare la sua prima aria, « Signore, ascolta! », possiamo notare come questo intervallo sia ancora al centro dell'elaborazione musicale. La particolare importanza della quarta giusta deriva dal fatto che Puccini deve adattare la scala pentafonica alla sensibilità musicale occidentale, che prevede un centro tonico. La tonalità qui fissata in armatura di chiave è il *sol bemolle maggiore*, che permette poi a Puccini di usare con facilità la relativa minore – *mi bemolle* – per la successiva aria di Calaf e per il finale, ma la scala pentafonica prevede due modi principali – in questo caso *mi bemolle, re bemolle, si bemolle, la bemolle, sol bemolle*; e *si bemolle, la bemolle, sol bemolle, mi bemolle, re bemolle* – che sono, fra di loro, in relazione di quarta, relazione strutturale, in questa logica specifica, più importante della nostra quinta. Altro elemento strutturale di rilievo è la cellula ritmica formata da una croma più due semicrome (*A*) che appare, insieme all'intervallo di quarta – ambito melodico del primo inciso:

Atto I, 42



Come si potrà facilmente constatare, intervallo e cellula ritmica (usati insieme o separati) sono alla base di quest'aria.

Dopo il breve grido d'incoraggiamento al second'atto Liù rimane lungo tempo assente dalla scena, per riapparire nel terzo, quando la tensione che si è creata intorno a Calaf ha ormai raggiunto l'acme. Dichiarando di essere la sola a conoscere il nome dell'ignoto, attira su di sé le ire della folla terrorizzata. La complessa organizzazione di questa scena, che sfocerà nel sacrificio di Liù, è tutta basata sui pochi elementi musicali che abbiamo visto costituire l'essenza teatrale del personaggio. Ad essi va aggiunta una frase melodica discendente di Calaf:

Atto III, 6 dopo 20



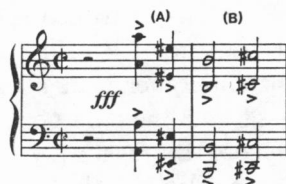
che viene semanticamente collegata alle sofferenze di Liù, di cui diventa un motivo determinante, e a Turandot tramite la citazione interposta della melodia del secondo tema della principessa⁴⁶ fra due riprese dell'inciso.

Nonostante l'importanza, dal punto di vista drammaturgico, della breve aria « Tanto amore segreto », la cui melodia è basata sulla concatenazione di incisi pentafonici, il centro formale dell'ultima scena di mano di Puccini è costituito dalla celebre aria « Tu, che di gel sei cinta ». La preparazione, come abbiamo visto, è stata accuratissima, e Puccini, arrivato al culmine della sequenza drammaturgica, rende noti, ritualizzandoli, tutti gli elementi che gli erano serviti per denotare il personaggio di Liù. Dopo l'aria, anch'essa basata su un motivo pentafonico trasposto su vari gradi della scala di *mi bemolle minore* (tonalità 'tragica' dell'opera), Liù si uccide. Immediatamente il motivo dell'aria diviene la sua 'trenodia', appoggiandosi, per quasi 70 battute, all'intervallo di quarta e alla cellula ritmica (*A*), che viene variata in diverse forme. In questo modo Puccini perviene ad un senso di compiutezza formale molto elevato, ma è ben lontano, soltanto per questo, dall'aver concepito una struttura tesa a ritualizzare la fine dell'intero melodramma, anche se, di fatto, la sua morte gli ha impedito di dimostrare il contrario. Il peso rilevante che nell'economia dell'opera riveste il sacrificio di Liù avrebbe dovuto essere poi sfruttato in modo conveniente da Puccini, che aveva preparato il suo nuovo finale con la consueta abilità, disegnando un sipario sonoro, costituito dalla dilatazione del suono alle altezze estreme sull'uscita del corteo funebre, sopra al momento più importante dell'opera.

⁴⁶ Cfr. l'esempio n° 7.

