



Giacomo Puccini alle prese con la sua ultima opera (1924). Lucca, Fondazione Puccini.

Sommario

- 5 La locandina
- 7 Il quarto enigma di Turandot
di Michele Girardi
- 15 Anselm Gerhard
Una fiaba cinese per il «cervello moderno».
Versi tronchi e profumi misteriosi in un'opera novecentesca
- 29 Emanuele d'Angelo
Il libretto di *Turandot*. La sostanza della forma
- 47 *Turandot*: libretto e guida all'opera
a cura di Michele Girardi
- 107 *Turandot*: in breve
a cura di Maria Giovanna Miggiani
- 109 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 117 Michela Niccolai
Bibliografia
- 129 *Online*: Qui finisce l'opera
a cura di Roberto Campanella
- 143 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*
Venezia e la Cina di Puccini
a cura di Franco Rossi
- 153 Prima di *Turandot*
Le ultime riprese pucciniane al Teatro La Fenice

TEATRO ALLA SCALA

Sezze 78° Fabbrimonte
Sera A

(ENTE AUTONOMO)

STAGIONE 1926-27

Sezze 125°
(82° del SECONDO Teatro)

DOMENICA 25 APRILE 1926 - alle ore 21 precise

PRIMA RAPPRESENTAZIONE

TURANDOT

Dramma lirico in 3 atti e 5 quadri di GIUSEPPE ADAMI e GERATO SINORI
Musica di GIACOMO PUCCINI

(Proprietà G. RICORDI & C.)

NUOVISSIMA

PERSONAGGI

Le Principesse Turandot	Sig. ^{la} ROSA RAISA
L'Imperatore Alimano	Sig. FRANCESCO BONDURI
Tamer, Re tutore spedito CARLO WALTER
Il Principe Igamio (Calaf suo figlio) GIOIELLE FIETA
Liu, giovane schiava	Sig. ^{la} MARIA ZANNOBI
Ping, Grande cancelliere	Sig. GIACOMO SINIGI
Feng, Gran provveditore EMILIO VERZUSINI
Feng, Grande cucciolo GIUSEPPE RISSI
Un Koadrino ARISTIDE SARACCI
Il Principe di Persia R. R.
Il Cavaliere R. R.

Guardie Imperiali - Servi del Reale - Eunuchi - Sceriffi
Koadrini - Dignitari - Sepolci - Ancelle di Turandot - Soldati - Portabandiere - Musicisti - La Dama dei Morti - Folla
A Peking - Ai tempi della favola

Maestro Concertatore e Direttore:

ARTURO TOSCANINI

Maestro del Coro: VITTORE VENEZIANI

Maestro della Banda: MARCELLO CECCARELLI - Capomonte: GIOVANNI PRATESI

Direttore della spesa in scena: GIOVACCHINO FORZANO - Direttore dell'allestimento scenico: CARAMBA

Scenari e musiche ispirate da GALILEO CHINI sulla collaborazione di ALESSANDRO MAGNONI

Direttore del Macchinario: GIOVANNI PERIOLE ANSALDO

Contatto della Ser. An. CARAMBA su licenza di CARAMBA - Ammiraglio della Ser. G. SARACCI & C. G. SERRINI TRABELLA & C.

PREZZI

Biglietto d'ingresso alla Platea ed ai Palchi	L. 50	Biglietto d'ingresso alla Prima Gallerya	L. 25
Poltroncina solo d'ingresso 500	Posti Numerati di Prima Gallerya solo d'ingresso 200
Poltroncina solo d'ingresso 400	Biglietto d'ingresso alla Seconda Gallerya 15
Posti Numerati di Platea solo d'ingresso 300	Posti Numerati di Seconda Gallerya solo d'ingresso 100

PALCHI

Prima fila L. 2500 - Seconda fila L. 3000 - Terza fila L. 2500

È prescritto l'abito nero per le platee e per i palchi

IN PLATEA NON VI SONO POSTI IN PIEDI

Per favore l'osservazione della disposizione e vicinanza di accedere alle Platee e alle Gallerye. È pure vietato di accedere dal proprio posto platea della fila di ogni atto.
Gli indossanti e gli altri oggetti depositati alle guarderobe sono prestati come d'ufficio alle signorine fra gli atti e alla fine dello spettacolo.
Il teatro di notte e il teatro di giorno in generale si aprono in seguito alle operazioni di illuminazione. Si consiglia il pubblico di recarsi al teatro con qualche minuto di anticipo.
In presenza del Pubblico e convenientemente vietato agli spettatori di accedere a qualsiasi parte della Sala d'Opera e Gallerye con cappellini, giacchette, mantelli e simili.
Per accedere al loggione solo verso la Sala e Palazzo dei Reali in sala di un solo spettatore, in una occasione e per il solo.
Il Teatro si apre alle ore 90. - La Gallerya alle ore 10.45

L. D. A. P. ...

LA ...

La locandina della prima rappresentazione.

TURANDOT

dramma lirico in tre atti

libretto di

Giuseppe Adami e Renato Simoni

musica di

Giacomo Puccini

versione originale incompiuta

editore proprietario Casa Ricordi, Milano

personaggi e interpreti

<i>La principessa Turandot</i>	Giovanna Casolla (9, 12, 14, 16) Caroline Whisnant (11, 13, 15, 18)
<i>L'imperatore Altoum</i>	Enrico Cossutta
<i>Timur</i>	Federico Sacchi
<i>Il principe ignoto (Calaf)</i>	Walter Fraccaro (9, 12, 14, 16) Antonello Palombi (11, 13, 15, 18)
<i>Liù</i>	Maria Luigia Borsi (9, 12, 14, 16) Raffaella Angeletti (11, 13, 15, 18)
<i>Ping</i>	Giorgio Caoduro
<i>Pang</i>	Gianluca Floris
<i>Pong</i>	Matthias Wohlbrecht
<i>Un mandarino</i>	Timothy Sharp
<i>Il principino di Persia</i>	Enrico Cossutta

maestro concertatore e direttore

Yu Long (9, 11, 12, 13, 14)

Zhang Jiemin (15, 16, 18)

regia, scene, costumi e luci

Denis Krief

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Emanuela Di Pietro

Piccoli Cantori Veneziani

direttore del Coro Mara Bortolato

con sopratitoli

allestimento del Badisches Staatstheater Karlsruhe

<i>direttore musicale di palcoscenico</i>	Silvano Zabeo
<i>direttore degli allestimenti scenici</i>	Massimo Checchetto
<i>direttore di scena e di palcoscenico</i>	Lorenzo Zanoni
<i>maestro di sala</i>	Stefano Gibellato
<i>maestro aggiunto di sala</i>	Maria Cristina Vavolo
<i>aiuto maestro del coro</i>	Ulisse Trabacchin
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Valter Marcanzin
<i>assistente alla regia</i>	Yumiko Kikuchi Akimoto
<i>assistente alle scene e ai costumi</i>	Marco Nateri
<i>maestro aggiunto di palcoscenico</i>	Raffaele Centurioni
<i>maestro rammentatore</i>	Pierpaolo Gastaldello
<i>maestro alle luci</i>	Jung Hun Yoo
<i>altro maestro del Coro</i>	Diana D'Alessio
<i>(Piccoli Cantori Veneziani)</i>	
<i>capo macchinista</i>	Vitaliano Bonicelli
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo sartoria e vestizione</i>	Carlos Tieppo
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>responsabile della falegnameria</i>	Adamo Padovan
<i>coordinatore figuranti</i>	Claudio Colombini
<i>scene, attrezzeria, costumi e parrucche</i>	Badisches Staatstheater Karlsruhe
<i>calzature</i>	Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice
<i>trucco</i>	Fabio Bergamo (Trieste)
<i>sopratitoli</i>	realizzazione Studio GR (Venezia) la cura dei testi proiettati è di Maria Giovanna Miggiani

Il quarto enigma di Turandot

Questo volume è dedicato alla memoria di Harry Powers

«Qui finisce l'opera», titola Roberto Campanella la rubrica dedicata all'offerta della rete su Puccini e *Turandot*, tanto più ricca del solito perché tanto più del consueto è forte, e diffuso negli ambienti più disparati, l'interesse per il compositore lucchese. Ma completiamo la frase: «perché a questo punto il Maestro è morto». Sono le parole pronunciate dopo aver depresso la bacchetta, secondo le cronache successive alla prima del 25 aprile 1926, dal direttore d'orchestra Arturo Toscanini, uno dei giganti della cultura italiana, non solo per meriti artistici ma anche per integrità morale. Era appena risuonato il Mi♭ funebre che sanciva il compimento del rito: Puccini era morto insieme a Liù, e 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. «Ma come passare dalla devozione assoluta di questa icona alla scoperta dell'«amore appassionato» da parte di Turandot?» – si chiede Anselm Gerhard nel primo saggio di questo volume – «E come può essere rappresentato in modo credibile il fatto che Calaf si consacri all'assassina di Liù come se nulla fosse accaduto?».

Di solito l'orchestra, dopo queste pagine immortali che si spengono in un sussurro, riprende a sferragliare, e in un clima di unisoni nuovamente barbarico comincia il confronto fra i due eroi. Questa nuova disfida, dopo la contesa degli enigmi, ha per posta la vittoria dell'Amore e lo «sgelamento» di un personaggio nuovo e modernissimo, la principessa Turandot, che giunge in scena attesissima, nell'atto secondo, dopo aver decapitato almeno ventisei pretendenti negli ultimi cinque anni del calendario cinese. L'età da marito era da poco iniziata, dunque, e con essa aveva cominciato a risuonare nella sua mente il grido ancestrale della coscienza, che impone alla giovane donna di scegliere per sé uno sposo colto, in grado di conquistarla non con le armi della seduzione sensuale, ma con quelle dell'intelligenza. Non è facile convivere con un trauma, con le immagini di uno stupro e di un assassinio sempre davanti agli occhi ma celate al pubblico, nella sublime confessione *coram populo* di «In questa reggia, or son mill'anni e mille», dietro l'immagine di una «notte atroce».

Il musicista fece rifare più volte ai librettisti, Adami e Simoni, il duetto finale, senza mai esserne soddisfatto. Ma il problema non allignava nemmeno tra i versi, che Ema-

nuele d'Angelo rivaluta con ragione e ottimi argomenti nel secondo saggio di questo volume. Puccini era morto a Bruxelles il 29 novembre 1924, lasciando sul suo capezzale la soluzione del quarto enigma, pagine di abbozzo continuativo e di schizzi per la conclusione di *Turandot*: ma se era difficile per lui, che aveva concepito un progetto tanto ambizioso, figuriamoci per un collega onesto come Franco Alfano, ma del tutto estraneo ai nodi della drammaturgia pucciniana, oltre che alle mille *agudezas* linguistiche che dominano lo stile musicale del Puccini maturo. Sono da sempre convinto che l'unico compositore dell'epoca in grado di terminare degnamente il capolavoro 'cinese' fosse Maurice Ravel, sia per l'intelligenza stilistica, consentanea allo spirito di un italiano così invero nello spirito francese («Il nous a été frère», ebbe a dichiarare Ravel stesso), sia per la capacità di risolvere drammaturgie inusuali, che lo aveva portato ad animare oggetti e bestiole nell'*Enfant et les sortilèges*, rappresentata l'anno dopo la morte di Puccini.

Ma la storia non conosce soste, né ripensamenti. Tra gli appunti per il finale vi sono tracce consistenti della devozione wagneriana di Puccini, valorizzate, insieme ad altri parametri, da Luciano Berio, che ha voluto cimentarsi, settantacinque anni dopo, con l'ingombrante lascito. Ma ha davvero senso questo ripensamento? Gerhard non lo pensa, e ritiene che il nuovo finale

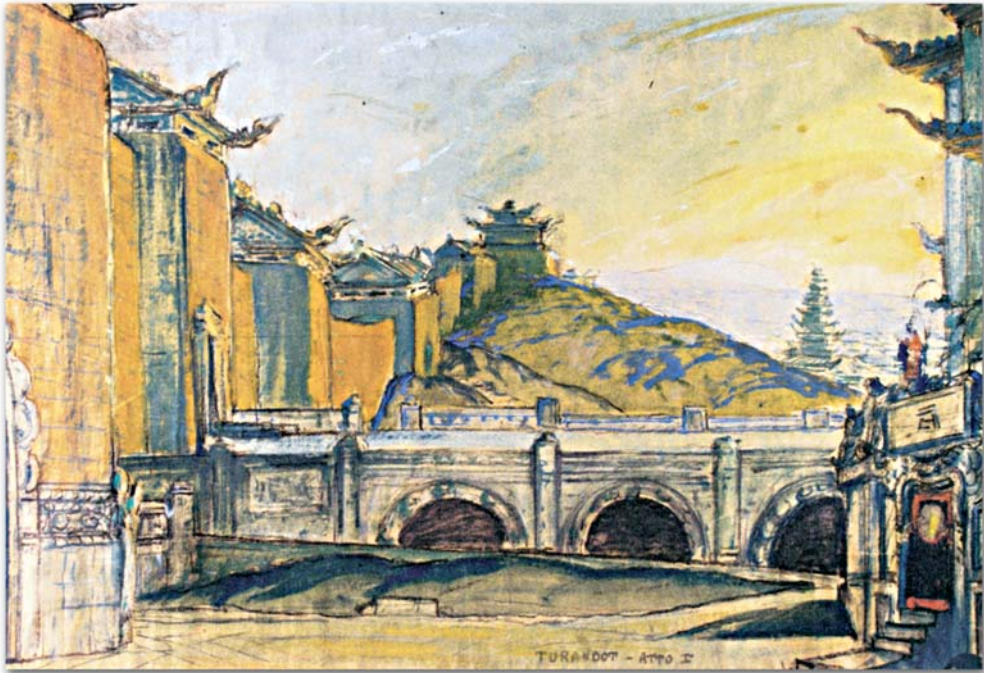
testimonia il fatto che è più corretto non terminare l'opera con un'aggiunta estranea, quanto piuttosto rappresentarla così come avvenne in occasione della *première*, il 25 aprile 1926. Questa conclusione aperta non deve tanto dimostrare la nostra preferenza per il frammento di matrice post-moderna. Essa costituisce invece l'unica soluzione logica nei confronti dell'impossibilità oggettiva di rendere giustizia alle difficoltà drammaturgiche determinate dalla coppia deuteragonista Liù e Timur.

Sono parole che sottoscrivo in piena convinzione; dal canto suo il Teatro La Fenice, con intelligenza, sensibilità e rispetto per il mistero della morte e dei suoi mille riti, ha scelto di abbassare il sipario sulle ultime note della partitura compiuta dal compositore.

Dietro la metafora dell'amor vincitore, che Puccini perseguì fino ad arrestarsi in braccio alla morte, c'è l'espressione di una vitalità musicale forse senza soggetto a essa paragonabile, e tale da mettere in difficoltà lo stesso autore. Da ciò il dilemma dei critici sulla possibile soluzione del quarto e ultimo enigma di *Turandot*: *tombeau* del melodramma, o prima pietra di un teatro musicale di là da venire?

In realtà non di fine di un genere si tratta, ma della sua palingenesi: e di quella di 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. *Sic maneat*.

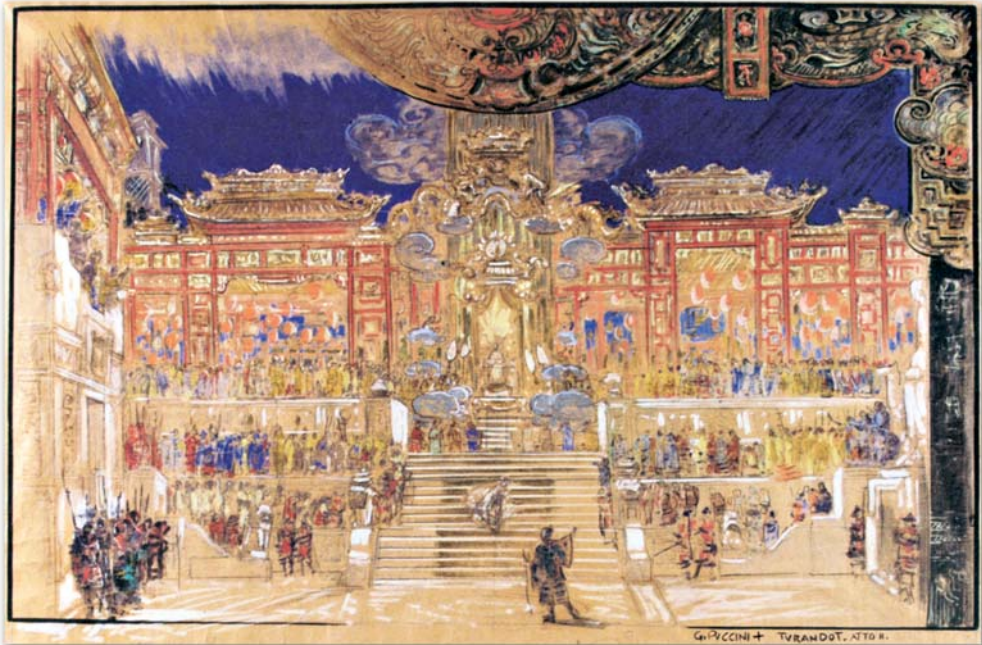
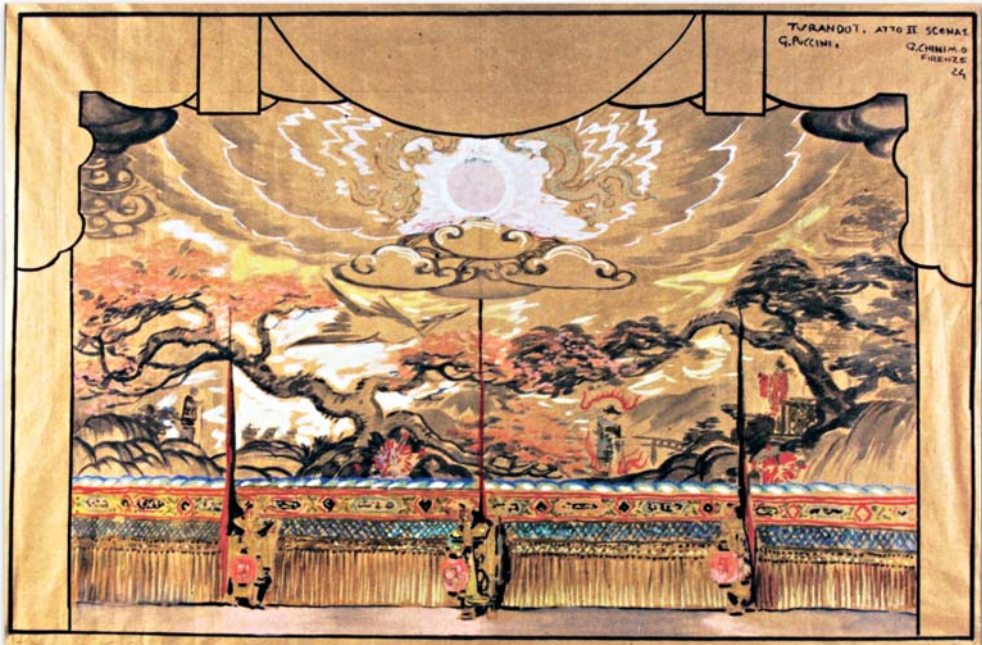
Michele Girardi



La prima rappresentazione di *Turandot*, Milano, 1926, atto primo.

Galileo Chini (1873-1956), bozzetto scenico (quarta e definitiva versione, cfr. MORENO BUCCI, *Il teatro di Galileo Chini*, s. l., Maschietto & Musolino, s. a. [1998], p. 73). Milano, Archivio storico Ricordi.

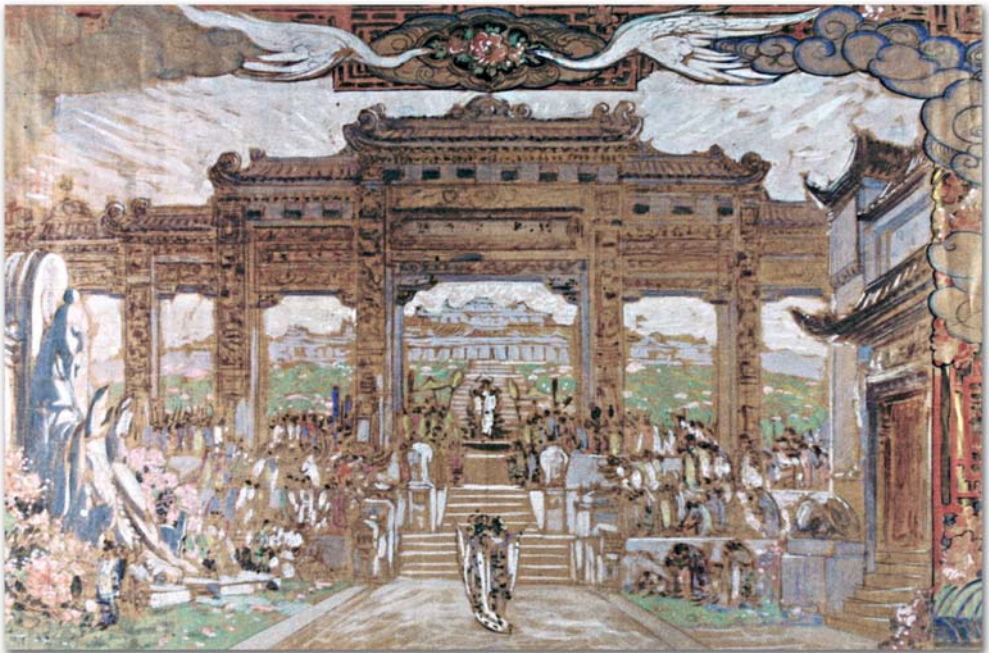
Foto di scena dalla prima rappresentazione di *Turandot*. Lido di Camaiore, Collezione Chini.