5) TURANDOT. IL TRITONO E LA CONTESA DEGLI ENIGMI

Spesso Puccini usa presentare il tema più significativo delle sue opere all'inizio; basti pensare a *Tosca*, e al tema di Scarpia. In modo analogo egli agisce in *Turandot*:

Atto I, prime battute

Questo tema è legato da Puccini all'immagine di Turandot come crudele giustiziera dei suoi pretendenti, e introduce, come i tre accordi di Scarpia, lo spettatore in un clima di tensione fin dall'inizio. La suggestione è evidentemente di natura musicale, e dalla musica passerà alla situazione teatrale. Il carattere sinistro gli deriva dall'intervallo di quarta aumentata (tritono) che intercorre fra la prima (A) e la seconda (B) parte della cellula tematica. È noto come questo intervallo, originariamente vietato in modo rigoroso dai teorici, fosse stato soprannominato *diabolus in musica*, e classificato come la più pericolosa delle dissonanze. Numerosi sono gli esempi dove è stato usato per creare un clima di terrore,⁴⁷ e anche Puccini, in *Tosca*,⁴⁸ lo aveva sperimentato con successo. È in *Turandot*, però, che egli lo usa per la prima volta in un tema così importante, e che ne sfrutterà tutte le possibilità, soprattutto dal punto di vista costruttivo. Proprio

⁴⁷ Due esempi importanti sono segnalati da Dallapiccola: Wagner, *Siegfried*, II, da b. 2 e sgg.; Musorgskij, *Quadri di un'esposizione*, n° 9, *La capanna di Baba-Yaga*. Cfr. M. P. MUSORRSKIJ, *Quadri di un'esposizione*, edizione critica a cura di Luigi Dallapiccola, Milano, Carisch 1968 (cop. 1941), p. 37. Ma non va dimenticato l'inizio della scena di Ulrica (I, sc. 2ª) nel *Ballo in maschera* di Verdi, dove l'intervallo di quarta eccedente ha una funzione importantissima nel caratterizzare l'atmosfera misteriosa che regna nell'antro della maga.

⁴⁸ Lo stesso tema di Scarpia presenta questa relazione fra i due accordi estremi (*si bemolle - mi*), che risulta però indiscutibile a partire da 1 - il terrore di Angelotti.

perché, in armonia, questo intervallo è caratteristico dall'accordo di quinta diminuita e, quindi, di quello di settima diminuita, le possibilità di sfruttarlo aumentano notevolmente. Di fatto, come la quarta giusta, è presente a ogni livello dell'elaborazione complessiva, e invade il tessuto musicale dell'importante presenza-assenza di Turandot. Quando la folla reclama lo spettacolo sanguinario della decapitazione il collegamento di un bicordo di quinta diminuita (2 prima di 10) mediante il tritono ottiene il risultato di evocare il primo tema. Il suo rapporto con la crudeltà di Turandot viene fissato dopo che la voce del principe di Persia ha fatto eco a quella di Calaf (n° 27) nell'invocare il nome. Il gioco tematico, in questa occasione, è particolarmente agile nel contrapporgliene un altro, anch'esso associabile alla figura della principessa, una melodia pentafonica, apparsa in precedenza intonata da un coro di ragazzi, « Là, sui monti dell'est » (n° 19). Quando Calaf intona il nome di Turandot è questo tema che gli fa eco, mentre quando la invoca il principe di Persia immediatamente risuona il primo tema. Inoltre l'intervallo appare, in un altro momento significativo, durante il coro dei fantasmi, i morti per l'amore di Turandot che eccitano Calaf a tentare la prova:

Atto I, 38

The image shows a musical score for Act I, Scene 38. It consists of three staves: a contralto (contr.) line, a tenor (ten.) line, and a piano accompaniment. The contralto part has the lyrics "Non in-du-gia-re! ...quel-la che" and the tenor part has "Se chiami, appa-re quel-la che". The piano accompaniment features arpeggiated chords with tritones and triplets. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is marked with "arpeggiati" and "3" indicating triplets.

sono i contrabbassi che lo eseguono, con un risalto particolare, anche se la funzione armonica dell'intervallo ha qui pari importanza.⁴⁹

⁴⁹ Abbiamo, in questo punto, un'anticipazione della doppia funzione che l'intervallo di quarta aumentata svolgerà nella scena degli enigmi. Un'analisi armonica di

E ancora la presenza di Turandot appare decisiva quando Calaf (I, 5 dopo 22), nella scena della condanna a morte del principe di Persia, la chiamerà *crudele*, con il tritono tra il *fa bemolle* e il *si bemolle*, mentre poche battute dopo, « O divina bellezza » (3 dopo 24), avendo mutato stato d'animo dopo averla vista apparire al loggiato, in silenzio, per rifiutare la grazia al pretendente sconfitto, l'intervallo dissonante viene eliminato dal profilo melodico, che rimane però sostanzialmente inalterato. E ancora la ricomparsa dell'intero primo tema, per l'ultima volta in questo atto, significativamente quando il boia solleva verso la luna piena la testa recisa del condannato a morte (1 prima di 41): tutto questo ci indica come il materiale musicale, nell'elaborazione pucciniana, determini, con assoluta precisione la natura dell'evento teatrale.