La prima rappresentazione di *Turandot*, Milano, 1926, atto secondo, quadri primo e secondo. Galileo Chini (1873-1956), bozzetti scenici (II.1, seconda e definitiva versione). Milano, Archivio storico Ricordi.



La prima rappresentazione di *Turandot*, Milano, 1926, atto secondo, quadri primo e secondo.
Foto di scena dalla prima rappresentazione di *Turandot*. Lido di Camaiore, Collezione Chini.



La prima rappresentazione di *Turandot*, Milano, 1926, atto terzo, quadri primo e secondo.
Galileo Chini (1873-1956), bozzetti scenici (quarta e definitiva versione). Milano, Archivio storico Ricordi.



La prima rappresentazione di *Turandot*, Milano, 1926, atto terzo, quadri primo e secondo.
Foto di scena dalla prima rappresentazione di *Turandot*. Lido di Camaiore, Collezione Chini.

TURANDOT

Libretto di Giuseppe Adami e Renato Simoni

Edizione a cura di Michele Girardi,
con guida musicale all'opera



Giacomo Puccini con Adami e Simoni, i librettisti di *Turandot*. Commediografo, librettista, sceneggiatore e regista cinematografico, Giuseppe Adami (1878-1946) scrisse per Puccini anche *La rondine* e *Il tabarro*; tra gli altri suoi libretti: *La via della finestra* (per Zandonai) e (per Mulé) *La monacella della fontana*, *Taormina* e *La zolfara*. Critico teatrale, commediografo e librettista, regista teatrale e cinematografico, Renato Simoni (1875-1952) scrisse tra gli altri i libretti di *Madame Sans-Gêne* (per Giordano) e del *Dibuk* (per Rocca).

Turandot, libretto e guida all'opera

a cura di Michele Girardi

Ogni ripresa di *Turandot* impone nuove riflessioni sulla natura difficilmente afferrabile di questo capolavoro, sospeso com'è fra rinnovamento linguistico – attestato da una ricerca armonica sovente ai limiti del sistema tonale –, e tradizione – che trova il suo riscontro nel recupero, spesso più apparente che reale, di forme canoniche del melodramma nella fase matura.

L'incompiutezza dell'opera genera ulteriori complicazioni, e basta scorrere la vasta letteratura critica per rendersene conto. La morte arrestò Puccini proprio nel momento in cui stava affrontando la scena finale, il duetto fra i due protagonisti e la conclusione del loro amore *coram populo*. In questo scorcio egli si proponeva un salto di qualità rispetto alla sua produzione precedente: l'*amor vincitore* non implicava solo, sulla scia di opere come *La fanciulla del West*, una soluzione anti-tragica come materia inusuale delle sue trame, ma il superamento di vincoli espressivi legati al linguaggio del melodramma, giunto nella sua fase crepuscolare. L'operista di successo ben sapeva, tuttavia, di dover fare i conti con la propria tradizione, e ciò spiega la presenza di numerosi scorcì dove l'analista si trova di fronte a forme decisamente imparentate con l'opera italiana precedente, e sempre ambivalenti.

Il problema della struttura di *Turandot* è particolarmente delicato, poiché accanto a un'articolazione tematica e sinfonica emerge con rilievo del tutto peculiare un'ossatura costituita dal succedersi di numeri chiusi, che rappresenterebbe una sorta di epitaffio volontariamente apposto dall'autore sulla tomba del melodramma italiano: opera di crisi, dunque.¹ William Ashbrook e Harry Powers hanno invece valutato il dato di fatto, con somma finezza ermeneutica, tracciando una schematizzazione di «*Turandot* come opera a numeri», premessa indispensabile per definirla come la «fine della grande tradizione», certo gloriosa.² Ma è altrettanto legittimo ritenere che la crisi novecentesca abbia aperto una lunga fase sperimentale della carriera di Puccini, volto a trovare la connessione fra l'apparato del melodramma e le più avanzate esperienze europee del suo tempo. Studio dell'at-

¹ La tesi è rappresentata al meglio da ANTONINO TITONE (*Vissi d'arte. Puccini e il disfacimento del melodramma*, Milano, Feltrinelli, 1972).

² WILLIAM ASHBROOK e HAROLD S. POWERS, *Puccini's «Turandot». The End of the Great Tradition*, Princeton, Princeton University Press, 1991; edizione italiana a cura di Gabriele Dotto: «*Turandot*» di Giacomo Puccini. *La fine della grande tradizione*, Milano, Accademia nazionale di Santa Cecilia-BMG Ricordi, 2006 (nella guida siglato AP).

mosfera e polistilismo sono le costanti di un'incessante ricerca su generi e forme, che aveva trovato nelle tinte unificate per giustapposizione del *Trittico* la sua punta più alta.

Questa edizione del libretto non si propone certo di sciogliere il quarto enigma di Turandot, ma darà conto di questo dibattito estetico nell'analisi sottesa ai versi di Adami e Simoni. Qualche criterio che ha sorretto il lavoro: non si sono rese necessarie correzioni rilevanti del libretto pubblicato per la prima rappresentazione assoluta del 1926.³ Si è invece considerato l'apporto di Puccini in veste di librettista, testimoniato in varie lettere.⁴ Egli intervenne, tra l'altro, sulla forma del concertato che chiude l'atto primo, impiegando strutture metriche coerenti in partitura, che il lettore vedrà integrate fra parentesi quadre. Parole e versi non intonati sono resi in corsivo nel testo, altre varianti musicali in nota.

Nonostante la difficoltà di riassumere posizioni critiche e di offrire dettagli analitici degni del livello del problema, non ho rinunciato a tracciare un breve quadro dei principali completamenti del finale, la prima versione di Franco Alfano e quella che fu data effettivamente dopo la prima assoluta, con i tagli imposti da Toscanini. Accanto ad esse ho posto i versi intonati recentemente da Luciano Berio (© 2001) e realizzato un'appendice che rende conto del rapporto fra i completamenti citati e gli appunti lasciati da Puccini.

L'analisi è stata condotta sulla partitura d'orchestra dell'opera, da cui sono tratti gli esempi.⁵

ATTO PRIMO	<i>Quadro primo</i>	p. 53
ATTO SECONDO	<i>Quadro primo</i>	p. 66
	<i>Quadro II</i>	p. 71
ATTO TERZO	<i>Quadro primo</i>	p. 79
	<i>Quadro II</i>	p. 96
APPENDICI:	<i>Gli abbozzi del finale</i>	p. 98
	<i>L'orchestra</i>	p. 101
	<i>Le voci</i>	p. 103

³ GIUSEPPE ADAMI e RENATO SIMONI, *Turandot / Dramma lirico / in tre atti e cinque quadri / Musica di GIACOMO PUCCINI*, Milano, Ricordi, © 1926. Si è preferito lasciare la lezione poetica «Cina», invece di «China», come in partitura; sono di lieve portata, inoltre, anche i pochi interventi operati sulle forme metriche.

⁴ Quando Puccini giunse a comporre la grande scena del sacrificio di Liù dell'atto terzo finì per improvvisarsi poeta: «Mi mancano i versi per far morire Liù. La musica c'è tutta manca da metter giù parole sul già fatto. È solo abbozzo brullo [...] settenari facili da 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 quest'aurora* (questo si può ripetere perché è efficace). Qui un settenario vuolci, poi un altro settenario (debbon essere versi sentitissimi). *Io chiudo stanca gli occhi / per non vederlo più*» (12 novembre 1923).

⁵ GIACOMO PUCCINI, *Turandot*, Milano, Ricordi, © 1926 (rist. 1977), P.R. 117: ad essa andranno i riferimenti nel testo e negli esempi musicali, individuati mediante l'indicazione dell'atto seguita dalla cifra di chiamata e il numero di battute (in esponente) che la precedono (a sinistra) o la seguono (a destra). Nella guida le tonalità minori sono contraddistinte dall'iniziale minuscola (maiuscola per le maggiori): la freccia significa che si modula verso una tonalità (se precede l'indicazione), o a partire da quella (se la segue). Gli esempi si pubblicano per gentile concessione dell'Editore.

TURANDOT

Dramma lirico in tre atti e cinque quadri

Libretto di Giuseppe Adami e Renato Simoni

Musica di Giacomo Puccini

PERSONAGGI	VOCI
LA PRINCIPESSA TURANDOT	Soprano
L'IMPERATORE ALTOUM	Tenore
TIMUR, <i>re tartaro spodestato</i>	Basso
IL PRINCIPE IGNOTO (CALAF), <i>suo figlio</i>	Tenore
LIÙ, <i>giovine schiava</i>	Soprano
PING, <i>grande cancelliere</i>	Baritono
PANG, <i>gran provveditore</i>	Tenore
PONG, <i>grande cuciniere</i>	Tenore
UN MANDARINO	Baritono
IL PRINCIPINO DI PERSIA	
IL CARNEFICE	

Le guardie imperiali – I servi del boia – I ragazzi – I sacerdoti
– I mandarini – I dignitari – Gli otto sapienti – Le ancelle di
Turandot – I soldati – I portabandiere – I musicisti – Le ombre dei
morti – La folla.

In Pekino, al tempo delle favole

PRIMA ESECUZIONE
MILANO
TEATRO ALLA SCALA
(Ente autonomo)

25 APRILE 1926

LA PRINCIPESSA TURANDOT .	Soprano	Rosa Raisa
L'IMPERATORE ALTOUM . . .	Tenore	Francesco Dominici
TIMUR - Re tartaro spodestato .	Basso	Carlo Walter
IL PRINCIPE IGNOTO (Calaf) suo figlio	Tenore	Michele Fleta
LIÙ - Giuvine schiava	Soprano	Maria Zamboni
PING - Grande cancelliere	Barltono	Giacomo Rimini
PANG - Gran provveditore	Tenore	Emilio Venturini
PONG - Grande cuciniere	Tenore	Giuseppe Nessi
UN MANDARINO	Barltono	Aristide Baracchi
IL PRINCIPINO DI PERSIA.	—	—
IL CARNEFICE	—	—

MAESTRO DIRETTORE E CONCERTATORE
ARTURO TOSCANINI

Maestri sostituti: PIETRO CIMARA - PIETRO CLAUSETTI
EDUARDO FORNARINI - MARIO FRIGERIO - LEOPOLDO GENNAI
ROBERTO MOLA - EMILIO ROSSI - VITTORIO RUFFO - ANTONINO VOTTO

Maestro del Coro: VITTORE VENEZIANI

Maestro della Banda: MARSILIO TACCARELLI

Maestri suggeritori: ARMANDO PETRUCCI e GIOVANNI PASSARI

Coreografo: GIOVANNI PRATESI - Prima ballerina: CIA FORNAROLI

Direttore della messa in scena: GIOVACCHINO FORZANO

Direttore dell'allestimento scenico: CARAMBÀ

Scene su bozzetti di GALILEO CHINI

Costumi e attrezzi su bozzetti di CARAMBÀ

Scenografi: GALILEO CHINI e GIOVANNI MAGNONI

ATTO PRIMO

Le mura della grande Città violetta: la Città imperiale. Gli spalti massicci chiudono quasi tutta la scena in semicerchio. Soltanto a destra il giro è rotto da un gran loggiato tutto scolpito e intagliato a mostri, a liocorni, a fenici, coi pilastri sorretti dal dorso di massicce tartarughe. Ai piedi del loggiato, sostenuto da due archi, è un gong di sonorissimo bronzo. Sugli spalti sono piantati i pali che reggono i teschi dei giustiziati. A sinistra e nel fondo, s'aprono nelle mura tre gigantesche porte.¹

(Quando si apre il velario siamo nell'ora più sfolgorante del tramonto. Pekino, che va digradando nelle lontananze, scintilla dorata. Il piazzale è pieno di una pittoresca folla cinese, immobile, che ascolta le parole di un mandarino. Dalla sommità dello spalto, dove gli fanno ala le guardie tartare rosse e nere, egli legge un tragico decreto)

UN MANDARINO

Popolo di Pekino!²

La legge è questa: Turandot, la Pura, sposa sarà di chi, di sangue regio,

¹ Spesso Puccini aveva ideato le proporzioni musicali della drammaturgia e vi aveva fatto corrispondere una dimensione scenica derivandola dalla composizione, tanto che in ogni sua opera c'è sempre qualche grandioso scorcio in cui le ragioni dell'occhio, a un orecchio attento, risultano sottomesse alla struttura musicale. Per *Turandot* aveva ideato un progetto scenico speciale, dove la tradizionale unità pseudo-aristotelica di tempo diviene l'occasione per tracciare un percorso nell'arco dei tre atti in cui proprio lo scorrere delle ore acquisisce un valore emblematico. Lo «sgelamento» della crudele principessa è posto al culmine di un simbolico avvicinarsi di colori, sollecitati dal timbro cangiante: passano davanti ai nostri occhi le diverse fasi di una giornata e il mutamento di Turandot arriverà col bianco dell'alba, per poi rinforzarsi coi raggi dorati del primo sole. La vicenda si avvia in questo inizio coi colori rossastri del tramonto proiettati sull'oro degli sfondi – ritmo tesissimo, movimento continuo, percussioni scatenate sono il corrispettivo in partitura – che digradano verso il blu più intenso nel momento in cui il popolo attende fremente la luna piena, perché cada la testa dell'ultimo sfortunato pretendente della loro sovrana. Sono istanti spasmodici immersi in una stasi armonica quasi totale: quando Turandot appare muta sul loggiato un raggio la illumina e collega la sua bellezza incorporea al turbamento che coglie il principe ignoto. Poco ci vorrà all'innamorato per precipitarsi sul gigantesco gong che campeggia sullo sfondo, e ch'è arredo scenico, strumento musicale ma anche simbolo nodale per il dramma: percuoterlo significa iniziare a giocare con la morte.

² Il cambiamento delle luci è coordinato alla struttura formale dell'opera, che in questo atto primo balza agli occhi con limpidezza pressoché classica. Puccini la svela all'orecchio, oltre che all'occhio, dividendo piuttosto nettamente lo scorcio iniziale in quattro movimenti, la cui unità è data, oltre che dall'agocgia, anche dall'unità tematico-motivica di ciascun tempo come in una sinfonia, di cui la lettura del proclama di Turandot costituisce l'introduzione lenta (*Andante sostenuto* – $\text{♩} = \frac{2}{4}$, → re). Il folgorante inizio *in medias res*, come già in *Tosca*, dipinge con macchie di colore spesso la protagonista nel suo lato sanguinario, mediante il tema più significativo dell'opera:

ESEMPIO 1 (I, bb. 1-6)

spieghi i tre enigmi ch'ella proporrà.
Ma chi affronta il cimento e vinto resta
porga alla scure la superba testa!

Il principe di Persia
avversa ebbe fortuna:
al sorgere della luna
per man del boia
muoia!

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

LA FOLLA

Muoia!

Sì, muoia!³

Subito!

Noi vogliamo il carnefice!

Al supplizio!

Al supplizio!

segue nota 2

Questa sequenza (es. 1, X) seguita da una compresenza di tonalità (a re e sib si sovrappongono bicordi a distanza di quinta con urto di semitono, su Do# e La, che completano la triade con una nota in comune, il Mi# [=Fa \flat] – gli accordi ‘bitonali’ accompagneranno la proclamazione della condanna a morte del principe di Persia, es. 1, Z) – è legata all’immagine di Turandot come crudele giustiziera dei suoi pretendenti, e introduce lo spettatore in un clima di tensione, destinato a crescere ulteriormente, di lì a poco. La suggestione musicale si trasmette alla situazione teatrale grazie al carattere sinistro del tema, dovuto all’intervallo di quarta aumentata che intercorre tra la prima (A) e la seconda cellula (B). Puccini si era servito spesso del tritono, ma qui lo usò in modo ben più scoperto del solito, e fu molto preciso nell’impiegarlo al di fuori di contesti esatonali, dov’è di casa. Sfruttò invece ogni possibilità combinatoria dell’intervallo all’interno del sistema tonale, mediante gli accordi di quinta e di settima diminuita.

³ La forma ‘sinfonica’ prosegue con il primo tempo (3, *Allegro* – $\frac{3}{4}$, fa#, poi *Largo sostenuto-Allegro* – $\frac{3}{4}$ -e, sol-la-la-Do-sib-Sib), basato su due temi (2 a e b) e sulla variante del tema di Turandot (2 c), che stabilisce immediatamente un rapporto di elaborazione formale in funzione drammatica, fissando una precisa identità semantica fra la crudeltà della protagonista dipinta all’inizio (cfr. es. 1 X) e la ferocia dei suoi sottoposti:

ESEMPIO 2 a (1,4)^{3a}

ESEMPIO 2 b (1,101)^{3c}

I servi del boia (12 bassi)

Un-gi, ar-ro-ta che la lama guizzi e sprizzi ____

ESEMPIO 2 c (1,115)^{3d}

A - van - ti, a - van - ti!
La folla (S) Dol- ci a - man - ti!

I servi del boia Co- gli un - ci - ni e coi col - tel - li!

I temi della prima sezione rimbalzano per frammenti dalla buca al palcoscenico, mentre gli archi urlano, tississimi

Pu-Tin-Pao! Pu-Tin-Pao!

Sei morto?

Dormi?

La tua spada!

I tuoi servi!

Presto!

Presto!

Se non appari, noi ti sveglieremo!

Dal letto ti trarremo!

A viva forza!

Con le nostre mani!

(E cercando d'invadere lo spalto)

Alla reggia!

– Alla reggia!

LE GUARDIE (*scagliandosi sulla folla e respingendola*)

Indietro, cani!^{3a}

(Nel tumulto molti cadono. È un confuso vociare di gente che arretra impaurita. Tra i caduti è il vecchio Timur. E la giovinetta Liù tenta inutilmente di proteggerlo dall'urto della folla)

LA FOLLA

Ahi!

Crudeli!

I miei bimbi!

O madre mia!

LE GUARDIE (*incalzando*)

Indietro, cani!

LA FOLLA

Per il cielo!

Fermi!

LIÙ (*disperatamente*)

Il mio vecchio è caduto!

LE GUARDIE (*incalzando*)

Indietro, cani!

LIÙ

Chi m'aiuta a sorreggerlo?... Pietà!

(E volge intorno lo sguardo supplichevole. D'improvviso un giovane accorre, si piega sul vecchio, e prorompe in un grido)

IL PRINCIPE IGNOTO

Padre!... Mio padre!... Guardami!...^{3a}

Ti ritrovo!... Non sogno!...ⁱⁱ

(Stringe a sé il caduto, e lo accarezza, mentre Liù, arretrando, esclama:)

LIÙ

Mio signore!

IL PRINCIPE IGNOTO (*con crescente angoscia e commozione*)

Padre! Ascoltami!... Padre!... Sono io!...

Benedetto il dolorⁱⁱⁱ che ci divide

per questa gioia che ci dona un Dio pietoso!

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

O mio figlio! Tu! Vivo!^{3a}

IL PRINCIPE IGNOTO (*con terrore*)

Taci! Taci!

(E, aiutato da Liù, trascinando Timur in disparte, sempre piegato su di lui, con voce rotta, con carezze, con lagrime:)

Chi usurpò la tua corona

me cerca, te persegue.

Non c'è asilo per noi, padre, nel mondo!

TIMUR

T'ho cercato, mio figlio, e t'ho creduto morto.

segue nota 3

nell'acuto, creando un clima disperato che accoglie la drammatica agnizione fra padre e figlio. L'accompagnamento al tema 2 *b* attesta un procedimento 'esotico' di cui Puccini si servì spesso: catene di bicordi e accordi paralleli, che compaiono ovunque: nei cori dell'atto primo, nella musica delle maschere, nell'aria della protagonista, nella musica di Liù dell'atto terzo. Rompe questa frenesia il breve racconto di Timur (7, *Andante mosso*),^{3b} breve pausa prima che la ruota della morte torni ad incalzare, e che il crescente furore venga espresso mediante la tessitura acuta del coro, per cui sono prescritte talune note da solisti che lacerano il tessuto sonoro al pari di strumenti impiegati al di fuori del loro registro naturale: i soprani s'inerpicano sino al Do[#], concludendo con impeto inaudito il coro «Ungi, arrotta!» ove si accumula un'eccitazione spasmodica. L'intervallo di tritono, cifra di Turandot (cfr. ess. 1 e 2) spunta ovunque, e in punti semanticamente orientati (ad es. «Chi quel gong percuoterà»).

ⁱ «Crudeli! / Siate umani! / Perché ci battete? Ahimè!».

ⁱⁱ «Sì, ti ritrovo!... Non è sogno».

ⁱⁱⁱ «E benedetto sia il dolor».

IL PRINCIPE IGNOTO

Io t'ho pianto, padre, e bacio queste
tue sante mani!...^{IV}

TIMUR

O figlio ritrovato!

LA FOLLA (*che nel frattempo s'è raggruppata presso
gli spalti, ora ha un urlo di ebbrezza feroce*)

Ecco i servi del boia!

– Muoia! Muoia!

(*Infatti sulla sommità delle mura, vestiti di luridi cen-
ci insanguinati, appaiono, grottescamente tragici,
i servi del carnefice, trascinando l'enorme spada, che
affilano su una immensa cote. Timur, sempre a terra,
al figlio curvo su di lui, sommessamente dice:*)

TIMUR

... Perduta la battaglia, vecchio re^{3b}

senza regno e fuggente,

una voce sentii che mi diceva:

«Vieni con me!»^V

Era Liù...

IL PRINCIPE IGNOTO

Sia benedetta!

TIMUR

E via...

notte e giorno!

Io cadevo affranto... E lei
mi sollevava, mi asciugava il pianto,
mendicava per me.

IL PRINCIPE IGNOTO (*fissando la fanciulla, commosso*)

Liù... Chi sei?

LIÙ

Nulla sono... Una schiava, mio signore...

IL PRINCIPE IGNOTO

E perché, *giovinetta*,

tanta angoscia hai diviso?

LIÙ (*con dolcezza estatica*)

Perché un dì, nella reggia, m'hai sorriso.

LA FOLLA (*aizzando i servi del boia*)

Gira la cote!

Gira!

(*Allora due servi, che han detersa la lama, la fanno
passare e stridere sulla cote che vertiginosamente gi-
ra. E sprizzano scintille, e il lavoro si anima feroce-
mente accompagnato da un canto sguaiato cui la
folla fa eco:*)

I SERVI DEL BOIA

Ungi! Arrota! Che la lama^{3c}
guizzi, sprizzi fuoco e sangue!
Il lavoro mai non langue
dove regna Turandot!

LA FOLLA

Dove regna Turandot!

I SERVI DEL BOIA

Dolci amanti, avanti, avanti!^{3d}
Con gli uncini e coi coltelli...
noi le vostre *auguste* pelli
siamo pronti a ricamar!
Bianca al pari della giada,^{VI}
fredda come questa spada
è la bella Turandot!

LA FOLLA

Dolci amanti, avanti, avanti!

I SERVI DEL BOIA

Chi quel gong percuoterà
apparire la vedrà,^{VI 3c}
i tre enigmi ascolterà...

LA FOLLA

E morrà!

I SERVI DEL BOIA (*sgbignazzando*)

Gioia! Gioia!

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

LA FOLLA

Gli enigmi sono tre, la morte è una!

I SERVI DEL BOIA

Ungi, arrota! Che la lama^{3c}
guizzi, sprizzi fuoco e sangue!
Il lavoro mai non langue
dove regna Turandot!

^{IV} «queste mani sante!...».

^V «Vien con me, sarò tua guida»; ecco un esempio di come Puccini, alla ricerca di un ottonario, completi un verso del libretto.

^{VI} Questa terzina è spostata all'intervento successivo dei servi del boia, che si deve leggere così: «Chi quel gong percuoterà / apparire la vedrà, / bianca al pari della giada, / fredda come questa spada / è la bella Turandot!».

LA FOLLA

Dove regna Turandot!

(E mentre i servi si allontanano per portare al carnefice la spada, la folla si raggruppa qua e là, pittorescamente, sugli spalti e scruta con impazienza ferocia il cielo che a poco a poco s'è oscurato)

LA FOLLA

Perché tarda la luna?

Faccia pallida,⁴

mostrati in cielo!

Presto! Vieni! Spunta,

o testa mozza!

Vieni, amante smunta

dei morti!

– O esangue!

– O taciturna!

– O squallida!

Come aspettano il tuo funereo lume
i cimiteri!

(E come a poco a poco un chiarore lunare si diffonde)

Ecco... laggiù! Un barlume
dilaga in cielo la sua luce smorta!

TUTTI (con un grido gioioso)

Pu-Tin-Pao! Pu-Tin-Pao! La luna è sorta!

(L'oro degli sfondi s'è tramutato in un livido colore di argento. La gelida bianchezza della luna si diffonde sugli spalti e sulla città. Sulla porta delle mura appaiono le guardie vestite di lunghe tuniche nere. Una lugubre mena si diffonde. Il corteo si avvanza, preceduto da una schiera di ragazzi che cantano:)

I RAGAZZI

Là sui monti dell'Est^{4a}

la cicogna cantò.

⁴ La forma 'sinfonica' prosegue con il secondo tempo, lento (17, *Andante molto sostenuto* – c- $\frac{2}{4}$ - $\frac{3}{4}$, Re→), una statica invocazione alla luna che assorbe e al tempo stesso rielabora la tensione precedente. Qui parole e musica conducono lo spettatore nel pieno dell'incubo vissuto dal popolo di Pechino, in una tensione che di nuovo monta grazie alla progressione cromatica ottenuta con modulazioni a toni lontani. La tragica festa che il potere ha imposto di consumare alla folla succube, come unica sua forma di divertimento, ispirò a Puccini alcune tra le pagine più suggestive dell'opera, decisamente impregnate di macabro. Dopo l'inizio salmodiante, dai soprani ai tenori ai bassi («Perché tarda la luna?»), il clarinetto risponde ad un inciso melodico dei tenori, indi fanno altrettanto il flauto e la celesta, e poi ancora il clarinetto, sino al *crescendo* finale che coincide con l'apparizione della luna piena. Il clima di questo brano, d'impronta modernista, è surreale: Puccini descrive come la massa venga spinta ai confini dell'allucinazione collettiva.

^{4a} Puccini impiegò su vasta scala, per creare la tinta dell'opera 'cinese', temi originali (come aveva fatto, ad esempio, in *Madama Butterfly*). In questa sezione del tempo lento (19, *Andantino* – $\frac{3}{4}$, Mib) dopo che la luna è sorta in cielo, compare una melodia chiamata *Mò-Lì-Huā* (*Fiore di gelsomino*), che rappresenta il lato umano di Turandot e ricorrerà più volte, sovente affidata al coro di voci bianche, timbro che simboleggia l'innocenza della protagonista:

ESEMPIO 3 (I,19)

2 sax (Mib)

Ragazzi Là, su-i mon-ti del-l'est,

S
(a bocca chiusa)

Ott, Fl
Ob

Gsp, Cel, arpa

Cl. Fag.

Vle
pp

Gong, arpa
pp

Gong, 2 Vlc
pp

1 Cb
pizz.

1 Cb
pizz.

Ma l'april non rifiorì,
 ma la neve non sgelò.
 Dal deserto al mar – non odi tu
 mille voci sospirar:
 «Principessa, scendi a me!
 Tutto fiorirà,
 tutto splenderà!...»

(S'avanzano i servi del boia, seguiti dai sacerdoti che recano le offerte funebri. Poi i mandarini e gli alti dignitari. E finalmente, bellissimo, quasi infantile, appare il principino di Persia. Alla vista della vittima che procede smarrita, trasognata, il bianco collo nudo, lo sguardo assente, la ferocia della folla si tramuta in un'indicibile pietà. Quando il principino di Persia è in scena, appare, enorme, gigantesco, tragico il carnefice, recando sulla spalla lo spadone immenso)

LA FOLLA

– O giovinetto!
 – Grazia!
 – Grazia!
 – Grazia!^{4b}
 – Com'è fermo il suo passo!
 – Com'è dolce il suo volto!
 – Ha negli occhi l'ebbrezza!
 – Ha negli occhi la gioia!
 – Pietà!
 – Pietà di lui!
 – Pietà!
 – La grazia!

LA VOCE DEL PRINCIPE IGNOTO (*dominando la folla*)

Si! La grazia! La grazia!

LA FOLLA (*chiamando*)

Principessa!

IL PRINCIPE IGNOTO

Ah! Mostrati, o crudele!

LA FOLLA (*chiamando*)

Principessa!

IL PRINCIPE IGNOTO

Ah! Ch'io ti veda! Ch'io ti maledica!

(Ma il grido si spezza sulle sue labbra, perché dall'alto della loggia imperiale si mostra Turandot. Un raggio di luna la illumina. La principessa appare quasi incorporea, come una visione. Il suo atteggiamento dominatore e il suo sguardo altero fanno cessare per incanto il tumulto. La folla si prostra, faccia a terra. In piedi rimangono soltanto il principino di Persia, il carnefice, e il principe ignoto)^{4c}

IL PRINCIPE IGNOTO (*estatico*)

O divina bellezza! O sogno! O meraviglia!

(E si copre il volto con le mani, abbacinato. Un breve silenzio. Turandot ha un gesto imperioso: è la condanna. Il carnefice piega il capo, annuendo. La lugubre nenia riprende. Il corteo si muove, sale le mura, sparisce oltre gli spalti, e la folla lo segue)

I SACERDOTI BIANCHI DEL CORTEO

O gran Koung-tzè!

Che lo spirito del morente

giunga puro fino a te!

segue nota 4a

Il motivo si articola sulla scala pentafora Do, Sib, Sol, Fa, Mib, ma nel basso ostinato compagno La e Re \flat , che sono note del VII modo trasposto (*misolidio*). L'impiego d'un'aura 'gregoriana' serve a produrre un effetto straniante sul pubblico occidentale, che avverte istintivamente l'arcaismo ma non è in grado di identificarlo come tale.

^{4b} La sezione lenta si chiude con molta efficacia, mostrando il subitaneo cambiamento della folla che ritrova atteggiamenti d'umana pietà, stilizzata nella dolente marcia funebre intonata da tromba con sordina e viole (21, *Andante triste-1 tempo* – $c-\frac{2}{4}$, mib-Mib-mib), musica 'di scena' per l'incedere del giovane condannato a morte. Alla mestizia subentra la speranza, ma alla domanda di grazia proclamata a gran voce rispondono gli ottoni, con la stessa melodia intonata poco prima dai ragazzi (es. 3), ora legata all'immagine candida della principessa che si mostra, lontana, sul loggiato.^{4c} Un gesto musicale ambivalente: la musica trasmette un senso di speranza, ma un solo cenno della protagonista basta a far crollare l'attesa, insieme alla testa del principe di Persia. Non è da meno il principe ignoto, che eleva la sua statura al di sopra del lamento collettivo, intonando «O divina bellezza! O sogno! O meraviglia!» sullo stesso profilo melodico con cui solo poche battute prima aveva maledetto la donna; egli mescola così l'immediata infatuazione sensuale col lezzo di morte, arricchito da un'autocitazione tratta dalla *Bohème* nel momento della fine di Mimì («Ho tante cose che ti voglio dire / ma una sola e grande come il mare»). Modellando la melodia del principe sul tema che caratterizza la pietà della folla nei confronti del giovane condannato, Puccini mette in rilievo la matrice perversa di un amore che nasce dal vedere una donna che decreta la morte di un uomo. Si chiude qui la parte corale dell'atto, per lasciare spazio alle vicende individuali. Dopo l'uscita del corteo, Calaf cade in uno stato febbrile d'innamoramento.

(Le loro voci si perdono. Turandot non c'è più. Nella penombra del piazzale deserto, restano soli Timur, Liù, e il principe ignoto. Il principe è tuttora immobile, estatico come se la inattesa visione di bellezza lo avesse fatalmente inchiodato al suo destino. Timur angosciosamente gli si avvicina, lo richiama, lo scuote)

TIMUR

Figlio, che fai?⁵

IL PRINCIPE IGNOTO

Non senti? Il suo profumo è nell'aria! È nell'anima!

TIMUR

Ti perdi!

IL PRINCIPE IGNOTO

O divina bellezza! O sogno! O meraviglia!

Io soffro, padre! Soffro!

TIMUR

No! No! Stringiti a me!

Liù! Parlagli tu! Qui salvezza non c'è!

Prendi nella tua mano la sua mano!

LIÙ

Signore! Andiam lontano!

TIMUR

La vita c'è laggiù!

IL PRINCIPE IGNOTO

Questa è la vita, padre!

(Svincolandosi si precipita verso il gong che risplende di una luce misteriosa, e grida:)

Turandot!

(Ma al suo grido un altro grido lontano risponde:)

Turandot!

(È l'ultima invocazione del principino di Persia morrente. Poi un colpo sordo. Poi l'urlo della folla, ra-

vido e violento come una vampata. Il principe ignoto per un momento esita. Poi la sua ossessione lo riprende. Il gong sfolgora sempre)

TIMUR

Vuoi morire così?

IL PRINCIPE IGNOTO

Vincere, padre, gloriosamente, nella sua bellezza! *(E si slancia contro il gong. Ma d'improvviso fra lui e il disco luminoso tre misteriose figure si frappongono. Sono Ping, Pang, Pong, tre maschere grottesche, i tre ministri dell'imperatore, e precisamente: il grande cancelliere, il gran provveditore, il grande cuciniere. Il principe ignoto arretra, Timur e Liù si stringono insieme, paurosamente, nell'ombra. Il gong s'è oscurato)*

I MINISTRI *(incalzando e attorniano il principe)*

– Fermo!

– Che fai?

– T'arresta!⁶

– Chi sei?

– Che vuoi?

– Va' via!

– Pazzo! La porta è questa della gran beccheria!

– Qui si strozza!

– Si sgozza!

– Si trivella!

– Si spella!

– Si uncina e scapitozza!

– Si sega e si sbudella!

– Sollecito, precipite, al tuo paese torna!

– Ti cerca là uno stipite^{vii} per romperti le corna!

⁵ Una breve sezione di transizione ha lo scopo di mostrarci il gigantesco gong, oggetto scenico di straordinaria importanza in vista del finale, «che risplende di una luce misteriosa», e di contrapporre il Sib, del protagonista che invoca eroicamente Turandot, al La che il principino di Persia grida un istante prima di essere decapitato.

⁶ Mentre la situazione sta per precipitare l'elemento grottesco fa il suo ingresso in scena, incarnato da Ping, Pang e Pong, eredi delle maschere veneziane di Gozzi, che agiscono nell'opera come un carattere unico. Il loro cinismo fa da contrappeso all'elemento eroico e a quello tragico dei protagonisti, e trova frequente espressione in melodie impregnate di color locale, sovente autentiche *chinoiseries*, come dimostra l'impiego di ben cinque temi originali per la loro musica (il primo di questi si ode proprio in questo attacco, e alla successiva ripresa^{6a}); il loro canto si snoda su scale pentafone, o comunque anemitoniche, e poggia su basi ritmiche colorite dal timbro degli idiofoni (in specie dagli xilofoni), come accade in questo terzo movimento, in cui si può agevolmente individuare uno 'scherzo' (28, *Allegro giusto* – $\frac{2}{4}$ – $\frac{3}{4}$, Lab), con due 'trii' per coro da camera, e periodo conclusivo.

^{vii} «in cerca di uno stipite».

– Ma qui no!
 – Ma qui no!
 – Ma qui no!

IL PRINCIPE IGNOTO (*con impeto*)
 Lasciatemi passare!

I MINISTRI (*sbarrandogli il passo*)

– Qui tutti i cimiteri
 sono occupati!
 – Qui
 bastano i pazzi indigeni,
 non vogliamo più pazzi forestieri!
 – O scappi, o il funeral per te s'appressa!

IL PRINCIPE IGNOTO (*con crescente vigore*)
 Lasciatemi passare!

I MINISTRI (*con comica rassegnazione*)
 – Per una principessa!
 – Peuh!... Che cos'è?
 – Una femmina
 con la corona in testa
 e il manto colla frangia!

– Ma se la spogli nuda,
 è carne!
 – Carne cruda!
 – Roba che non si mangia!

PING
 Lascia le donne! O prendi cento spose,^{6a}
cento spose, che, in fondo,
 la più sublime Turandot del mondo
 ha una faccia – due braccia
 e due gambe – sì – belle,
 imperiali – sì – ma sempre quelle!
 Con cento mogli, o sciocco,
 avrai gambe *di*^{viii} ribocco!
 Duecento braccia!

 E cento dolci petti
 sparsi per cento letti!
 (*E sghignazzano, stringendo sempre più da presso il principe*)

IL PRINCIPE IGNOTO (*con violenza*)
 Lasciatemi passare!

(*Alcune fanciulle chiarovestite – le ancelle di Turandot – si affacciano alla balaustra della loggia imperiale, e bisbigliando ammoniscono:*)

LE ANCELLE DI TURANDOT

– Silenzio, olà!
 – Laggiù chi parla?
 – È l'ora^{6b}
 mollissima^{ix} del sonno!

 – Il sonno sfiora
 gli occhi di Turandot!
 – Si profuma di lei l'oscurità!

I MINISTRI (*protestando contro le ancelle:*)

– Via di là!
 – Via di là!
 – *Le femmine ciarriere*
 osan parlar così
 al grande cuciniere?
 – *Al gran provveditore?*
 – *Al grande cuciniere?*
 A Ping?

A Pang?
 A Pong?

(*E con improvvisa preoccupazione, perché s'avvedono d'aver lasciato libero per un momento il principe:*)

– Attenti al gong!
 – Attenti al gong!

(*Le ancelle sono sparite. Il principe, assente, ripete:*)

IL PRINCIPE IGNOTO
 Si profuma di lei l'oscurità!

I MINISTRI (*additandoselo l'uno all'altro con una risata*)

– Guardalo, Pang!
 – Guardalo, Ping!
 – Guardalo,
 [Pong!]^{6c}

^{viii} «avrai gambe a».

^{6b} Il coro delle ancelle (nove soprani), ha la funzione di richiamare prepotentemente la sensualità della principessa (35, *Andante lento* – $\frac{3}{4}$, do#), trasmettendola al tenore, come se la sensuale melodia rappresentasse per sinestesia sonora il profumo del corpo di lei.

^{ix} «dolcissima».

^{6c} Cambi d'accento e metri irregolari imprimono alla musica dei ministri un carattere marionettistico, come ac-

– È insordito!

– Intontito!

– Allucinato!

TIMUR (*in disparte, a Liù*)

Più non ci^x ascolta, ahimè!

I MINISTRI (*decisi*)

Su! Parliamogli in tre!

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

Notte senza un lumicino,
gola nera d'un camino,
son più chiare degli enigmi di Turandot!

Ferro, bronzo, muro, roccia,
l'ostinata tua capoccia,
son men duri degli enigmi di Turandot!

Dunque, va'! Saluta tutti!

Varca i monti, taglia i flutti!

Sta alla larga dagli enigmi di Turandot!

(*Il principe non ha quasi più la forza di reagire. Ma ecco richiami incerti, non voci ma ombre di voci, si*

diffondono dall'oscurità degli spalti. E qua e là, appena percepibili prima, poi, di mano in mano, più lividi e fosforescenti, appaiono i fantasmi. Sono gli innamorati di Turandot che, vinti nella tragica prova, hanno perduta la vita)

LE VOCI DELLE OMBRE

– Non indugiare!

– Se chiami, appare^{6d}

quella che, estinti, ci fa sognare!

– Fa ch'ella parli!

– Fa che l'udiamo!

– Io l'amo!

– Io l'amo!

– Io l'amo!

(*E i fantasmi vaniscono*)

IL PRINCIPE IGNOTO (*con un grido*)

No! No! Io solo l'amo!

I MINISTRI (*sgambettandogli intorno*)

L'ami? Che cosa? Chi?^{6e}

Turandot? Ah, ah, ah!

segue nota 6c

cade proprio nel cuore dello scherzo (36, *Allegretto moderato-Allegretto mosso* – $\frac{3}{4}$ - $\frac{5}{8}$, si), là dove essi tentano di sottrarre Calaf al fascino sensuale del coro delle ancelle:

ESEMPIO 4 (I,37)

Pang

Pang

Notte sen-za lu-mi-ci-no... go-la ne-ra d'un ca-mi-no...son più chiare degli e-nigmi di

Tu - ran - dot!

Ob, Vl

pizz.

^x «li».

^{6d} Il secondo trio impone un'aura macabra (*Lento* – $\frac{3}{4}$), ma è questo coro di fantasmi (i morti per amore di Turandot) a spingere in modo decisivo il principe verso la prova. L'intervallo di tritono è messo ossessivamente in rilievo dai contrabbassi con funzione armonica di pari importanza, giacché anticipa il doppio ruolo ch'esso rivestirà nella scena degli enigmi. Inoltre in questo brano la scrittura è autenticamente bitonale, poiché troviamo: Si^b v⁷ al basso (Fa-La-Do-Mi^b), la vi⁹ in chiave di violino (Fa-[La]-Do-Mi-Sol[#]). L'ostinato dei contrabbassi (Do-Fa[#]) s'insinua in due impianti armonici statici senza modificarne la natura.

^{6e} La conclusione dello scherzo (39, *Allegro* – $\frac{2}{4}$ - $\frac{3}{4}$, →Mi^b) è ancora nel segno del grottesco, prima quando i mi-

PING

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

PANG e PONG

– Tu!

– Turandot! Con^{x1} tutti quei citrulli
tuoi pari!

– L'uomo!

– Il Dio!

– Io!

– I popoli!

– I sovrani!

– Pu-Tin-Pao!...

A TRE

Non esiste che il Tao!
Non esiste che il Tao!

IL PRINCIPE IGNOTO (*sempre più travolto*)
O divina bellezza! O sogno! O meraviglia!
A me il trionfo! A me l'amore!

I MINISTRI

Stolto!

– Ecco l'amore!

– Guarda!

(E tendono contemporaneamente l'indice verso la
sommità degli spalti, dove in questo momento ap-
pare il gigantesco carnefice che pianta sopra un'an-
tema il capo mozzo del principino di Persia:)

Così la luna bacerà il tuo volto!

(Allora, Timur, con impeto disperato, aggrappando-
si al figlio, esclama:)

TIMUR

Crudele!^{xii} Vuoi dunque ch'io solo,⁷

ch'io solo trascini pel mondo

la mia disperata^{xiii} vecchiezza?Ma dunque^{xiv} non c'è voce umana

che smuova il tuo cuore feroce?

LIÙ (*avvicinandosi al principe, supplicante, piangen-
te*)⁸

Signore, ascolta! Deh! Signore, ascolta!^{8a}

Liù non regge più!

segue nota 6e

nistri rivendicano la pura apparenza di Turandot (arpeggi di settima di terza specie in progressione, col tritono allo scoperto), poi quando replicano al principe esaltato dalla prospettiva del trionfo additandogli il boia sugli spalti, che espone la testa del principe di Persia all'ultimo bacio della luna, chiudendo con un gesto macabro la vicenda scenica iniziata con il coro d'invocazione.

^{x1} «come».^{xii} «O figlio,».

⁷ Lo stacco dallo scherzo, già molto evidente dopo il bacio, viene posto maggiormente in enfasi da queste battute di transizione intonate con forza da Timur, che invoca una «voce umana» a smuovere la crudeltà del figlio.