Dopo che le tre maschere hanno finito di distrarci con la loro grottesca saggezza e che l'imperatore ha accettato la candidatura di Calaf quale sfidante di Turandot, l'incubo della scure riprende dalla metà circa del secondo atto, con la rilettura dell'editto di Turandot, la legge degli enigmi, da parte del Mandarin. Tutto come all'inizio, col primo tema che risuona dall'ottavino e dall'oboe. Si arriva così al momento cruciale dell'opera, l'ingresso in scena di Turandot, finalmente per cantare, preceduta dalla melodia dell'esempio n° 7, ancora intonata dal coro dei ragazzi. Il tritono appare nell'armonia (bicordi paralleli di quinta diminuita, *re – la bemolle*, *mi – si bemolle*), quando il racconto di Turandot nomina per la prima volta la parola *uomo*.

Ma il vero centro di questa strategia del terrore, da parte di Puccini, è la scena degli enigmi, dove mette in azione tutta la sua esperienza di musicista e uomo di teatro. I primi due accordi (II, IV₂) del tema ruotano intorno al terzo, l'accordo di settima di sensibile (diminuita) di *re minore*, *do diesis – mi – sol – si bemolle*:

questi accordi, infatti, dà il seguente risultato: una settima diminuita al basso (*fa diesis – la – do – mi bemolle*), mentre in chiave di violino si trova una nona maggiore (*fa – [la] – do – mi – sol diesis*), dove il *sol diesis* è appoggiatura del *la* sul canto: sono quindi armonie bitonali.

Atto II, 1 dopo 50

mentre il bicordo *mi – si bemolle* (fagotto, controfagotto, timpani, contrabbassi) accompagna la proposta di ogni enigma, fatta dal canto di Turandot, che si snoda, melodicamente, nell'ambito (*do diesis – sol*) dell'altra quinta diminuita dell'accordo di settima di sensibile. Anche quando i clarinetti 'fingono' la melodia, rimangono in realtà nella successione armonica fondamentale, ricostituendo gli accordi in varie forme.⁵⁰ Questa estrema fissità di elaborazione ottenuta sfruttando proprio l'accordo meno stabile di tutto il sistema tonale classico, ha il duplice scopo di rendere acusticamente la sensazione di terrore e d'insicurezza che Calaf e la folla vivono in quel momento, e di mettere in evidenza il procedere implacabile del rito. Basta vedere l'insistenza con cui il numero 3 ricorre in questa scena: gli accordi del tema, tre enigmi – le cui soluzioni vengono tre volte ripetute dai sapienti, su scale cromatiche di terzine – i lamenti in duine dei violoncelli, all'interno delle frasi di Turandot, che ricorrono in gruppi di tre. Entra inoltre, nell'organica elaborazione complessiva di questa scena, l'incoraggiamento dell'imperatore, della folla e di Liù prima della risposta di Calaf al secondo enigma, quindi esattamente a metà della contesa, accompagnato da un'interessante variazione del primo tema (II, 1 dopo 56) con il tritono che spicca nella parte melodica, sempre nella relazione che sta alla base della scena, quella di *si bemolle (la diesis) – mi*.

Un ultimo esempio di significativo ruolo svolto da questo intervallo nella definizione della crudeltà si trova all'inizio del terz'atto, quando gli araldi leggono il brano che proclama la morte per chi non

⁵⁰ Cfr. *partitura* cit., pp. 266-289.

saprà rivelare il nome dell'ignoto principe che l'ha sconfitta. Alla parola *Turandot* il tritono ricompare (1 dopo 1): fra le note: *si be-molle – mi*.

6) L'ELABORAZIONE DRAMMATURGICA E ALCUNI RAPPORTI TRA LE MELODIE

Per verificare in modo più approfondito il livello dell'elaborazione musicale e drammaturgica di *Turandot* va esaminato, in modo più approfondito, uno dei momenti più importanti dell'opera, l'aria « Tu, che di gel sei cinta ». Come abbiamo visto, da una lettera indirizzata a Adami il 30 marzo 1921, la musica di questo pezzo è stata una delle prime idee che Puccini ha avuto; la definiva una « musichetta di sapore cinese su cui si doveva adattare un metro di sapore ineguale ». Un'analisi di questo brano, condotta direttamente sul manoscritto, è stata fatta da Teodoro Celli,⁵¹ cui interessava soprattutto mostrare il paziente lavoro del musicista sulla prima idea, fino ad arrivare alla stesura definitiva.