^{xiii} «torturata».^{xiv} «Aiuto!».

⁸ L'invito viene raccolto da Liù, che intona il suo primo assolo. Da qui comincia il gigantesco finale primo di *Turandot*, la cui complessa articolazione è così sintetizzata in AP: «1. aria di Liù» (42, *Adagio* – $\frac{4}{4}$ - c- $\frac{2}{4}$, Solb)^{8a} «2. assolo del principe» (43, *Andante lento sostenuto* – $\frac{2}{2}$ - $\frac{3}{4}$, mi)^{8b} «e 3. pezzo concertato» (46, $\frac{3}{4}$ - $\frac{6}{4}$)^{8c} «4. stretta» sul tema dell'es. 3 (48, *Largamente* – c, Re).^{8d} È in scorcio come questo che si coglie con più evidenza l'aspetto che collega l'ultimo capolavoro di Puccini alla «grande tradizione» del melodramma italiano, e al tempo stesso il suo distaccarsene, chiamando in causa, nel segno della mescolanza dei generi, strutture formali di altri generi. Ci si volti indietro per tornare alle tappe dello sviluppo di una forma sinfonica qui giunta al tempo conclusivo, che è incontestabile: le proporzioni dei singoli movimenti (rispettivamente 38² più 246,³ 143,⁴ 208,⁶ 111⁸ bb.) sono calibrate, e risultano coerenti le scelte agogiche, ivi compresa quella di un tempo lento per il finale (che trova nel *Corpus* sinfonico di Mahler ben cinque precedenti); in questa conclusione si lascia apprezzare, come gesto formale oltre che drammatico, il movimento unico che lega insieme due snodi 'tradizionali' come «Non piangere Liù» e il concertato, in uno sviluppo senza soluzione di continuità.

^{8a} Liù, l'ultima «piccola donna» di Puccini, non viene rappresentata musicalmente da temi veri e propri come i due protagonisti, ma la sua personalità emerge in tre delle sei 'arie' dell'opera, tutte brani a solo di dimensioni contenute: soprano deuteragonista a tutti gli effetti, Puccini la usò per preparare con cautela le novità della partitura,

Si spezza il cuore! Ahimè, quanto cammino
col tuo nome nell'anima,
col nome tuo sulle labbra!
Ma se il tuo destino,
doman sarà deciso,
noi morrem sulla strada dell'esilio.
Ei perderà suo figlio...

Io l'ombra d'un sorriso!...
Liù non regge più!^{xv}
(E si piega a terra, sfinita, singhiozzando)

IL PRINCIPE IGNOTO (avvicinandosi a Liù, con commo-
mozione)

Non piangere, Liù!^{8b}
Se in un lontano giardino,
io t'ho sorriso,

per quel sorriso, dolce mia fanciulla,
mi ascolta: il tuo signore
sarà, domani, forse, solo al mondo...
Non lo lasciar... portalo via con te!
Dell'esilio addolcisci a lui le strade!
Questo... questo... o mia povera Liù,
al tuo piccolo cuore che non cade,
chiede colui che non sorride più!

(I ministri, che s'erano appartati, ora si riavvicinano
al principe, pregando, insistendo)

I MINISTRI

Ah! Per l'ultima volta!^{xvi} 8c
Vinci il fascino orribile!
La vita è tanto bella!^{xvi}

segue nota 8a

valendosi della sua mediazione per condurre il pubblico ad apprezzare la propria svolta poetica. Il modo in cui essa assume gradatamente spessore drammatico rivela la profondità dell'elaborazione dell'opera: il materiale musicale a essa correlato coesiste a pieno titolo con gli elementi strutturali sin qui individuati (il tema della crudeltà di Turandot, la forma sinfonica), ed è organizzato sin dall'inizio in prospettiva della grande scena del sacrificio. Già nel momento in cui Liù si era rivolta al principe («Nulla sono»), s'affacciava in modo evidente nel suo canto la quarta giusta: sul medesimo intervallo è poi costruita la melodia della prima aria:

ESEMPIO 5 (1,42)

Inoltre qui si presenta subito un altro elemento strutturale di rilievo: la cellula ritmica formata da una croma e due semicrome che appare nel primo inciso, e che in seguito si adagia su un piede dattilico (es. 5, A'), inciso contenuto nell'ambito di una quarta discendente. Ma la fitta elaborazione nulla toglie al fascino della melodia, che si sviluppa su una scala pentafona (Mi \flat , Re \flat , Si \flat , La \flat , Sol \flat), posta sui tasti neri del pianoforte.

^{xv} «Liù non regge più! Ah, pietà!».

^{8b} Con questo celeberrimo assolo, il principe ignoto assurge a protagonista indiscusso dell'opera (insieme all'assenza-presenza di Turandot); la melodia ha un carattere patetico, ma quel che conta è lo slancio eroico di chiusura («Questo [...] chiede colui che non sorride più!»), che riaffiorerà con forza in una posizione cruciale del concertato successivo.

^{xvi} «TIMUR Ah! Per l'ultima volta! / LIÙ Vinci il fascino orribile! / I MINISTRI La vita è così bella!».

^{8c} Il concertato si snoda con cadenza implacabile in orchestra, sopra un tema che procede per valori larghi, lasciando ben poco spazio alla speranza:

ESEMPIO 6 (1,46)

Fl, Ob, Cl, VI

Le note di Puccini descrivono il cammino verso la tragedia con un ampio flusso melodico iterato ciclicamente, facendo riemergere la voce del protagonista nella ripresa della coda dell'aria, a sovrastare il tessuto collettivo. In con-

TIMUR

Abbi di me pietà!

I MINISTRI

Folle tu sei!

LIÙ (*supplicando*)

Signore!

TIMUR

Pietà! Pietà di me!

I MINISTRI

Non perderti così!

IL PRINCIPE IGNOTO

Son io che domando pietà!

Nessuno, *nessuno* più ascolto!

Io vedo il suo fulgido volto!

La vedo! Mi chiama! Essa è là!

I MINISTRI (*a Timur*)

Su! Vecchio!

Su! Portalo via!

Trattieni quel pazzo furente!

TIMUR (*aggrappandosi al principe*)

Non posso staccarmi da te!

[Non voglio staccarmi da te!^{xvii}

Mi getto ai tuoi piedi gemente!

Abbi pietà! Abbi pietà!

non voler la mia morte!]

IL PRINCIPE IGNOTO

No! Lasciami! Ho troppo sofferto!^{xviii}

La gloria mi aspetta! È laggiù!

Il tuo perdono, *piangendo*,
chiede colui che non sorride più!I MINISTRI (*aiutando il vecchio e tentando con ogni
sforzo a trascinar via il principe*)

Su! Un ultimo sforzo!

– Salviamolo!

– Portiamolo via!

– Forza!

– Spingi

– Già cede!

– Già cede!

– Già cede!

LIÙ

Signore! Signore!

TIMUR

Con me!

I MINISTRI

Trascinalo!

Afferralo!

Forza!

segue nota 8c

clusione l'invocazione tenorile del nome della principessa ribadisce il passo rituale, cui segue l'imponente suono del gong, ch'egli percuote tre volte (non sfugga il doppio rapporto di tritòno in progressione tra le due parti del nome, da Sib a Mi♯, e da Mi♯ a La♯).^{8d}

ESEMPIO 7 (1,448)

The musical notation shows a melodic line in a key signature of three flats (B-flat major/D minor) and a 2/4 time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by a dotted quarter note A4, and then a series of eighth notes: B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. Above the staff, there are annotations: 'Turandot (tritòno Mi♯-La♯)' with a bracket over the final notes; '(tritòno Sib-Mi♯)' with a bracket over the notes from G4 to C5; and 'batte i 3 colpi al Gong' with three 'x' marks above the final notes. Below the staff, there are three 'Turan-dot!_' annotations corresponding to the notes G4, A4, and B4.

^{xvii} I versi tra quadre sono stati intonati in partitura e si devono, forse, all'autore stesso – non sarà l'unico intervento di Puccini su un libretto che presentava qualche problema. Ho deciso di inserirli in questa edizione (in altre pubblicazioni erano solo segnalati), perché non si tratta, come in altri casi, dell'intervento più che legittimo di un compositore che piega il testo poetico alle proprie esigenze musicali, ma fanno parte a pieno titolo del libretto e possiedono una forma metrica definita, il cosiddetto «novenario boitiano»; il metro si presenta fin dalla quartina di Timur che introduce l'aria di Liù,⁷ e viene ribadito dalla quartina del principe («Son io che domando pietà!») che li precede. Altri versi sono introdotti più oltre e anche nell'atto successivo (quadro secondo).

^{xviii} «IL PRINCIPE Il tuo perdono, / chiede colui che non sorride più! / I MINISTRI Su! Un ultimo sforzo! – Portiamolo via! / IL PRINCIPE Lasciatemi! Ho troppo sofferto! / La gloria mi aspetta laggiù! / Forza umana non c'è / che mi trattenga! Io seguo la mia sorte!».

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

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

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

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

– La morte!

– La morte!

VOCI MISTERIOSE e LONTANE

La fossa già^{xix}
 scaviam per te
 che vuoi sfidar
 l'amor!

*Nel buio c'è
 segnato ahimè
 il tuo crudel
 destin!*

TIMUR e LIÙ (*disperatamente*)
È la morte! È la morte!

IL PRINCIPE IGNOTO

No! La vita!

(*E fissando il loggiato della reggia, travolto dalla sua
 estasi, come se facesse un'offerta suprema, grida:*)

Io son tutto una febbre!

Io son tutto un delirio!

Ogni senso è un martirio
 feroce!

Ogni fibra dell'anima ha una voce
 che grida: *Turandot!*

(*Si precipita verso il gong. Afferra il martello. Batte,
 come forsennato, tre colpi, invocando:*)

Turandot! Turandot!... Turandot!^{8d}

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

I MINISTRI

E lasciamolo andare!^{8e}

Inutile gridare

in sanscrito, in cinese, in lingua mongola!

Quando rangola il gong la morte gongola.^{xix 8c}

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

^{xix} Questa quartina viene posposta alla fine del quadro, dove si legge: «Quando rangola il gong la morte gongola... / LA FOLLA La fossa già / scaviam per te / che vuoi sfidar / l'amor!».

^{8e} Dopo tanta cupezza, Puccini si avvia a chiudere l'atto riprendendo lo stesso tema intonato dai ragazzi (es. 3),^{4a} che mette in rilievo l'aspetto candido e attraente, lunare della protagonista; e al tempo stesso ambivalente e illusorio, perché accompagnava anche la comparsa fuggevole di Turandot quando condannava a morte il principe di Persia.^{4c} È un attimo, perché l'orchestra si rituffa nella melodia tragica e implacabile del concertato,^{8c} ribadendo il senso di una tragedia imminente.

ATTO SECONDO

QUADRO PRIMO

Appare un padiglione formato da una vasta tenda tutta stranamente decorata da simboliche e fantastiche figure cinesi. La scena è in primissimo piano ed ha tre aperture: una centrale e due laterali.⁹

(Ping fa capolino dal centro. E rivolgendosi prima a destra, poi a sinistra, chiama i compagni. Essi entrano seguiti da tre servi che recano ciascuno una lanterna rossa, una lanterna verde e una lanterna gialla, che poi depongono simmetricamente in mez-

zo alla scena sopra un tavolo basso, circondato da tre sgabelli. I servi quindi si ritirano nel fondo, dove rimangono accovacciati)

PING

Olà, Pang!

Olà, Pong!^{9a}

(E misteriosamente)

Poiché il funesto gong

desta la reggia e desta la città,

siam pronti ad ogni evento:

se lo straniero vince, per le nozze,

e, s'egli perde, pel seppellimento.

⁹ La musica che introduce il terzetto delle 'maschere' impiega invece una successione ostinata di triadi maggiori (Mi \flat , Re \flat e La), che discendono dunque, come i tre accordi del motto di Scarpia che apre *Tosca*, su tre gradi della scala per toni interi; al tempo stesso il basso procede parallelo a distanza di ottava diminuita. Il tutto è colorito con mano sopraffina, combinando un'orchestra leggera e algida, impreziosita dalle trombe con sordina e dal barbaglio degli idiofoni (tam-tam *pianissimo* e xilofono basso):

ESEMPIO 8 (II, bb. 1-3)

Qui Puccini ricorre per la seconda volta a una compresenza di tonalità, tracciando un lungo arco che collega l'inizio dell'opera (con la declamazione della legge da parte del mandarino, cfr. es. 1)² a questo scorcio e che, in seguito, metterà in relazione due altri momenti chiave della vicenda, la scena degli enigmi¹⁴ e l'inizio dell'atto conclusivo;^{17a} egli attuò così un ulteriore esperimento di carattere strutturale, che si combina con la struttura sinfonica dell'atto iniziale, nella quale viene impiegato su vasta scala l'intervallo di tritono, per dare volto sonoro alla crudeltà della protagonista, e quello di quarta giusta, unitamente alla cellula dattilica (— ◡ ◡),^{8a} che contrappone la 'piccola donna', sottomessa, alla «principessa di gelo».

^{9a} Mantenendo sullo stesso piano innovazione ardita e linguaggio consolidato, Puccini trattò l'intero 'siparietto' dei ministri in modo che corrispondesse a una «solita forma» (AP). Il legame è in effetti percepibile in tutti i suoi snodi, a cominciare da questo inizio, che trova riscontro in una breve «scena» (*Allegro moderato* — $\frac{3}{4}$, 'bitonale'), cui segue un «tempo d'attacco» (*Allegretto*) in tre sezioni molto compatte anche dal punto di vista delle relazioni tonali: 1. «Io preparo le nozze» (1, *Allegretto* — $\frac{3}{4}$, re), su una melodia originale cinese; 2. «O China» (3³, sol); 3. «L'anno del topo» (6, $\frac{3}{4}$ — $\frac{3}{4}$, Si \flat): in quest'ultimo scorcio udiamo la prima di varie reminiscenze che arricchiscono l'articolazione tradizionale, rivolta allo 'scherzo' dell'atto precedente («Turandot come tutti quei citrulli»),^{6e} cui segue, in conclusione, la prima ripresa del tema del boia («A che siamo mai ridotti?» cfr. es. 2 *b*).³ Su questo telaio si snodano le riflessioni ciniche del terzetto, per le quali Puccini aveva schizzato di suo pugno una «balastrata trapunta di marmi» su cui «far giocare le maschere o sedute o sdraiate o a cavalcioni» (8 ottobre 1924), come aveva fatto, a suo avviso, Strauss nell'*Ariadne auf Naxos*, riproposta da poco a Vienna:



PONG (*gaiamente*)
Io preparo le nozze!
PANG (*cupamente*)
Ed io le esequie!
PONG
Le rosse lanterne di festa!
PANG
Le bianche lanterne di lutto!
PONG
Gli incensi, le offerte...
PANG
Gli incensi, le offerte...
PONG
Monete di carta, dorate...
PANG
Thé, zucchero, noci moscate!
PONG
Un bel palanchino scarlatto!
PANG
Il feretro, grande, ben fatto!
PONG
I bonzi che cantano...
PANG
I bonzi che gemono...
PONG e PANG
E tutto quanto il resto,
secondo vuole il rito...
minuzioso, infinito!
PING (*tendendo alte le braccia*)
O Cina, o Cina,
che or sussulti e trasecoli
inquieta!
Come dormivi lieta,
gonfia dei tuoi settantamila secoli!
PONG
Tutto andava secondo
l'antichissima regola del mondo...

PANG
Poi nacque Turandot...
PING
E sono anni che le nostre feste
si riducono a gioie come queste:
tre battute di gong, tre indovinelli,
e giù teste!...
A TRE
E giù teste!
(*Siedono tutt'e tre presso il piccolo tavolo sul quale
i servi hanno deposto dei rotoli. E di mano in mano
che enumerano, sfogliano or l'uno or l'altro volume*)
PANG
L'anno del Topo furon sei!
PONG
L'anno del Cane, otto!^{xx}
PING
Nell'anno in corso,
il terribile anno della Tigre,
siamo già al tredicesimo
con *questo* che va sotto!^{xxi}
PANG
Che lavoro!
PONG
Che noia!^{xxii}
PING
A che siamo ridotti^{xxii}
A TRE
A ministri del boia!^{xxii}
(*Lasciano cadere i rotoli e si accasciano comicamen-
te nostalgici*)
PING (*assorto in una visione lontana*)
Ho una casa nell'Honan^{9b}
con il suo laghetto blu,
tutto cinto di bambù...
E sto qui a dissipare la mia vita,
a stillarmi il cervel sui libri sacri...

^{xx} «L'anno del Cane furon otto».

^{xxi} «PONG, PANG Con quello che va sotto! / I MINISTRI Che lavoro! / Che noia!».

^{xxii} «A TRE A che siamo mai ridotti? / I ministri siam del boia!».

^{9b} Alla disamina disincantata dei tempi tristi in cui i tre si trovano a vivere, segue il tempo della nostalgia, che è l'occasione del «cantabile» (9, *Andantino mosso* – $\frac{3}{4}$ - $\frac{3}{4}$, Re), dove i due tenori fanno eco al baritono in un coretto che sta sospeso fra sincerità e ironia, palesata dai sospirosi *glissandi* dell'arpa, mentre l'ostinato ondeggiante di triadi parallele (legni e celesta) immerge le voci nell'acqua del laghetto agognato da Ping.

<p>E potrei tornar laggiù, presso il mio laghetto blu, tutto cinto di bambù...</p> <p>PONG Ho foreste, presso Tsiang, che più belle non ce n'è, e non hanno ombra per me!</p> <p>PANG Ho un giardino, presso Kiù, che lasciai per venir qui, e che non rivedrò più!</p> <p>PING E stiam qui a dissipar la nostra vita... a stillarci il cervel sui libri sacri!</p> <p>PONG E potrei tornare a Tsiang...</p> <p>PANG E potrei tornare a Kiù...</p> <p>PING A godermi il lago blu tutto cinto di bambù!</p> <p>(Si risolleivano, e con gesto largo e sconfortato esclama- mano:)</p> <p>PONG O mondo, o mondo pieno^{9c} di pazzi innamorati!</p> <p>PING Ne abbiam visti arrivar degli aspiranti!</p> <p>PANG O quanti!</p> <p>PONG Quanti!</p>	<p>PANG Quanti!</p> <p>PING Non^{xxiii} ricordate il principe regal di Samarcanda? Fece la sua domanda! E lei, con quale gioia, gli mandò il boia!</p> <p>VOCI INTERNE Ungi, arrota, che la lama guizzi, sprizzi fuoco e sangue...</p> <p>PONG E l'indiano gemmato Sagarika, cogli orecchini come campanelli? Amore chiese, e fu decapitato!</p> <p>PANG E il <i>mussulmano</i>?^{xxiv}</p> <p>PONG E il prence dei Kirghisi?</p> <p>A TRE Uccisi! Uccisi!</p> <p>VOCI INTERNE Il lavoro mai non langue dove regna Turandot!</p> <p>PING E il Tartaro dall'arco di sei cubiti, di ricche pelli cinto?</p> <p>A TRE Estinto! Estinto!</p>
---	--

^{9c} Alla stasi del lago increspato, segue un «tempo di mezzo» assai sfaccettato, sezione dinamica, in cinque micro-movimenti, che fissano altrettante immagini: 1. «O mondo» (13, *Andante mosso* – $\frac{3}{4}$, Sib); 2. «Vi ricordate il principe» (14, *Allegretto* – $\frac{3}{8}$ – $\frac{2}{8}$, mi♭), una rievocazione grottesca dei pretendenti decapitati dove riappare per la seconda volta, intonato da un coro fuori scena, l'«ungi arrota!» che dipinge la figura del boia (cfr. es. 2 b);³ 3. «Addio amore!... Addio razza...» (18, *Molto moderato* – $\frac{4}{4}$, Mi♭), brevissima pausa pseudo-lirica, siglata da un commiato alla Cina in falsetto; 4. «O tigre! O tigre!» (19, *Molto calmo* – $\frac{3}{4}$ – $\frac{4}{4}$, Mi♭), auspicio faceto della resa all'uomo di Turandot; 5. «Il talamo le voglio preparare» (20, *A tempo, ma poco più mosso* – $\frac{3}{4}$, mi♭), dove i tre, messa da parte la *pruderie*, immaginano la prima notte nuziale dei futuri contendenti; quest'ultimo scorcio viene intonato su una melodia originale cinese pentafona, giusto un pizzico di colore esotico, che dà l'occasione ai tre di intrecciare le voci, come in un chiacchierico pettegolo.

^{xxiii} «Vi».

^{xxiv} «E il birmano».

E decapita...

– E uccidi...

– Estingui...

– Ammazza...

Addio, amore!... Addio, razza...,

addio, stirpe divina!

E finisce la Cina!

(Tornano a sedere. Solo Ping rimane in piedi, quasi a dar più valore alla sua invocazione)

PING *(tendendo alte le braccia)*

O Tigre! O Tigre! O grande marescialla

del cielo! Fa che giunga

la grande notte attesa,

la notte della resa!

Il talamo le voglio preparare!

PONG *(con gesto evidente)*

Sprimaccerò per lei le molli piume!

PANG *(come spargesse aromi)*

Io l'alcova le voglio profumare!

PING

Gli sposi guiderò reggendo il lume!

Poi, tutt'e tre, in giardino

canteremo d'amor fino al mattino,

così:

A TRE *(Ping in piedi sullo sgabello, gli altri due seduti ai suoi piedi)*

Non v'è in Cina per nostra fortuna^{9d}

donna più che rinneghi l'amor!

Una sola ce n'era e quest'una

che fu ghiaccio, ora è vampa ed ardor!

Principessa, il tuo impero si stende

dal Tse-Kiang all'immenso Jang-Tsé!

Ma là, dentro alle soffici tende,

c'è uno sposo che impera su te!