Lo scopo che si prefiggono queste osservazioni è duplice. Anzitutto quello di verificare, ancora una volta, quella che è la principale caratteristica del modo di comporre di Puccini, che partiva da precise idee musicali, e in relazione ad esse elaborava tutto il resto, secondo un ferreo sistema di relazioni semantiche e drammatiche. Il secondo scopo è quello di constatare come egli dimostri una logica sottile in questa operazione, tesa a legittimare la nuova soluzione finale, con l'amore vincitore e lo scioglimento della *Principessa di gelo*.

Abbiamo già notato come il personaggio di Liù rappresenti un punto di passaggio fra una vecchia e nuova poetica, quindi talune coincidenze fra profili melodici non possono essere casuali, ma saranno il frutto di un paziente calcolo del musicista. I tre esempi che verranno esaminati mettono in rapporto una frase dell'aria di Liù con una relativa ad un altro personaggio. La prima coincidenza si verifica fra queste due frasi:

⁵¹ T. CELLI, *Scoprire la melodia*, « La Scala », 15 aprile 1951, pp. 40-43.

LIU'
III, 3 prima di 28
i - o chiudo stanca gli oc- chi

PONG
III, 9 dopo 12
tu non sa- i qua- lior- ren - di

L'identità dei due profili melodici è innegabile, fatta eccezione per la differente durata delle note: tutte crome nella frase di Liù, due crome e quattro semiminime in quella di Pong. L'equazione psicologica che si stabilisce è abbastanza semplice, quasi un rapporto di causa/effetto: Pong parla degli orrendi martiri che Turandot può inventare se Calaf non dice il suo nome, e Liù ne subisce le conseguenze.

Associazioni psicologiche più complesse vengono proposte dalle altre coincidenze di profili melodici, poiché riguardano i due personaggi chiave dell'opera, Calaf e Turandot. La frase di Calaf è tolta dal secondo assolo del primo atto, dopo l'apparizione di Turandot sul loggiato:

LIU'
III, 3 dopo 28
non... per non ve-derlo più!

CALAF
I, 4 dopo 24
di-vi - na bel-lezza o me-ra-vi-glia.

L'improvviso amore di Calaf, che segue all'odio in un rapporto elementare, viene messo in relazione con il diverso amore che Liù nutre per il principe. Liù chiude gli occhi per non vederlo più: è sempre amore, ma di un tempo più antico di quello di Calaf per Turandot, e di un tempo più antico anche per Puccini. Come le sue eroine precedenti, anche Liù è destinata a morire per amore.

L'esempio più interessante, per ovvi motivi d'intreccio, è quello che riguarda l'identità di due profili melodici fra una frase di Liù e una di Turandot:

III, 1 prima di 28
LIU'
perché Egli vin-ca an-co-ra

II, 8 dopo 44
TURANDOT
pu-ra e sfi-da sti inflessi-bi-le si-cu-ra

L'esempio relativo a Turandot è tratto dall'aria « In questa Reggia ». La principessa sta spiegando il perché della sua ferocia, e il tono con cui si esprime è umano e dolente. Odia l'uomo per motivi ancestrali – lo stupro e l'uccisione dell'ava Lou-Ling – non meno forti dell'amore di Calaf. Legando queste due frasi, con perfetta coincidenza intervallare, Puccini mette in rapporto la sconfitta dell'ava di Turandot con la vittoria di Calaf. Il destino di questa feroce contesa è quindi già preannunciato. L'amore di Calaf, principe tartaro come tartaro era lo stupratore di Long-Ling, riparerà un torto secolare. La principessa Turandot potrà quindi 'sgelarsi' senza offendere alcun senso di credibilità drammatica, poiché il terreno è stato preparato con grande abilità da Puccini, il cui rapporto con la materia è conscio e lucidissimo: il suo sforzo era concentrato nel rendere credibile il momento decisivo per l'opera, il duetto fra Turandot e Calaf.

L'analisi ci ha fornito dati sufficienti a chiarire alcuni aspetti musicali e drammaturgici dell'opera, che andavano comunque esaminati dato il loro interesse, e che ci hanno fatto vedere quale forza innovatrice caratterizzasse il modo personalissimo di Puccini di riciclare la sua tradizione. Purtroppo nessun altro compositore di melodrammi si è rivelato in grado di raccogliere le numerose indicazioni contenute in *Turandot*, e di dare quindi un futuro all'opera italiana.

È per questo motivo che *Turandot* rappresenta un *unicum* nel campo dell'opera lirica: con Puccini muore l'ultimo rappresentante della stirpe dei melodrammaturgi italiani. Unico dato certo, la sua morte ci priva dell'unico futuro possibile.

MICHELE GIRARDI