Tu dei baci già senti l'aroma,

già sei doma, sei tutta languor!...

Gloria, gloria alla notte segreta,

che il prodigio ora vede compir!

Alla gialla coperta di seta

testimone dei dolci sospir!

Nei giardini sussurrano le rose^{xxv}

e tintinnano campanule d'or...

Si sospirano parole amoroze,

di rugiada s'imperlano i fior!

Gloria, gloria al bel corpo discinto

che il mistero ignorato ora sa!

All'ebbrezza, all'amore che ha vinto,

e alla Cina la pace ridà!

(Ma, dall'interno, il rumore della reggia che si risveglia, richiama i tre ministri alla triste realtà. E allora Ping, balzando a terra, esclama:)

PING

Noi si sogna! E il palazzo già formicola^{xxvi} 10

di lanterne, di servi e di soldati.

Udite: trombe!

Udite: il gran tamburo

del Tempio verde! E stridon le infinite

ciabatte di Pekino!

PONG *(fa un cenno ai tre servi che raccolgano le lanterne)*

Altro che amore!

^{9d} Torna nuovamente la stasi per la conclusione del lungo terzetto (oltre 400 bb.), che nella proposta analitica di AP riveste il ruolo di una «cabaletta» (21¹, *Allegretto moderato* – $\frac{2}{4}$ - $\frac{3}{4}$, Sol); si tratta di una canzone vera e propria (dunque musica 'di scena'), poggiata su una solida struttura strofica e impregnata d'umorismo, tanto che al solo ascolto s'immaginano le movenze aggraziate di tre misogini attempati, che si divertono in privato ma vivono la dimensione pubblica con insicurezza, attestata dall'acuto finale, che dev'essere emesso in «*diminuendo con comica paura, decrescendo di tono*». Il testo, ricco di onomatopoe, contribuisce alla perfetta riuscita di questo brano.

^{xxv} «Nel giardin sussuran le cose».

^{xxvi} «PING Noi si sogna! E il palazzo già formicola / di lanterne, di servi e di soldati. / Udite: il gran tamburo / del tempio verde! Già stridon le infinite / ciabatte di Pekino! / PANG Udite: trombe! / Altro che pace!».

¹⁰ Comincia in questo punto la transizione al quadro secondo, con cambio di scena a vista di grande impatto spettacolare. I tre ministri percepiscono il risveglio della macchina di morte che viene da fuori scena, palesata da un'acre marcetta scandita dal tamburo, e si rassegnano a «godersi l'ennesimo supplizio»:

Altro che pace!^{XXVI} 11

PANG

Ha inizio

la cerimonia!

PING

Andiamo

a goderci l'ennesimo supplizio!

*(Ed escono rapidissimi.)**segue nota 10*

ESEMPIO 9 (II, 252)

Trb (sulla scena, tutti con sordina)

Tb

Trbn

Trbn B *dim.*

Ott, arpa, Cel
Ob, Fl

Ott, Fl

VI II, Vle
Vlc

Noi si so - gna

Questo passo di difficile analisi attesta l'atteggiamento modernista di Puccini, ma anche la sua raffinata tecnica drammaturgica. L'acida marcetta degli ottoni di scena, carica di dissonanze, è frammento di notevole interesse per l'abilità con cui il compositore sfrutta la sonorità complessiva di una nona di dominante che allude a Sol^b sopra l'ostinato in lab, ma ad onta dell'interesse specifico del rilievo, ciò che più importa è la funzionalità delle tecniche impiegate – appartenenti a un linguaggio armonico avanzato – in relazione alla prospettiva teatrale tratteggiata dall'autore mediante un suono carico di minaccia, che fa ripiombare lo spettatore nell'incubo.

¹¹ Puccini utilizza per tutta l'opera in modo massiccio percussioni e idiofoni, inserendoli in un tessuto ritmico dominato da figure ostinate. Tali strumenti hanno un ruolo estremamente suggestivo in questo interludio che accompagna l'ingresso della folla nell'atto secondo (26, *Moderatamente. Alla marcia* – $\frac{2}{4}$ (8), lab), e prosegue con il commento del coro all'ingresso dei sapienti (29⁶, *A tempo sostenendo* – $\frac{3}{4}$, do#) e a quello dei ministri, in gran spolvero: Ping, Pong e Pang appaiono in abiti sgargianti al suono della medesima marcetta (es. 9) che aveva accompagnato la loro uscita poco prima, gesto che chiude, ancora una volta, un ciclo formale. In un *crescendo* graduale, fino a raggiungere sonorità esplosive, l'orchestra al gran completo introduce l'ingresso dell'imperatore (³³¹, *1 tempo* – $\frac{2}{4}$ – $\frac{4}{4}$, →Mi^b),^{11a} anticipando la melodia del grande coro che chiuderà l'intero quadro («Ai tuoi piedi ci prostriam», ancora un tema originale cinese, identificato in seguito dalle didascalie come «inno imperiale»):¹⁶¹

QUADRO SECONDO

Appare il vasto piazzale della reggia. Quasi al centro è un'enorme scalèa di marmo, che si perde nella sommità fra archi traforati. La scala è a tre larghi ripiani.

(Numerosi servi collocano in ogni dove lanterne variopinte. La folla, a poco a poco, invade la piazza. Arrivano i mandarini, colla veste azzurra e d'oro. Sul sommo della scala, altissimi e pomposi si presentano gli otto sapienti. Sono vecchi, quasi eguali, enormi e massicci. Il loro gesto è lentissimo e quasi simultaneo. Hanno ciascuno tre rotoli di seta sigillati in mano. Sono i rotoli che contengono la soluzione degli enigmi di Turandot)¹²

LA FOLLA (*commentando l'arrivo dei vari dignitari*)
Gravi, enormi, venerandi,^{xxvii}
col mister dei chiusi enigmi
già s'avanzano i sapienti.

(Incensi cominciano a salire dai tripodi che sono sulla sommità della scala. Tra gli incensi si fanno largo i tre ministri che indossano, ora, l'abito giallo di cerimonia)

– Ecco Ping!

– Ecco Pong!

– Ecco Pang!

(Tra le nuvole degli aromi si vedono apparire gli stendardi gialli e bianchi dell'imperatore. Lentamente l'incenso dirada, e allora, sulla sommità della scala appare, seduto sull'ampio trono d'avorio, l'imperatore Altoum. È vecchissimo, tutto bianco, venerabile, ieratico. Pare un dio che apparisca di tra le nuvole. Tutta la folla si prosterna a terra in atteggiamento di grande rispetto. Il piazzale è avvolto in una calda luce. Il principe ignoto è ai piedi della scala. Timur e Liù a sinistra, confusi tra la folla)^{11a}

[Diecimila anni al nostro Imperatore!^{xxvii}
Gloria a te!]

L'IMPERATORE (*lento, con voce esile e lontana*)
Un giuramento atroce mi costringe¹³
a tener fede al fosco patto. E il santo
scettro, ch'io stringo, gronda
di sangue! Basta sangue!
Giovine, va'!

IL PRINCIPE IGNOTO (*con fermezza*)
Figlio del Cielo, io chiedo
d'affrontare la prova!

segue nota 11

ESEMPIO 10 (II, 31¹²)

Cl, Fag
Cr, Trb **ff**

Cr, Trbn

¹² Coperta da un siparietto durante la scena iniziale dei tre ministri, la reggia appare, sfolgorante e piena di una folla sfavillante di dignitari. Si colga la funzionale contrapposizione fra i due quadri: le movenze meccaniche del terzetto, dominato dal fine e disincantato cinismo delle maschere, amplificano uno stralcio immane, dove gli ingenti mezzi impiegati ci riportano ai *tableaux* del *grand-opéra*. Il leggendario imperatore si mostrerà in cima alla scalinata che domina la scena, dopo che si sono diradate le nuvole d'incenso sparse in precedenza. La sua figura lontana completa un colpo d'occhio eccezionale: stendardi bianchi e gialli, costumi sgargianti azzurro e oro combinati con tinte calde, il tutto illuminato da numerose lanterne variopinte, intense macchie di colore che determinano un'atmosfera *fauve*. Dopo il gong dell'atto primo, la scalinata è il secondo arredo scenico, fondamentale per la contesa, poiché la principessa ne discende i gradini a ogni enigma indovinato dallo sfidante, palesando la sua progressiva insicurezza (e insieme, come recitano le didascalie del libretto, «*per affascinare e stordire il principe*»). Fino a trovarsi sopra al tenore: la palpitante vicinanza renderà quasi velleitarie le disperate reazioni alla vittoria del suo avversario, mettendo in luce la matrice 'erotica' del suo contegno.

^{xxvii} «Gravi, enormi ed imponenti.»

¹³ Le cadenze del rito escono qui ampiamente allo scoperto, e sono prolessi indispensabile alla disfida degli enigmi. Con la scena dell'investitura anche il principe ignoto diviene parte del clima sacrale che domina questo quadro. Come aveva fatto in occasione del *Mô-Li-Huā* (es. 3),^{4a} anche qui Puccini sfrutta l'idioma dei modi liturgici, che appartengono alla tradizione occidentale, per conciliare l'esotico con l'elemento rituale. Il musicista oppone

L'IMPERATORE (*quasi supplichevole*)
Fa' ch'io possa morir senza portare
il peso della tua giovine vita!

IL PRINCIPE IGNOTO (*con fermezza*)
Figlio del Cielo, io chiedo
d'affrontare la prova!

L'IMPERATORE
Non voler, non voler che s'empia ancora
d'orror la reggia, il mondo!

IL PRINCIPE IGNOTO (*con fermezza*)
Figlio del Cielo, io chiedo
d'affrontare la prova!

L'IMPERATORE (*con ira, ma con grandiosità*)
Straniero, ebbro di morte! E sia! Si compia
il tuo destino!

(*Alti squilli di tromba*)

LA FOLLA
Diecimila anni al nostro Imperatore!

(*Un chiaro corteo di donne appare dalla reggia e si distende lungo la scala: sono le ancelle di Turandot. Fra il generale silenzio, il mandarino si avvanza. Dice:*)

IL MANDARINO
Popolo di Pekino!¹⁴
La legge è questa: Turandot, la Pura,

sposa sarà di chi, di sangue regio,
spieghi gli enigmi ch'ella proporrà.
Ma chi affronta il cimento e vinto resta
porga alla scure la superba testa!

[I RAGAZZI^{xxvii}

Dal deserto al mar – non odi tu
mille voci sospirar:
«Principessa, scendi a me!
Tutto fiorirà,
tutto splenderà!...»]

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

TURANDOT
In questa reggia, or son mill'anni e mille,^{15a}
un grido disperato risuonò.
E quel grido, dal fior della mia stirpe,^{xxviii}
qui nell'anima mia si rifugiò!

Principessa Lo-u-Ling,^{15b}
ava dolce e serena, che regnavi
nel tuo chiuso silenzio, in gioia pura,

segue nota 13

due voci tenorili: quella fioca del celebrante, l'imperatore della Cina, e quella giovane e possente di Calaf, che in un clima rarefatto ripete tre volte la sua volontà di misurarsi con Turandot (e si pensi alla scene del giudizio in *Aida*, anche come modello per il travestimento sonoro di preti cristiani da sacerdoti 'esotici'). Lo squarcio è aperto dai «sacri bronzi» (trombe e tromboni dietro le quinte) che tracciano l'ottava misolidia (34, *Andante energico e solenne* – 2), lo stesso ambito che accoglierà, trasposto un tono sotto alla fine dell'episodio, la ripresa dell'«inno imperiale» in stile di corale, e infine l'acclamazione «Diecimila anni al nostro Imperatore!».

¹⁴ Nuovo passo avanti verso il rito, la ripresa della lettura del proclama da parte del mandarino, nel medesimo clima bitonale che mette sotto i riflettori i nodi principali del dramma.^{2, 9} Finalmente, e con un ritardo che davvero ha creato nello spettatore un'attesa spasmodica, stiamo per udire, oltre che per vedere, la protagonista dell'opera. La introduce una ripresa del *Mò-Li-Huā* (42, *Andantino* – c, Re; cfr. es. 3), che le sparge addosso un profumo di innocenza. Le voci dei ragazzi, e la dolcezza della melodia, accrescono il fascino di un essere ancora contraddittorio, ma potenzialmente umano.

^{15a} Turandot non delude certo le attese. Per la sua voce Puccini scrisse un assolo che è fra le gemme di tutto il suo teatro musicale, puntando sul contrasto delle due sezioni in cui si articola, la prima con carattere dolente, rassegnato, malinconico,^{15b} l'altra piena di slancio e passione.^{15c} Il breve recitativo d'esordio (43, *Molto lento* – 2) poggia su una triade di Re (flauti e primo corno con sordina), dove il piatto battuto con la bacchetta del timpano viene chiamato ad evocare il senso della lontananza fisica e mentale in cui si trova la protagonista, «*bellissima, impassibile*».

^{xxviii} «E quel grido, traverso stirpe e stirpe.»

^{15b} L'inizio dell'aria vera e propria (44, *Lento* – 8, fa#) è dedicato alla rievocazione della triste sorte toccata all'ava Lo-u-Ling, un trauma che ha condizionato la psicologia di Turandot. Il racconto si sviluppa su un passo mitico, e

e sfidasti inflessibile e sicura
l'aspro dominio, *tu*^{xxxix} rivivi in me!

LA FOLLA (*sommessamente*)

Fu quando il Re dei Tartari
le sue sette bandiere *radunò*.^{xxx}

TURANDOT

Pure, nel tempo che ciascun ricorda,
fu sgomento e terrore e rombo d'armi!
Il regno vinto! Il regno vinto!
E Lo-u-Ling, la mia ava, trascinata
da un uomo, come te, straniero, *via*,^{xxxxi}
via nella notte atroce,^{xxxii}
dove si spense la sua fresca voce!

LA FOLLA (*mormora riverente*)

Da secoli ella dorme
nella sua tomba enorme!

TURANDOT

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

No! Mai nessun m'avrà!^{15c}

L'orror di che l'uccise
vivo nel cuor mi sta!

No! Mai nessun m'avrà!

Rinascere in me l'orgoglio
di tanta purità!

segue nota 15b

l'ingresso nella leggenda viene messo in rilievo dall'accompagnamento di settime parallele (es. 11 a). Ma quando la principessa, rivolgendosi direttamente all'antagonista pronuncia la parola «uomo» vi è un ulteriore esempio significativo dell'incidenza del tritono, quasi come un riflesso condizionato di dolore acuto (es. 11 b), perché il tessuto musicale si riduce a bicordi di quinta diminuita:

ESEMPIO 11 a (II, 44)

ESEMPIO 11 b (II, 44⁶)

^{xxxix} «oggi».

^{xxx} «le sette sue bandiere dispiegò».

^{xxxxi} «da un uomo come te, come te straniero, / là nella notte atroce».

^{xxxiii} «qui venite a gettar la vostra sorte».

^{15c} Subito dopo la splendida melodia dei violini apre la seconda parte dell'assolo (47, *Largamente* – c, Sol^b) mettendo in netto risalto l'animo appassionato di lei. I versi ribadiscono con forza il suo rifiuto dell'uomo, ma lo slancio enfatico con cui gli archi si proiettano verso l'acuto svela il lato sensuale della protagonista, tanto che l'accostamento sembra quasi riflettere l'identità freudiana fra negazione e affermazione:

(*E minacciosa, al principe:*)

Straniero! Non tentare la fortuna!

«Gli enigmi sono tre, la morte è una!»^{15d}

IL PRINCIPE IGNOTO

No, principessa, no!

Gli enigmi sono tre, una è la vita!

LA FOLLA

Al principe straniero

offri la prova ardata,

o Turandot!

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

TURANDOT

Straniero, ascolta: «Nella cupa notte^{16a}

vola un fantasma iridescente. Sale,

dispiega l'ale

sulla nera infinita umanità!

Tutto il mondo l'invoça,

tutto il mondo lo implora!

Ma il fantasma sparisce coll'aurora

per rinascere nel cuore!

Ed ogni notte nasce

ed ogni giorno muore!»

(*Un breve silenzio*)

IL PRINCIPE IGNOTO (*con improvvisa sicurezza*)

Si! Rinasce! Rinasce! E in esultanza

mi porta via con sé, Turandot:

«la speranza».

I SAPIENTI (*si alzano, e ritmicamente aprono insieme il primo rotolo*)

La speranza!

La speranza!

La speranza!

(*Poi tornano, insieme, a sedere. Nella folla corre un mormorio di stupore, subito represso dal gesto di un dignitario*)

TURANDOT (*gira gli occhi fierissimi. Ha un freddo riso. La sua altera superiorità la riprende. Dice:*)

Si, la speranza che delude sempre!

segue nota 15c

ESEMPIO 12 (II,47)

^{15d} La coda dell'aria (48, La → Lab) è ancora nel segno del rito: il verso di sfida di lei, contraddetto da lui, si ode tre volte in progressione ascendente, e nell'ultima ripetizione la contrapposizione fra i due giovani contendenti, perviene a un incontro-scontro ad altezze vocali vertiginose (Do acuti con corona). Anche di questo passo si deve tener conto ai fini dello 'sgelamento' finale di Turandot, poiché l'identità del motivo è il primo segno premonitore della loro unione.

^{16a} Dalla massima sonorità scaturisce il silenzio in un baleno: la sfida ha inizio (50, *Largo. Andante sostenuto* – e, re). La scena degli enigmi giunge all'apice di una vera e propria strategia del terrore messa in atto da Puccini per scolpire il ritratto negativo della nevrotica protagonista, ed è uno dei suoi vertici di drammaturgo in musica. I primi due accordi del corto motivo (sul II e IV; es. 13, X) ruotano intorno al terzo, settima di sensibile di re, mentre il bicordo Mi-Sib (es. 13, Y) accompagna la proposta di ogni quesito da parte di Turandot, la cui voce si snoda nell'ambito dell'altra quinta della settima diminuita:

(E allora, quasi per affascinare e stordire il principe, scende rapida fino a metà della scala. E di là propone il secondo enigma:)

«Guizza al pari di fiamma, e non è fiamma!
È talvolta delirio. È tutta febbre!
Febbre d'impeto e ardore!
L'inerzia lo tramuta in un languore!
Se ti perdi o trapassi, si raffredda!

Se sogni la conquista, avvampa, avvampa!
Ha una voce che trepido tu ascolti,
e del tramonto il vivido bagliore!»

(Il principe esita. Lo sguardo di Turandot sembra smarrirlo. Egli cerca. Egli non trova. La principessa ha un'espressione di trionfo)

segue nota 16a

ESEMPIO 13 (II, 250)

The musical score for Example 13 consists of two systems. The first system features the vocal line for Turandot, with lyrics "Stra - nie - ro, a - - scol - ta!". Below the vocal line are staves for the Trbn (sulla scena), Ottoni, legniji (Vle, Vlc), and Trbn, Tp. The second system features the vocal line with lyrics "«Nel - la cu - pa not - te vo - la un fan - ta - sma i - ri - de - scen - te." and a staff for the Trp. The score includes various musical notations such as dynamics (ff), articulation (Z, X), and phrasing marks.

L'orchestra viene ridotta ad un sussurro, mentre le note dell'armonia vengono ribadite dalla finta melodia dei clarinetti, dal lamento dei due violoncelli solisti e dai contrabbassi. Questa estrema fissità, ottenuta proprio sfruttando l'accordo più instabile di tutto il sistema tonale comunica la sensazione di ansietà e terrore che il principe, e la folla con lui, stanno vivendo. Intanto la voce della protagonista si snoda nel registro acuto e salta al grave, mantenendo intatta la risonanza metallica con cui echeggiava lo squillo delle trombe da fuori scena all'inizio della tenzone. Ma l'impianto formale è soprattutto teso a rinforzare l'atmosfera rituale introdotta nello scorcio dell'investitura. Basti vedere con quanta insistenza il numero tre ricorra in questa scena: tre accordi per il tema, tre enigmi (le cui soluzioni vengono date dal principe in tre frasi, e tre volte ripetute dai sapienti su scale cromatiche di terzi-ne), i lamenti in duine dei violoncelli emessi a gruppi di tre all'interno delle frasi di Turandot. Il principe risolve facilmente il primo indovinello, pronunciando una parola chiave, «la speranza» – nella fonte, la *Turandot imitata da Federico Schiller* (cfr. il saggio di Emanuele d'Angelo in questo volume): «l'anno», «l'occhio», «l'aratro». La sfida prosegue...

L'IMPERATORE

*Non perderti!*Non perderti, straniero!^{16b}

LA FOLLA

È per la vita!^{xxxiii}TIMUR (*disperatamente*)È per la vita! Parla!^{xxxiii}

LA FOLLA

Non perderti, straniero!

LIÙ (*con un singhiozzo*)

È per l'amore!

IL PRINCIPE IGNOTO (*perde ad un tratto la dolorosa atonia del viso. E grida a Turandot:*)

Sì, principessa! Avvampa e insieme langue, se tu mi guardi, nelle vene.

«Il sangue!»^{16c}

^{16b} L'incubo non viene spezzato neppure quando l'imperatore, la folla ed infine Liù escono per l'unica volta dallo sfondo in cui sono relegati, per incoraggiare il principe ignoto nell'attesa spasmodica della risposta al secondo quesito (56, *Allegro moderato* - $\frac{3}{4}$, re). Le loro frasi sono accompagnate dalla ripresa del primo tema dell'opera (cfr. es. 1) che ribadisce la legge di Turandot, dove il tritòno ricorre nella relazione che sta alla base di tutta la scena (Si^b [La[#]]-Mi):

ESEMPIO 14 (II, 56)

Coro (S, T) Coro (B)

L'imperatore

mf *mf*

Non per-der-ti stra-nie-ro! È per la vi-ta! È per la vi-ta! Par-la!

mf *mf* *mf*

tritòno tritòno tritòno

Ott, Ob, Cl Fl, Ob, Cl Fl, Ob, Cl, Cl

xxxiii «LA FOLLA È per la vita! / È per la vita! Parla!»

^{16c} Il principe ha vinto ancora, nel segno di un'altra parola chiave, «il sangue» (58) che «avvampa e insieme langue», ed è ulteriore simbolo di passione. All'ultimo enigma si sale di un semitono (59),^{16d} da re a mi^b, tonalità tragica dell'opera, ciò nondimeno relativa minore di quel Sol^b con cui Liù tentava di distogliere il principe dal suo proposito di conquista. Ma Sol^b è soprattutto il tono in cui Turandot, pur negandosi all'amore, svelava nella grande aria il suo lato passionale, e la risposta è naturalmente «Turandot» (162): il suo nome ne rafforza simbolicamente la potenziale umanità, ribadita, dopo la disfatta, dalla melodia del *Mò-Li-Huā* intonato dal popolo in tripudio (627, *Sostenuto* - Mi^b),^{16e} che lei stessa intona per la prima volta, pronunciando le ultime parole dell'atto secondo.^{16f} Le possibilità d'una sua metamorfosi si concentrano in questa frase, dove la musica contraddice nuovamente la sua negazione, e nella risposta del principe, che porta a conclusione la frase:

ESEMPIO 15 (II, 465)

Turandot

Mi vuoi tra le tue braccia a for - za ri-luttan-te, fre-men-te?

Grandiosamente

Il principe ignoto

f

No, no, Principes - sa al - te - ra! Ti voglio tutta arden - te d'a - mor!

I SAPIENTI (*si alzano, e ritmicamente aprono insieme il secondo rotolo*)

Il sangue!

Il sangue!

Il sangue!

LA FOLLA (*prorompendo gioiosamente*)

Coraggio, scioglitore degli enigmi!

Coraggio e vincerai la principessa!

TURANDOT (*raddrizzandosi come colpita da una frustata, urla alle guardie:*)

Percuotete quei vili!

(*E così dicendo corre giù dalla scala. Il principe cade in ginocchio. Ed ella si china su di lui, e, ferocemente, martellando le sillabe, quasi con la bocca sul viso di lui, dice il terzo enigma:*)

«Gelo che ti dà foco! E dal tuo foco^{16d}

più gelo prende! Candida ed oscura!

Se libero ti vuol, ti fa più servo!

Se per servo t'accetta, ti fa re!»

(*Il principe non respira più. Non risponde più. Turandot è su lui, curva come sulla sua preda. E sogghigna:*)

Su, straniero! Ti sbianca la paura!

E ti senti perduto! Su, straniero,

il gelo che dà foco, che cos'è?

IL PRINCIPE IGNOTO (*desolato ha piegato la testa fra le mani. Ma è un attimo. Un lampo di gioia lo illumina. Balza in piedi, magnifico d'alterigia e di forza. Esclama:*)

Ah! Non mi sfuggi! Non mi sfuggi più!

La mia vittoria ormai t'ha data a me!

Il mio fuoco ti sgela, o

«Turandot!»

(*Turandot vacilla, arretra, rimane immobile ai piedi della scala impietrita dallo sdegno e dal dolore*)

I SAPIENTI (*che hanno svolto il terzo rotolo, esclamano:*)

Turandot!

Turandot!

Turandot!

LA FOLLA (*con un grido*)

– Gloria!

– Gloria, o vincitore!^{16e}

– Ti sorride la vita!

– Ti sorride l'amore!!

– Diecimila anni al nostro imperatore!

TURANDOT (*al primo grido s'è scossa. Risale affannosamente la scala. È presso il trono dell'imperatore. Prorompe:*)

Figlio del Cielo! Padre agosto! No!

Non gettare tua figlia fra le braccia dello straniero!

L'IMPERATORE (*solemnemente*)

È sacro il giuramento!

TURANDOT (*con impeto, con ribellione*)

No, non dire! Tua figlia sola, è sacra!

Non puoi donarmi a lui, a lui come una schiava.

morente di vergogna!

(*Al principe*)

Non guardarmi così!

Tu che irridi al mio orgoglio,

non guardarmi così!

Non sarò tua! Non voglio!

Mai nessun m'avrà!

L'IMPERATORE (*ergendosi in piedi*)

È sacro il giuramento!

LA FOLLA

È sacro il giuramento!

– Ha vinto, Principessa!

– Offrì per te la vita!

– Sii^{xxxiv} premio al suo ardimento!

TURANDOT (*rivolta ancora al principe, gli grida:*)

Mi vuoi tu *cupa* d'odio?

Vuoi ch'io sia il tuo tormento?

Mi vuoi come una preda?

Vuoi ch'io sia trascinata

nelle tue braccia a forza^{16f}

riluttante e fremente?...

IL PRINCIPE IGNOTO (*con impeto audacissimo*)

No, principessa altera!

Ti voglio tutta ardente

d'amore!

LA FOLLA

– O audace!

– O coraggioso!

– O forte!

xxxiv «sia».

IL PRINCIPE IGNOTO

*Guarda! La mia vittoria
la gitto ai piedi tuoi!*

Ti libero dal patto, principessa!... Lo vuoi?

*(Movimento di generale sorpresa, quasi di paura.
Turandot si protende pallidissima verso il principe,
che continua:)*

Tre enigmi m'hai proposto! Tre ne sciolsi!^{16g}

Uno soltanto a te ne proporrò:

il mio nome non sai! Dimmi il mio nome
prima dell'alba, e all'alba morirò!

*(Fra l'attesa più intensa Turandot piega il capo an-
nuendo. Allora il vecchio imperatore si erge e con
accorata commozione dice:)*

L'IMPERATORE

*Incauto e generoso! Come a un figlio
t'apro la reggia mia!*

Il cielo voglia che col primo sole^{16h}

mio figliolo tu sia!

LA FOLLA

– O generoso!

– O generoso!

– Vinci!

–Ti sorrida la vita!

– Ti sorrida l'amore!

– Diecimila anni al nostro imperatore!

*(La corte di alza. Squillano le trombe. Ondeggiano
le bandiere. Il principe, a testa alta, con passo sicu-
ro, sale la scala; mentre l'inno imperiale erompe so-
lenne, cantato da tutto il popolo:)*

Ai tuoi piedi ci prostriamo,¹⁶ⁱ
luce, re di tutto il mondo!

Per la tua saggezza,

per la tua bontà,

ci doniamo a te,

lieti in umiltà!

A te salga il nostro amore!

Diecimila anni al nostro imperatore!

A te, erede di Hien-Wang,

noi gridiam:

diecimila anni al nostro imperatore!

Alte, alte le bandiere!

Gloria a te!

^{16g} Prima che il cerimoniale abbia termine, di fronte allo smarrimento della principessa sconfitta il principe ignoto offre una via di scampo: indovinare il suo stesso nome (⁶⁵⁸, *Largo sostenuto* – e, re). La dura prova appena superata viene rievocata dai tre accordi che caratterizzano la scena (cfr. es. 13), ma la proposta di risolvere l'enigma relativo al suo nome compare sull'unico tema associato al protagonista maschile, intonato dai violini (⁶⁶, *Moderato sostenuto* – e- $\frac{3}{4}$, Re): es. 16). Esso s'impone per la sua dolcezza, stabilendo con molta intensità il rapporto fra due differenti situazioni, quella di Turandot, che non vuole amare, e la dolce fermezza amorosa del principe ignoto:

ESEMPIO 16 (II, 66)

Il principe ignoto

p $\overset{\frown}{\text{3}}$ $\overset{\frown}{\text{3}}$

Il mio nome non sai!..... Dimmi il mio nome,

Vi

p

Vlc

p

Vle, Vlc

^{16h} Dopo che l'imperatore, al suono di un tema originale, si è avviato, la massa corale intona il coro solenne anticipato all'inizio del quadro,¹¹ che funge da «inno imperiale» (⁶⁸², *Andante maestoso e sostenuto* – e, Fa misolidio: cfr. es. 10), e chiude fragorosamente l'atto.¹⁶ⁱ

ATTO TERZO

QUADRO PRIMO

Il giardino della reggia, vastissimo, tutto rialzi ondulati, cespugli e profili scuri di divinità in bronzo, lievemente illuminate dal basso in alto dal riflesso degli incensieri. A destra sorge un padiglione a cui si accede per cinque gradini, e limitato da una tenda riccamente ricamata. Il padiglione è l'avancorpo d'uno dei palazzi della reggia, dal lato delle stanze di Turandot.

(È notte. Dalle estreme lontananze giungono voci di araldi che girano l'immensa città intimando il regale comando. Altre voci, vicine e lontane, fanno eco. Adagiato sui gradini del padiglione è il principe. Nel grande silenzio notturno egli ascolta i richiami degli araldi, come se quasi più non vivesse nella realtà)

LE VOCI DEGLI ARALDI

Così comanda Turandot:^{17a}

«Questa notte nessun dorma in Pekino!»

LA FOLLA

Nessun dorma!

Nessun dorma!

LE VOCI DEGLI ARALDI

«Pena la morte, il nome dell'ignoto sia rivelato prima del mattino!»

LA FOLLA

Pena la morte!

Pena la morte!

VOCI DEGLI ARALDI

«Questa notte nessun dorma in Pekino!»

LA FOLLA

Nessun dorma!

Nessun dorma!

(L'eco delle voci e il suono dei gong si perdono nelle lontananze)

IL PRINCIPE IGNOTO

Nessun dorma!... Tu pure, o Principessa,^{17b}

nella tua fredda stanza

guardi le stelle

che tremano d'amore e di speranza...

Ma il mio mistero è chiuso in me,^{17c}

il nome mio nessun saprà!

^{17a} Con precisione simmetrica Puccini riprese la sequenza armonica dell'atto primo (cfr. es. 1)² all'inizio dell'ultimo, sovrapponendovi una sensuale melodia (*Andante mosso* – $\frac{3}{4}$ – $\frac{2}{4}$, → re). Il collegamento musicale fra questi scorci 'btonali', che coinvolge anche i ministri all'inizio dell'atto secondo,⁹ disegna un percorso drammatico: all'inizio dell'opera l'urto dissonante rafforza l'impatto delle prime quattro battute, identificando la crudeltà della legge di Turandot, quella stessa norma che nell'atto secondo dà avvio al meccanismo che porta alla contesa quando il mandarino rilegge il bando della principessa,¹⁴ mentre nell'atto terzo la melodia sovrapposta alla successione armonica ne addolcisce i contorni – suggerendo la possibilità di un mutamento della protagonista – e prepara il terreno all'espansione lirica del principe, certo della vittoria. Le voci lontane degli araldi che minacciano la morte per chi non scopre il nome dell'ignoto, sono note di colore spesso, arricchito di senso dal colpo in *pianissimo* della grancassa: puntualmente il tritono caratterizza la pronuncia del nome di Turandot, ma è un'eco già fiavole.

^{17b} L'ultimo evento temporale dell'opera è la tanto sospirata alba, termine entro il quale Turandot dovrà a sua volta sciogliere l'enigma del nome postole dal principe ignoto. Ma prima v'è il notturno nei giardini della reggia, il cui profumo par quasi di sentire nell'aria grazie al canto del tenore. «Nessun dorma!...»: il celeberrimo assolo è una breve romanza in due parti, che si avvia con un declamato ch'è il flusso di pensieri nella mente del protagonista (4, *Andante sostenuto* – $\frac{4}{4}$ – $\frac{2}{4}$, Sol), accompagnato dall'orchestra con l'alternanza della triade sulla fondamentale e di un bicordo sul VI abbassato su cui poggiano in fila due quarte, una aumentata e una diminuita, sormontate da una terza maggiore; in realtà, per la condivisione di note in enarmonia, la successione dà un accordo di nona alterato sul IV in cadenza plagale – Do-Mib-Sol♭ [=Fa♯]-Sib-Re – previsto da Schönberg nel suo *Manuale d'armonia* fra quelli al confine della tonalità, ed è un'ennesima espressione di modernità, fra le tante di cui è disseminata la partitura di *Turandot*.

^{17c} Quando la passione del principe comincia febbrilmente a crescere la tonalità sale a Re, e il tema del nome (cfr. es. 16) diviene melodia dell'aria:

Solo quando la luce splenderà...^{xxxv}
sulla tua bocca lo dirò, *fremente!*...^{xxxv}
Ed il mio bacio scioglierà il silenzio
che ti fa mia.

VOCI DI DONNE (*misteriose e lontane*)
Il nome suo nessun saprà...
E noi dovremo, ahimè, morir!...

IL PRINCIPE IGNOTO
Dilegua, o notte!... Tramontate, o stelle!...
All'alba vincerò!...

VOCI DI DONNE (*sommesse e disperate*)
Morir!...
Morir!...

(*Ed ecco alcune ombre appaiono strisciando fra i cespugli: figure confuse col buio della notte, che si fanno sempre più numerose e finiranno col diventare una folla. I tre ministri sono alla testa. Ping si accosta al principe, e dice:*)

PING
Tu che guardi le stelle, abbassa gli occhi...^{18a}
su noi!

PANG
La nostra vita è in tuo potere!

PONG (*disperato*)
La nostra vita!

PING
Udisti? Il bando *corre*^{xxxvi}
per le vie di Pekino, e ad ogni porta
batte la morte e grida: il nome o sangue!
IL PRINCIPE IGNOTO (*ergendosi contro di loro*)
Che volete da me?

PING
Di' tu che vuoi?
È l'amore che cerchi?

Ebbene: prendi!
(*E sospinge un gruppo di fanciulle bellissime, seminude, procaci, ai piedi del principe*)

segue nota 17c

ESEMPIO 17 (III, 94)

Il principe ignoto

Ma il mio mi - ste - ro è chiu - so in me,

arpa

Vle, Vlc

Fag. Cl B

Chiude l'assolo un Si_3 , ch'è espressione di sicurezza, invocazione della luce contro le tenebre troppo spesso echeggiata negli stadi, facendo scordare la perfetta collocazione del brano nel contesto, la sue proporzioni, concise quanto aeree, e le spezie armoniche al servizio sia della passione sia dell'avanzamento linguistico. L'immane applauso spezza indebitamente un flusso musicale continuo che segue la perorazione orchestrale, con tanto di cadenza alla tonica evitata.

^{xxxv} «Sulla tua bocca lo dirò / quando la luce splenderà!...».

^{18a} Torna in scena di prepotenza il dramma collettivo (6⁴, *Allegro* - $\frac{2}{4}$, Sol): i ministri, alla testa della folla, prima di ricorrere ad altri mezzi, cercano di distogliere il principe dal suo proposito offrendogli il meglio: la tattica dà vita a una vera e propria scena delle tentazioni.

^{xxxvi} «Udisti il bando?».

Guarda!... Son belle tra lucenti veli!...^{18b}

(*E strappando i veli alle donne:*)

Più belle ignude!...

PONG, PANG (*esaltandone le bellezze*)

Corpi flessuosi...

PING

Tutte ebbrezze e promesse

d'amplessi prodigiosi!...

(*Le fanciulle, sospinte, circondano il principe, che con un movimento di ribellione grida:*)

IL PRINCIPE IGNOTO

No!... No!...

PING (*incalzando*)

Che vuoi?... Ricchezze?...

Tutti i tesori a te!

(*Al suo cenno vengono portati davanti al principe sacchi, cofani, canestri ricolmi d'oro e di gemme. E i tre ministri fanno scintillare questi splendori davanti agli occhi abbagliati del principe*)

Rompon la notte nera^{18c}

queste fulgide gemme!

PONG

– Fuochi azzurri!

PANG

– Verdi splendori!

PONG

– Pallidi giacinti!

PANG

– Le vampe rosse dei rubini!

PING

– Sono

goccioline d'astri!

– Prendi! È tutto tuo!

IL PRINCIPE IGNOTO (*ribellandosi ancora*)

No! Nessuna ricchezza!

PING (*accostandosi a lui con crescente spasimo*)

Vuoi la gloria?

Noi ti farem fuggire,

e avrai la gioia

d'aver vinto, tu solo, Turandot!

PANG

E andrai lontano...

PING

...con le stelle, verso

imperi favolosi!...

TUTTI

Fuggi! Fuggi! *Tu sei salvo*,^{xxxvii} 18c

e noi tutti ci salviamo!

^{18b} La prima lusinga è diretta all'amore (84, *Lento* – sol): le movenze sinuose delle schiave che danzano brevemente davanti a Calaf è fissata da un tema flessuoso, caratterizzato dall'intervallo 'esotico' (più tipico del medioriente, in realtà) di seconda aumentata, e da figure puntate. Ma la loro esibizione dà luogo a una sezione fulminea su scala pentafona difettiva (9, *Allegro*) dove lo sforzo mimetico del compositore per realtà sonore extraeuropee si spinge molto in là, giungendo a riprodurre procedimenti polifonici praticati in Oriente come l'eterofonia, ossia l'esecuzione simultanea di diverse varianti di una stessa linea melodica. Le quattro note dei soprani (Re, Mi, Sol, La) riempiono lo spazio acustico, sviluppate in figurazioni diverse.

^{xxxvii} «Fuggi, fuggi, va lontan.»

^{18c} Tocca ora ai colori delle pietre preziose (10, *Meno mosso. Allegro moderato*), e udiamo ancora una volta un tema originale, anch'esso rigorosamente articolato su una scala pentafona (Sol, Mi, Re, Do, La):

ESEMPIO 18 (III, 10)



Alla voce imponente dei corni risponde lo scintillio degli idiofoni sormontati dall'ottavino, un manto prezioso ch'è puro colore, abbagliante. Su questo tema, ripreso nelle combinazioni più varie e reso più incisivo dal triangolo con un ticchettio alienante, monta l'agitazione della folla, e l'invito a Calaf si fa sempre più stringente. Il principe rifiuta per la seconda volta, invocando l'alba e con essa la fine dell'incubo. Il tema tornerà altre due volte, l'ultima delle quali in coda alla sezione, *a tutta forza*, quando la folla, brandendo pugnali, minaccia con ferocia il protagonista.

IL PRINCIPE IGNOTO (*tendendo le braccia verso il cielo*)

Alba, vieni! Quest'incubo dissolvi!

(*Allora i tre ministri si stringono intorno a lui disperatamente*)

PING

Straniero, tu non sai^{18d}

di che cosa è capace la Crudele!

Straniero, tu non sai quali orrendi martir la Cina inventi!

PING

Se tu rimani e non ci sveli il nome, noi siam perduti!

PANG

L'Insonne non perdona!

Sarà martirio orrendo!

(*E l'uno dopo l'altro, lividi di terrore:*)

– I ferri aguzzi!

– L'irte ruote!

– Il caldo

morso delle tenaglie!

– La morte a sorso a sorso!

TUTTI

Ah! Non farci morire!... *Abbi pietà!*...

(*Ma il principe esclama:*)

IL PRINCIPE IGNOTO

Inutili preghiere!

Inutili minacce!

Lei sola, voglio! Voglio Turandot!^{xxxviii}

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

TUTTI

– Non l'avrai!^{18c}

– Non l'avrai!

– Non l'avrai più!^{18c}

Morra prima di noi, tu maledetto!

– Tu, crudele!

– Spietato!

– Parla!

– Il nome!

(*Si tendono alti e minacciosi i pugnali verso il principe, stretto nella cerchia feroce e disperata. Ma d'un tratto s'odono grida tumultuose dal giardino e tutti s'arrestano*)

LE VOCI

Eccolo il nome! È qua!^{18e}

(*Un gruppo di sgherri trascina il vecchio Timur e Liù, logori, pesti, affranti, insanguinati. La folla ammutolisce nell'ansia dell'attesa. Il principe si precipita, gridando:*)

IL PRINCIPE IGNOTO

Costor non sanno!... Ignorano il mio nome!

(*Ma Ping, che riconosce i due, ebbro di gioia ribatte:*)

PING

Sono il vecchio e la giovine che iersera parlavano con te!

IL PRINCIPE IGNOTO

Lasciateli!

PING

– Conoscono il segreto!

(*Agli sgherri*)

Dove li avete colti?

^{18d} Più la situazione si fa grave, e più la musica si alleggerisce, fino a prendere sembianze quasi da operetta in questo scorcio (12⁴, e- $\frac{2}{4}$ - $\frac{4}{4}$), con note aggiunte all'armonia su un pedale di dominante di Do e svolte improvvise verso tonalità lontane, il tutto con un accompagnamento ritmato a passo di canzone da *cabaret*; questo atteggiamento stilistico, ancora di ascendenza modernista, traduce il nervosismo parossistico delle maschere, che nel trasmettersi alla folla elimina di colpo ogni gestualità fatua, e vira verso il serio, che s'impone perciò con forza maggiore. Il principe nega per la terza e ultima volta, con potenza centuplicata, ribadendo schemi rituali già attuati su vasta scala nell'atto precedente, e affermando per un lampo fugace la tonalità di do.

^{xxxviii} «Crollasse il mondo voglio Turandot!».

^{18e} L'agitazione furibonda della folla si trasforma in energia liberatoria quando Liù e Timur vengono trascinati in scena dalle guardie (15); anche se questa entrata dà luogo a un nuovo episodio drammatico, Puccini lo tratta come un séguito del movimento precedente, in attesa del vero evento.

GLI SGHERRI

Mentre erravano là, presso le mura!

PING (*correndo al padiglione*)

Principessa!

LA FOLLA

Principessa!

Principessa!

(*Turandot appare sul limite del padiglione. Tutti si prosternano a terra. Solo Ping, avanzando con estrema umiltà, dice:*)^{19a}

PING

Principessa!... Divina!... Il nome ignoto^{xxxix}

è chiuso in queste due bocche silenti!...

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

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

TURANDOT

Sei pallido, straniero!^{19b}

IL PRINCIPE IGNOTO (*alteramente*)

Il tuo sgomento

vede il pallor dell'alba sul mio volto!

Costor non mi conoscono!

TURANDOT

Vedremo!

(*E rivolgendosi a Timur, con fermissimo comando:*)

Su! Parla, vecchio!

(*Attende sicura, quasi indifferente. Ma il vecchio tace. Intontito dal dolore, scompigliata la sua veneranda canizie, pallido, lordo, pesto, guarda la principessa muto, con gli occhi sbarrati e un'espressione di supplica disperata*)

TURANDOT (*con furore ai ministri*)

Voglio^{xl} ch'egli parli!

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

LIÙ

Il nome che cercate

io sola lo conosco!^{xli}

LA FOLLA (*con un grido di liberazione*)

La vita è salva! L'incubo svanì!

IL PRINCIPE IGNOTO (*con fiero rimprovero a Liù*)

Tu non sai nulla, schiava!

LIÙ (*guarda il principe con infinita tenerezza, poi rivolgendosi a Turandot:*)

... So il suo nome,^{xlii}

e suprema delizia

m'è tenerlo segreto^{xlii}

e possederlo io sola!

LA FOLLA (*che vede sfuggire la tua speranza, irrompe verso Liù, gridando:*)

– Sia legata!

– Sia straziata!

^{19a} L'evento centrale è l'ingresso di Turandot. Qui comincia una breve sezione nuova, costruita su due reminiscenze, che servono a inquadrare in altro contesto le tappe dell'azione, mediante il ricordo che funge al tempo stesso da prolessi del futuro, e forniscono le motivazioni psicologiche all'agire di ciascun personaggio. Il primo ritorno tematico è quello del *Mô-Li-Huâ* (217, *Largo* – $\frac{4}{4}$, Solb), affidato agli ottoni in buca e dietro le quinte, *fortissimo*, in stile di corale solenne. La nuova agogica conferisce al tema un passo decisamente cerimoniale, mentre è significativa la scelta della tonalità, ancora una volta Solb, quella della passione, che strutturalmente si porrà in asse con l'ultima aria di Liù intonata alla relativa minore,^{20c} e sarà perno del grande finale corale compiuto da Puccini.^{20f}

^{xxxix} «Principessa!... Divina!... Il nome dell'ignoto».

^{19b} La seconda reminiscenza (del tema 2 a),³ ci riporta sugli spalti della città imperiale, all'inizio dell'azione (*Meno largo* – $\frac{3}{4}$, do). Essa fornisce un'informazione drammatica, confermando che i due conoscono l'identità spasmodicamente cercata, ma soprattutto inizia a concentrare l'attenzione sul personaggio di Liù, la cui statura, dall'inizio a qui, è destinata a crescere, fino a sovrastare per importanza tutti gli altri personaggi. Dichiarando di essere la sola a conoscere il nome dell'ignoto, ella attira su di sé l'ira della folla terrorizzata e, per la prima volta, l'interesse della rivale e dell'uomo che ama invano.

^{xl} «Io voglio».

^{xli} «io sola so!».

^{xlii} «Io so il suo nome... / M'è suprema delizia / tenerlo segreto».

– Perché parli!

– Perché muoia!^{20a}

IL PRINCIPE IGNOTO (*ponendosi davanti a Liù*)

Sconterete le sue lagrime!

Sconterete i suoi tormenti!

TURANDOT (*violenta alle guardie*)

Tenetelo!

LIÙ (*con fermezza al principe*)

Signor, non parlerò!^{20b}

(*Il principe è afferrato dagli sgherri e tenuto fermo, legato. Allora Turandot riprende la sua attitudine ieratica, quasi assente, mentre Liù, ghermita dai suoi torturatori, è caduta a terra in ginocchio*)

PING (*curvo su di lei*)

Quel nome!

LIÙ (*dolcemente, pregando*)

No!

PING (*con furore*)

Quel nome!

^{20a} Da qui (20, *Allegro* – $\frac{3}{4}$) comincia una strategia musicale in funzione del dramma ch'è tra le più complesse mai tentate da un drammaturgo in musica, in bilico fra la propria tradizione plurisecolare e rinnovamento (non a caso AP propone un'ennesima «solita forma»: «1. tempo d'attacco^{20a} 2. Aria di Liù.^{20c} 3. Tempo di mezzo^{20d} 4. Suicidio di Liù e corteo funebre^{20e}). La complessa organizzazione di questo scorcio quadripartito, che sfocerà nel sacrificio della schiava, è tutta poggiata sui pochi elementi musicali che abbiamo visto innervare la teatralità del personaggio.^{8a} Ad essi va aggiunta la breve frase discendente con cui il principe minaccia con enfasi i carnefici (es. 19, X):

ESEMPIO 19 (III, 621)

Il principe X
Scon- te - re - te i suoi tor - men- ti!

Questa melodia viene semanticamente legata alle sofferenze patite da Liù (21, *Andante*, es. 20, X),^{20b} nel contesto di un agglomerato armonico statico (su scala modale difettiva) poggiato sopra un pedale inferiore di Mi, divenendone un motivo determinante, e anche a Turandot, tramite la citazione del *Mò-Li-Huà* interposta fra due riprese dell'inciso (es. 20, Y; cfr. es. 3):

ESEMPIO 20 (III, 221)

Liù X
Si - gnor, non par - le - rò!

Fl, Cl X
1 Vla X
1 Vla Y (es. 3)
1 Fag Y (es. 3)

Vlc, Tpt
Cb

È come se l'anima delle due donne fosse istantaneamente messa in comunicazione attraverso la dialettica dei temi, perché Turandot apprenda, assistendo alla sofferenza di una donna innamorata e altruista, a maturare il suo lato umano.

LIÙ

La tua serva
chiede perdono, ma obbedir non può!

(A un cenno di Ping gli sgherri l'afferrano, le torcono le braccia. Liù grida. Ed ecco Timur si scuote dal suo terribile silenzio)

TIMUR

Perché gridi?

IL PRINCIPE IGNOTO

Lasciatela!

LIÙ

No... no... non grido più! Non mi fan male!

No, mio signore... no... nessun mi tocca!

(Agli sgherri)

Stringete... ma chiudetemi la bocca,

ch'ei non mi senta!

(Poi, sfibrata)

Non resisto più!

LA FOLLA *(ferocemente)*

Parla! Il suo nome!

TURANDOT

Sia lasciata!... Parla!

(Liù è liberata)

LIÙ

No!... Piuttosto morirò!...

*(E cade accasciata presso i gradini del padiglione)*TURANDOT *(fissando Liù, quasi a scrutarne il mistero)*

Chi pose tanta forza nel tuo cuore?

LIÙ *(sollevando gli occhi pieni di tenerezza)*

Principessa, l'amore!

Tanto amore, segreto, inconfessato...^{20c}

grande così che questi strazi sono

dolcezza a me,^{xliii} perché ne faccio dono
al mio signore...

Perché, tacendo, io gli do il tuo amore...

Te gli do, principessa, e perdo tutto...

persino l'impossibile speranza!...

(E rivolta agli sgherri)

Legatemi! Straziatemi!

Tormenti e spasimi

date a me!

Saran, per lui, l'offerta^{xliv}

suprema del mio amore!

TURANDOT *(che è rimasta per un momento turbata e affascinata dalle parole di Liù, ora ordina ai ministri:)*

Strappatele il segreto!

PING

Chiamate Pu-Tin-Pao!^{20d}IL PRINCIPE IGNOTO *(dibattendosi rabbiosamente)*

No, maledetto!

LA FOLLA *(con un urlo)*

– Il boia!

– Il boia!

– Il boia!

PING

Sia messa alla tortura!

LA FOLLA *(selvaggiamente)*

Alla tortura!

Sì, il boia!

– Parli!

– Alla tortura!

– Il boia!

(Ed ecco il gigantesco Pu-Tin-Pao con i suoi aiutanti appare nel fondo, immobile e spaventoso. Liù ha un

^{20c} Liù pronuncia la parola magica, «amore» da cui avvia una dichiarazione in due tempi; il primo, lirico e interiore (24, *Lento* – e- $\frac{2}{4}$, Fa), è costruito su incisi pentafoni, frasi umili di breve respiro che mettono in rilievo l'espansione melodica nel momento dell'«offerta suprema».

^{xliii} «dolcezza per me».

^{xliv} «Ah!... Come offerta»; la semplificazione del verso facilita all'interprete l'emissione degli acuti in *decrecendo* (La₄-Si₄-La₄).

^{20d} L'estatica confessione di Liù, la prima e l'unica volta in cui ha potuto dichiarare il suo amore «inconfessato», e per giunta *coram populo*, finisce in un istante: la crudeltà torna subito in primo piano (25, *Andante mosso* – e- $\frac{2}{4}$), col richiamo al gigantesco boia. Puntualmente il carnefice entra in scena prima musicalmente, grazie al suo tema (25⁶, *Allegro moderato* – e- $\frac{2}{4}$), avvinghiato a un pedale centrale, che ad ogni accento fa udire una quinta diminuita, irradiando nuovamente un segno di terrore.

grido disperato, s'aggira come pazza cercando, inutilmente, di aprirsi un varco, implorando, supplicando)

LIÙ

No!... No!... Più non resisto!...

Ho paura di me!...

Lasciatemi passare!...

LA FOLLA (*sbarrandole il passo*)

Parla! Parla!

LIÙ (*disperatamente, correndo presso Turandot*)

Si!... Principessa!... Ascoltami!...

Tu che di gel sei cinta,^{20e}

da tanta fiamma vinta,

^{20e} Il secondo tempo della dichiarazione di Liù (27, *Andante mosso* – $\frac{3}{4}$ – $\frac{4}{4}$, *mi*) è una predizione in tono tragico di due differenti destini che si realizzeranno entro l'alba: la morte per lei e la sconfitta per Turandot, che si arrenderà alla forza dell'amore. Questo assolo, basato su una frase modale trasposta su vari gradi della scala di *mi*^b (tonalità tragica dell'opera), è accompagnato dall'orchestra con catene di accordi paralleli (per quarte e settime), a cui si aggiungono man mano intervalli più piccoli, fino alla seconda minore, segno dello strazio interiore di lei, ottenuto con mezzi linguistici aggiornatissimi – tanto che si è chiamato in causa il motivo principale delle *Rondes printanières* (dal *Sacre du printemps* di Stravinskij), con cui quello di Liù divide, in effetti, i tratti principali. Se osserviamo più da vicino la melodia a partire dal quinto settenario (i versi sono tutti di Puccini, che aveva composto la «musicchetta di sapore cinese» nel marzo del 1921), noteremo che da essa sono tratti ben tre profili melodici, ciascuno destinato a un altro personaggio dell'opera:

ESEMPIO 21 (III, ³28)

The image shows three musical examples labeled (A), (B), and (C). Each example consists of a vocal line with lyrics and a corresponding instrumental line.

(A) Liù: *I - o chiudo stanca gli oc - chi, per - chè egli vin - ca an - co - ra...*

(A) Pong (III, 12^o): *Tu non sai quali or - ren - di*

(B) Turandot (II, 44^o): *e sfi - da - sti in flessi - bi - le e si - cu - ra*

(C) Liù: *Ei vin - ca an - co - ra... per non... per non ve - der - lo più!*

(C) Il principe (I, 24^o): *(o di -) vi - na bel - lez - za o me - ra - vi - glia -*

Possiamo valutare la portata di queste coincidenze in relazione ai singoli protagonisti e ai diversi momenti del dramma. La frase della schiava e quella di Pong sono in un rapporto di causa ed effetto: Liù sta patendo i «martiri» minacciati da Turandot, e chiude stanca gli occhi (es. 21, A). Dall'aria «In questa reggia» viene il passaggio in cui la principessa sta spiegando il perché della sua ferocia, e il tono con cui si esprime è umano e dolente: ella odia l'uomo per motivi ancestrali, non meno forti dell'amore che potrebbe darle il principe ignoto; Liù invece si sacrifica per offrire la vittoria all'uomo che ama. Il destino di quest'ultima contesa viene così sotteraneamente annunciato: l'amore di Calaf, principe tartaro come tartaro era l'uccisore di Lo-u-Ling, riparerà a un torto secolare (es. 21, B). La frase del tenore è tolta dal breve assolo dell'atto primo: è il primo momento in cui vede Turandot, quando l'amore s'impadronisce istantaneamente del suo essere. Liù chiuderà quindi gli occhi per non vederlo più

l'amerai anche tu!
[L'amerai anche tu!]^{xvii}

Prima di questa aurora
io chiudo stanca gli occhi,
perché egli vinca ancora...
per non vederlo più!

(Strappa con mossa repentina dalla cintola di un soldato un acutissimo pugnale e se lo pianta nel petto. Gira intorno gli occhi perduti, guarda il principe con dolcezza suprema, va, barcollando, presso di lui e gli stramazza ai piedi, morta)

IL PRINCIPE IGNOTO

O mia piccola Liù!...^{xliv}

(Si fa un grande silenzio, pieno di terrore. Turandot fissa Liù stesa a terra; poi con un gesto pieno di collera strappa ad un aiutante del boia che le è vicino una verga e percuote con essa in pieno viso il soldato che si è lasciato strappare il pugnale da Liù. Il soldato si copre il volto e arretra tra la folla. Il principe è liberato. Allora il vecchio Timur, come impazzito, si

alza. Si accosta barcollando alla piccola morta. Si inginocchia, dice:)^{20f}

TIMUR

Liù!... Liù! ...
Sorgi!... È l'ora chiara
d'ogni risveglio.
Sorgi!... È l'alba, o mia Liù...
Apri gli occhi, colomba!...

(C'è in tutti un senso di pietà, di turbamento, di rimorso. Sul volto di Turandot passa una espressione di tormento. Se ne avvede Ping, che va rudemente verso il vecchio per allontanarlo. Ma quando gli è vicino la sua naturale crudeltà è vinta e la durezza del suo tono attenuata)

PING

Alzati, vecchio! È morta!

TIMUR *(con un urlo)*

Delitto orrendo! E l'espieremo tutti!
L'anima offesa si vendicherà!

segue nota 20e

(es. 21, C): è sempre amore, ma appartiene a un tempo più antico (non a caso il soprano e il tenore citano la frase di Mimì morente nella *Bohème*) rispetto al sentimento che spingerà Turandot nelle braccia dell'uomo, cancellando dalla memoria la «notte atroce dove si spense» la «fresca voce» dell'ava. Erano i sentimenti di Liù che Puccini aveva cantato in un passato oramai lontano: la morte del soprano fa parte di un rito estremamente complesso, costruito intorno alla sua musica migliore, che testimonia l'impegno più ardito e consapevole di lasciarsi alle spalle il passato. Anche se non calcolate, forse, tali coincidenze riflettono un percorso inconscio del narratore onnisciente.

^{xliv} «Ah! Tu sei morta, o mia piccola Liù!».

^{20f} Dopo l'aria Liù si uccide. Immediatamente la melodia principale diviene la sua trenodia, poggiandosi per quasi settanta battute sull'intervallo di quarta giusta e sulla cellula ritmica dattilica (A) variata in diverse forme,^{8a} riuniti nello schema ostinato dell'accompagnamento:

ESEMPIO 22 (III, ⁵28)

Timur

Liù bon - tà! Liù! dol - cez - za!

Ob, Cmp, Cel

Ob, Cmp, Cel

Fl, Cel

pp

(Allora un terrore superstizioso prende la folla: il terrore che quella morta, divenuta spirito malefico perché vittima di una ingiustizia, sia tramutata, secondo la credenza popolare, in vampiro. E, mentre due ancelle coprono il volto di Turandot con un velo bianco trapunto d'argento, la folla, supplice, dice:)

LA FOLLA

Ombra dolente, non farci del male!^{20g}

Ombra sdegnosa, perdona! Perdona!

(Con religiosa pietà il piccolo corpo viene sollevato, tra il rispetto profondo della folla. Il vecchio si avvicina, stringe teneramente una mano della morta e cammina vicino a lei, dicendo:)

TIMUR

Liù!... Bontà! Liù... dolcezza!^{20h}

Oh, camminiamo insieme un'altra volta così, con la tua man nella mia mano.

Dove tu vai ben so...

ed io ti seguirò

per posare per sempre a te vicino
nella gran notte che non ha mattino...

(I tre ministri sono angosciati: s'è svegliata la loro vecchia umanità)

PING

Ah, per la prima volta

al vedere la morte non sogghigno!

PANG (toccandosi il petto)

S'è svegliato^{xlvi} qui dentro il vecchio ordigno,
il cuore, e mi tormenta!

PONG

Quella fanciulla spenta

pesa sopra il mio cuor come un macigno!

(Mentre tutti si avviano, la folla riprende:)

segue nota 20f

In questo modo Puccini raggiunge un senso di coerenza formale estremamente elevato che, incompiuta come l'opera rimase, condiziona pesantemente lo sviluppo dell'azione, facendo apparire posticcia proprio la scena decisiva, col duetto fra Turandot e il principe ignoto.

^{20g} Il breve brano in cui il collettivo chiede perdono alla salma della giovane schiava (32, *Largo sostenuto* – la) presenta una progressione armonica assai complessa e suggestiva, dove si sfogano le tensioni dovute al denso accumularsi del materiale musicale della trenodia per Liù.

^{20h} Ma la trenodia riprende implacabile, fino a sciogliersi nell'ultima invocazione corale. Non c'è dubbio che il sacrificio di Liù rivesta un peso indubbiamente rilevante in questo finale, ma Puccini lo avrebbe certo sfruttato adeguatamente. Basta ascoltare le ultime battute di suo pugno, che disegnano un sottile velario sonoro mediante la divaricazione del suono alle altezze estreme (Mi_b degli ottavini, Mi_b dei contrabbassi) all'uscita del corteo funebre. Ma, per dirla con Toscanini alla prima assoluta del 25 aprile 1926, «Qui finisce l'opera perché a questo punto il Maestro è morto».

^{xlvi} «Svegliato s'è».

LA FOLLA

- *Ombra dolente, non farci del male!*
 – *Ombra sdegnosa, perdona!... Perdona!*
 – Liù!... Bontà...
 – Liù!... Dolcezza...
 – Dormi!...
 – Oblia!

– Liù!...

– Poesia!...^{20h}

(Le voci si vanno perdendo lontano. Tutti, oramai, sono usciti. Rimangono soli, l'uno di fronte all'altra, il principe e Turandot. La principessa, rigida, statuarica sotto l'ampio velo, non ha un gesto, non un movimento)

IL DUETTO E IL QUADRO CONCLUSIVO NELLE VERSIONI DI

FRANCO ALFANO (1926)

IL PRINCIPE IGNOTO

Principessa di morte!^{21A}
 Principessa di gelo!
 Dal tuo tragico cielo
 scendi giù sulla terra!

LUCIANO BERIO (2001)*

IL PRINCIPE IGNOTO

Principessa di morte!^{21B}
 Principessa di gelo!
 Dal tuo tragico cielo
 scendi giù sulla terra!

* Nella colonna di sinistra il lettore potrà leggere il libretto originale, che Alfano musicò quasi per intero nella prima versione del finale; i versi in corsivo corrispondono alla parte che fu tagliata, su indicazioni di Toscanini in particolare, in occasione della prima assoluta; il segno ^ posto accanto a versi o parole in corsivo significa che non furono intonati anche nella prima versione; le varianti musicali del testo sono condivise, altrimenti vengono attribuite alla prima (A1) o alla seconda versione (A2) di Alfano. Nella colonna di destra si legge la porzione del libretto utilizzata da Luciano Berio per il suo completamento. Non ritengo di dover commentare la sezione che segue alla stessa stregua di quanto la precede, perché non è stata compiuta da Puccini: il lettore troverà nella prima appendice uno schema che dovrebbe chiarire la relazione fra gli appunti e le versioni esaminate, oltre a una sommara descrizione catalogografica e a una bibliografia essenziale per l'approfondimento del problema. L'incarico di completare *Turandot* fu dato nel luglio del 1925 dai gerenti di casa Ricordi al musicista napoletano Franco Alfano, allora direttore del Conservatorio di Torino, che portò a termine onestamente il compito affidatogli, ma il suo lavoro si discostò molto dagli schizzi lasciati dal maestro prima di morire. Perciò, in vista del debutto scaligero, i committenti, sospinti da Arturo Toscanini, espunsero dalla prima edizione dello spartito centonove battute – irrilevanti agli appunti – su un totale delle trecentosettantasette sue (più di un quarto, quindi, del totale complessivo). Il vero problema posto da queste pagine, però, non è ancora stato risolto: il completamento originale rivela una logica più stringente, ma la fantasia di Alfano somiglia poco a quella di Puccini. Inoltre esso pone rilevanti problemi ai due interpreti, chiamati a sostenere una tessitura acutissima sulla quale, per di più, sovente si scarica tutto il peso dell'immensa orchestra. La versione corrente, pur con tutti i suoi squilibri, ha almeno il pregio della brevità. L'interesse di Berio data alla fine degli anni Novanta, quando il Festival de musica de Gran Canarias, in accordo con casa Ricordi, gli commissionò il rifacimento del finale. Incarico più che legittimo, perché fra tutti i compositori del nostro tempo, Berio è quello che più ha dimostrato di saper maneggiare con disinvoltura stili di autori di epoche diverse.

^{21A} Lascia perplesso l'esiguo lasso temporale – appena due battute – in cui il principe ignoto si sbarazza di tutto il funereo rituale che circonda la morte di Liù, sebbene i due momenti siano ben separati dal forte contrasto fra tonalità, a distanza di tritòno l'una dall'altra (mi♭ e la); Alfano lo accentuò a ragion veduta: oppose al timbro delicatissimo su cui si spegne l'ultima scena di Puccini il fragore dei tre bicordi sulla dominante a piena orchestra, seguito dal primitivo unisono su cui Calaf declama la sua invettiva contro Turandot («Principessa di morte!»). Berio, invece, si mostra più attento alla gradualità del cambiamento psicologico, e inizia ad attingere dalle parti compiute (lo farà con encomiabile costanza),^{21B} allungando la scena in mi♭ con sette battute orchestrali che echeggiano la prima aria di Liù, e aggiugnendone nove prima di ricongiungersi all'attacco di Alfano. La soluzione si rivela drammaturgicamente più raffinata, ma fin dall'inizio impone le ragioni di un'era musicale differente: Alfano, musicista di minore statura rispetto a Puccini, parla pur sempre il linguaggio della medesima epoca storica, mentre Berio, inevitabilmente, non rinuncia, né deve, a tratti stilistici propri.

Ah, solleva quel velo
 guarda, guarda, o crudele,
 quel purissimo sangue
 che fu sparso per te!
 (*E si precipita verso di lei, strappandole il velo*)
 TURANDOT (*con fermezza ieratica*)
 Che mai osi, straniero!^{22A}
 Cosa umana non sono...
 Son la figlia del Cielo
 libera e pura![^] Tu
 stringi il mio freddo velo
 ma l'anima è lassù!

IL PRINCIPE IGNOTO (*che è rimasto per un momento come affascinato, indietreggia. Ma si domina. E con ardente audacia esclama:*)

La tua anima è in alto,
 ma il tuo corpo è vicino!
 Con le mani brucianti
 sfiorerò^{xlvii} i lembi d'oro
 del tuo manto stellato.
 La mia bocca fremente
 premerò su di te!^{23A}
 (*E si precipita verso Turandot tendendo le braccia*)

TURANDOT (*arretrando sconvolta, spaurita, disperatamente minacciosa:*)

Non profanarmi!

IL PRINCIPE IGNOTO (*perdutoamente*)

Ah, sentirti viva!

TURANDOT

Indietro!... Indietro!...

IL PRINCIPE IGNOTO

Il gelo tuo è menzogna!

TURANDOT

No, mai nessun m'avrà!²⁴

Dell'ava mia[^] lo strazio

Ah, solleva quel velo
 guarda, guarda, o crudele,
 quel purissimo sangue
 che fu sparso per te!
 (*Le strappa il velo*)

TURANDOT (*con fermezza*)
 Che mai osi, straniero!^{22B}

Cosa umana non sono...
 Son la figlia del Cielo
 libera e pura! Tu
 stringi il mio freddo velo
 ma l'anima è lassù!

IL PRINCIPE IGNOTO

La tua anima è in alto,
 ma il tuo corpo è vicino!
 Con le mani brucianti
 stringerò i lembi d'oro
 del tuo manto stellato.
 premerò su di te la mia bocca.^{23B}

TURANDOT

Non profanarmi!

IL PRINCIPE IGNOTO

Ah, sentirti viva!

TURANDOT

Indietro!... Indietro!...

IL PRINCIPE IGNOTO

Il gelo tuo è menzogna!

TURANDOT

No, mai nessun m'avrà!

Dell'ava mia lo strazio

^{22A} La replica di Turandot attesta ulteriormente la diversità d'atteggiamento dei due compositori: l'accordo impiegato è il medesimo, ma Alfano lo affida ai tromboni (con arpa e tam-tam), e Berio agli archi, col Fa₁ punteggiato dal trombone contrabbasso.^{22B}

^{xlvii} «stringerò».

^{23A} Significative anche le scelte testuali: Alfano si attiene ai versi originali, mentre Berio elimina i riferimenti che più mettono in rilievo l'ardore sensuale del principe, per il momento ancora ignoto (e si notino anche le differenti scelte nelle didascalie).^{23B}

²⁴ La citazione della seconda sezione dell'aria di Turandot è prevista negli appunti, e viene intonata da entrambi i compositori (es. 12).^{15c} Tuttavia Alfano, a differenza di Berio, vi aggiunge un'ulteriore ripresa della frase e la dà al principe («Ti voglio mia!»), che non si deve impadronire proprio della musica che dovrebbe dare senso allo «sgelemento» di Turandot.

non si rinnoverà! Ah, no!
Non mi toccar, straniero! È un sacrilegio!

IL PRINCIPE IGNOTO

Ma il bacio tuo mi dà l'eternità!^{XLVIII 25A}
(E in così dire, forte della coscienza del suo diritto e della sua passione, rovescia nelle sue braccia Turandot, e freneticamente la bacia. Turandot – sotto tanto impeto – non ha più resistenza, non ha più voce, non ha più forza, non ha più volontà. Il contatto incredibile l'ha trasfigurata. Con accento di supplica quasi infantile mormora:)

TURANDOT

Che fai di me?...^{XLIX} Che fai di me?...
Qual brivido!... Perduta!...
Lasciami!... No!...

IL PRINCIPE IGNOTO

Mio fiore,^{L 26}
mio fiore mattutino... Ti respiro...
i seni tuoi di giglio

non si rinnoverà! Ah, no!
Non mi toccar, straniero! È un sacrilegio!

IL PRINCIPE IGNOTO

No!... Il bacio tuo mi dà l'eternità!^{25B}
(Il principe abbraccia il corpo di Turandot)

(Il principe e Turandot si sciolgono dal loro intenso abbraccio)

IL PRINCIPE IGNOTO (*stringendo le mani di Turandot*)

Mio fiore,
mio fiore mattutino... mio fiore ti respiro...
i seni tuoi di giglio

^{XLVIII} «Ti voglio mia! / Ma il bacio tuo mi dà l'eternità!».

^{25A} Anche la citazione della coda dell'aria («Gli enigmi sono tre») per questo verso è prevista negli appunti, ma Alfano passa sbrigativamente alla sezione successiva, e stringe in due battute il bacio descritto dettagliatamente nella didascalia del libretto, vero e proprio *choc* che fa regredire traumaticamente la principessa all'infanzia. Berio, oltre ad adottare una didascalia ben più neutra, sceglie di concedere più tempo all'intimità dei due amanti – era del resto un'esigenza che anche Puccini avvertiva, quando scrisse ai suoi librettisti «Vorrei che Turandot sciogliesse il suo ghiaccio nel corso del duetto e cioè desiderio dell'intimità amorosa avanti di trovarsi *coram populo*» (9 luglio 1922).^{25B} Egli musica quindi un interludio orchestrale (46 bb.), nel quale impiega, oltre al materiale proveniente dagli schizzi, reminiscenze da altre parti dell'opera e citazioni da luoghi musicali, fra le quali emerge il frammento cromatico che apre il *Tristan und Isolde*, che fa capolino, assai riconoscibile (e per nulla foriero di ottimismo in vista del trionfo d'amore), per poi intrecciarsi a uno dei temi principali che caratterizzava il clima di crudeltà all'inizio di *Turandot* (cfr. es. 2 a).³ In ambedue i completamenti si segna dunque un passo indietro rispetto ai propositi drammaturgici di Puccini, che negli appunti non riprese mai temi che avessero a che fare con il decorso narrativo diacronico, ma solo spunti adatti a fondare musicalmente la conquista della natura umana da parte della protagonista. Riprendere in questo punto, come fa Berio, il tema che dipingeva con pertinente intensità l'angoscia della massa e dei protagonisti tartari di fronte alla ferocia del regime instaurato dalla principessa, significa oltretutto vanificare lo sforzo di Puccini stesso, che aveva sì citato il medesimo tema sul finire della parte compiuta,^{19b} ma per palesare l'atmosfera nuovamente barbarica in funzione del sacrificio liberatorio di Liù, cardine dello 'sgelamento' di Turandot.

^{XLIX} «Che è mai di me?».

^L «Oh! Mio fiore.».

²⁶ Perfettamente concordi le versioni (salvo che nel colore orchestrale) su questo passo, molto chiaro negli appunti; Puccini scrisse un motivo sensuale – suggestivamente accompagnato da voci femminili che arabescano una sillaba in La dorico – come ultimo dono al pubblico del suo talento di melodista:

treman¹¹ sul mio petto...
Già ti sento
mancare di dolcezza... tutta bianca
nel tuo manto d'argento...
TURANDOT (*con gli occhi velati di lagrime:*)
Come vincesti?

IL PRINCIPE IGNOTO (*con tenerezza estatica*)
Piangi?

TURANDOT (*rabbrividendo*)
È l'alba! È l'alba!

(*E quasi senza voce*)

Turandot tramonta!

IL PRINCIPE IGNOTO (*con enorme passione*)
È l'alba! È l'alba!... E amor nasce col sole!

(*Ed ecco nei silenzi dei giardini dove le ultime ombre già accennano a dileguare, delle voci sorgono lievi e si diffondono quasi irreali*)

LE VOCI

L'alba! L'alba!¹²⁷

Luce! Vita!

Tutto è puro!

Tutto è santo!

Principessa,
che dolcezza
nel tuo pianto!...

TURANDOT

Ah! Che nessun mi veda!...

treman sul mio petto...
Già ti sento
mancare di dolcezza... tutta bianca
nel tuo manto d'argento...

TURANDOT (*smarrita*)
Come vincesti?

IL PRINCIPE IGNOTO
Piangi?

TURANDOT (*con rassegnazione*)
È l'alba! È l'alba!

Turandot tramonta!

IL PRINCIPE IGNOTO
È l'alba! È l'alba!... E amor nasce col sole!

LE VOCI

È l'alba! È l'alba!

Luce! Vita!

Tutto è puro!

Tutto è santo!

Principessa,
che dolcezza
nel tuo pianto!...

TURANDOT

Che nessun mi veda!...

segue nota 26

ESEMPIO 23 (III, 528)

Il principe *p*

Oh! _____ Mio fio-re mat-tu - ti - no! _____ Mio fio-re ti re -
(-spiro)

Voci femminili (interne)

(sonorità relativa) Ah! _____ Ah! _____

¹¹ «ah! treman».

²⁷ Allo stesso modo è obbligata la concordanza successiva, perché Puccini fa intonare al coro di voci fuori scena il *Mò-Li-Huā* (cfr. es. 3), proprio nel momento in cui il sorgere del sole consegna alla sconfitta la donna di ghiaccio («È l'alba: Turandot tramonta»): l'antitesi alba-tramonto trova così una veste musicale nel tema che per tutta l'opera ha rappresentato il lato potenzialmente umano della protagonista, talora vanamente contraddetto. Turandot accetta la sua sorte intonando il tema a sua volta (per la seconda volta nel corso dell'opera),^{27a} e implicitamente conferma la natura velleitaria della sua protesta dopo la sconfitta nella contesa degli enigmi, che l'aveva spinta fino al Do₃ nell'atto precedente, e sulle stesse note (es. 15).^{16f}

(*E con rassegnata dolcezza*)

La mia gloria è finita!^{27a}

IL PRINCIPE IGNOTO (*con impetuoso trasporto*)

No! *Principessa!* No!...^{LI}

La tua gloria risplende
nell'incanto
del primo bacio,
del primo pianto!

TURANDOT (*esaltata, travolta*)

Del primo pianto... sì...^{28A}

Stranier, quando sei giunto,
con angoscia ho sentito
il brivido fatale
di questo male
supremo!

Quanti ho visto sbiancare,
quanti ho visto morire
per me!...

E li ho spregiati
ma ho temuto te!..

C'era negli occhi tuoi
la luce degli eroi,
la superba certezza.

E per quella t'ho odiato,^{LI}
e per quella t'ho amato,
tormentata e divisa

tra due terrori uguali:
vincerti od esser vinta...

E vinta son!...^{LIV} Son vinta,
più che dall'alta prova,

La mia gloria è finita, finita!^{27a}

IL PRINCIPE IGNOTO

No! *Principessa!* No!...

La tua gloria risplende
nell'incanto
del primo bacio,
del primo pianto!

TURANDOT

Del primo pianto... sì...^{28B}

Straniero, quando sei giunto,

c'era negli occhi tuoi

la superba certezza.

E per quella t'ho odiato,
e per quella t'ho amato,
tormentata e divisa.

Vincerti od esser vinta...

Son vinta,

^{LI} «IL PRINCIPE NO! Essa incomincia! / TURANDOT Onta su me! / IL PRINCIPE Miracolo!».

^{28A} Qui gli appunti latitano, anche se le cinque battute dello schizzo (f. 13r), offrono un'ulteriore indizio in merito al progetto perseguito da Puccini, che avrebbe probabilmente sviluppato il prosieguo – come pare, leggendo i segni di ripetizione posti sotto la melodia per l'accompagnamento all'aria «Del primo pianto» in fa# (settime su VI e V grado, sopra un basso ostinato) – come aveva fatto nel grande assolo «In questa reggia» (cfr. es. 11 a), nella stessa tonalità. Il collegamento avrebbe reso più evidente che Turandot aveva provato il «brivido fatale» per lo straniero, che solo ora sta confessando al suo interlocutore, molto prima di essere sconfitta. Alfano musica un tono sotto (mi^b) poi, in mancanza di schizzi, prosegue inventando i dieci versi successivi, mentre Berio si mantiene nella tonalità scelta da Puccini,^{28B} ma distribuisce in orchestra l'ostinato, che risulta perciò poco influente alla percezione, poi salta i versi successivi; preserva tuttavia il riferimento ai morti per amore di lei citando l'accompagnamento dell'assolo cui si accennava poc'anzi, e riprende la melodia su cui Turandot intonava «da ogni parte del mondo / qui venite a gettar la vostra vita»: in questo modo «Vincerti o esser vinta» si modella su «Io vendico su voi», e dipinge la sconfitta di lei sulla base delle stesse premesse che ne fondavano l'odio. Il collegamento risulta dunque molto pertinente.

^{LI} «E t'ho odiato per quella».

^{LIV} «E vinta son!... / Vinta da un tormento che non sapevo» (A1).

*da questo foco
terribile e soave,*

da questa febbre che mi vien da te!

IL PRINCIPE IGNOTO

Sei mia!... Sei^ mia!...

TURANDOT

Questo chiedevi...

Ora lo sai! Più grande
vittoria non voler!

Non umiliarmi più!...^

Di tanta gloria altero,^{LV}

parti, straniero,^{LV}

parti col tuo mistero!

IL PRINCIPE IGNOTO (*con caldissimo impeto*)

Il mio mistero?... Non ne ho più!... Sei mia!²⁹

Tu che tremi se ti sfioro,

tu che sbianchi se ti bacio,

puoi perdermi se vuoi!

Il mio nome e la vita insieme ti dono:

io sono Calaf, il figlio di Timur!

TURANDOT (*alla rivelazione improvvisa e inattesa, come se d'un tratto la sua anima fiera e orgogliosa si ridestasse ferocemente:*)

So il tuo nome!... Il tuo nome!...^{LVI} Arbitra sono^{30A}

ormai^ del tuo destino!...^{LVII}

da questa febbre che mi vien da te!

TURANDOT

Più grande
vittoria non voler!

Parti presto, straniero,
col tuo mistero!

IL PRINCIPE IGNOTO

Il mio mistero? Non ne ho più! Sei mia!

Tu che tremi se ti sfioro,

tu che sbianchi se ti bacio,

puoi perdermi se vuoi!

Il mio nome e la vita insieme ti dono:

io sono Calaf, figlio di Timur!

TURANDOT (*con entusiasmo*)

So il tuo nome!... So il tuo nome!...^{30B}

^{LV} «Di tanta gloria altero, / va? ... parti straniero» (A1).

²⁹ Anche questo passaggio è fissato in uno schizzo degli appunti, utilizzato da entrambi i compositori. Sono numerosi i riferimenti intertestuali a Wagner che premono su questo finale, ed emergono sia nella corrispondenza («Fare come nel *Parsifal* col cambiamento di scena al terzo atto, trovarsi nel San Graal cinese? Tutto fiori rosa e tutto spirante amore?», scriveva Puccini il 13 settembre 1921), sia negli appunti (la misteriosa annotazione alla fine di una celebre pagina, la 17r: «poi *Tristano*»); ma qui il riferimento al finale del *Lohengrin*, nel momento in cui il protagonista rivela all'amata il proprio nome («sein Ritter ich – bin Lohengrin genannt.» – «io sono cavaliere sono chiamato Lohengrin») salta agli occhi quando Calaf, costretto dalla forza dell'amore, consapevole di essere ricambiato, fornisce la risoluzione dell'ultimo enigma alla sua avversaria.

^{LVI} «So il tuo nome!... So il tuo nome!...».

^{30A} Alfano ignora il foglio che contiene lo spunto per questo verso (f. 17r), mentre Berio lo impiega per la successiva risposta di Calaf.^{31B} A entrambi la situazione (l'indovinello risolto) suggerisce la reminiscenza della contesa degli enigmi, che il compositore napoletano impiega impropriamente quando Calaf esclama «La mia gloria è il tuo amplesso», riprendendo il tema (es. 13)^{16a} in una versione contorta, proprio quando non c'è più nulla da indovinare e, piuttosto che introdurre un elemento di *suspense*, parrebbe più importante preparare la conclusione positiva.^{31A} Più astutamente, Berio riprende il tema degli enigmi, colto proprio nel momento in cui Calaf risolve il terzo indovinello (il nome della principessa), che Turandot intona dunque nel momento di un trionfo che risulta, per questo, più apparente che reale.^{30B} Alfano, inoltre, prolunga la citazione del tema nel momento in cui la protagonista chiama il suo rivale alla prova, intrecciandolo a squilli prolungati degli ottoni dietro le quinte, mentre Berio inizia da qui a preparare il cambio di scena, facendo squillare in gioco antifonale, con bell'effetto spaziale, gli ottoni in buca e quelli interni.

^{LVII} «del tuo destino ... / Tengo nella mia mano la tua vita... / Tu me l'hai data... È mia! È mia! / Mia più del trono... / più della stessa mia vita / IL PRINCIPE Prendila dunque! / Fammi morir!» (A1).

CALAF (*trasognato, in esaltazione ebbra*)

Che m'importa la vita!^{LVII}

È pur bella la morte!

TURANDOT (*con crescente febbrile impeto*)

Non più il grido del popolo!... Lo scherno!...^{LVIII}

Non più umiliata e prona[^]

la mia fronte cinta^{LIX} di corona!...

So il tuo nome!... Il tuo nome!...

La mia gloria risplende![^]

CALAF

La mia gloria è il tuo amplesso!^{31A}

La mia vita è il tuo bacio!

TURANDOT

Odi! Squillan le trombe! È l'alba! È l'alba!^{LX}

È l'ora della prova!

CALAF

Non la temo!

Dolce morir così!...[^]

TURANDOT

Nel cielo è luce![^]

Tramontaron le stelle! È la vittoria!...[^]

Il popolo s'addensa nella reggia...[^]

E so il tuo nome!... So il tuo nome!...

CALAF

Il tuo[^]

Sarà l'ultimo mio grido d'amore![^]

TURANDOT (*ergendosi tutta, regalmente dominatrice*)

Tengo nella mia mano la tua vita![^]

Calaf!... Davanti al popolo, con me!...^{LXI 32A}

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

La mia gloria risplende!

CALAF

La mia gloria è il tuo amplesso!^{31B}

La mia vita è il tuo bacio!

TURANDOT

Odi le trombe!...

È l'ora della prova!

CALAF

Non la temo!^{32b}

^{LVIII} «È l'alba! È l'alba! Non più dovrà piegarsi innanzi a te» (A1).

^{LIX} «la mia fronte ricinta» (A1).

^{LX} «Odi! Squillan le trombe! Ecco! È l'ora!».

^{LXI} «TURANDOT Ah! Calaf, davanti al popolo con me!... / CALAF Hai vinto tu!».

^{32A} Alfano calcò la mano soprattutto nel fulmineo interludio che precede il cambiamento di scena, dilettantesca manifestazione di epigonismo wagneriano: tutti gli ottoni squillano intonando la fanfara (tratta da uno schizzo del f. 13v), mentre il registro acutissimo è riempito dal trillo di violini, clarinetti e ottavino (50). L'orchestra introduce senza soluzione di continuità un *tableau* analogo a quello dell'atto secondo, riprendendo a tutta forza in Sol^b la musica del coro «Ai tuoi piedi ci prostriam» che lo chiudeva, ma con un turgore mille miglia distante dalla veste timbrica asciutta e coloratissima adottata da Puccini. Berio invece, con retorica assai minore, salda in un breve interludio la fanfara dello schizzo,^{32B} restringendola in quattro battute, alla citazione dell'inno imperiale,¹⁶ⁱ prima di intonare «Diecimila anni».

LE VOCI

O Divina![^]
 Nella luce
 mattutina
 che dolcezza^{LXII}
 si sprigiona
 dai giardini
 della Cina!...

(La scena si dissolve.)

QUADRO SECONDO

L'esterno del palazzo imperiale, tutto bianco di marmi traforati, sui quali i riflessi rosei dell'aurora s'accendono come fiori. Sopra un'alta scala, al centro della scena. L'imperatore circondato dalla corte, dai dignitari, dai sapienti, dai soldati.

(Ai due lati del piazzale, in vasto semicerchio, l'enorme folla che acclama:)

LA FOLLA

Diecimila anni al nostro Imperatore!

(I tre ministri stendono a terra un enorme manto d'oro mentre Turandot ascende la scala. D'un tratto è il silenzio. E in quel silenzio la principessa esclama:)

TURANDOT

O padre augusto... Ora conosco il nome dello straniero...^{33A}

(E fissando Calaf che è ai piedi della scala, finalmente, vinta, mormora quasi in un sospiro dolcissimo:)

Il suo nome è... Amore!

CALAF (con un grido folle)

– Amore!^{LXIII}

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

(La scena si dissolve.)

[QUADRO SECONDO]

L'esterno del palazzo imperiale.

Sopra un'alta scala c'è
 l'imperatore.

LA FOLLA

Diecimila anni al nostro Imperatore!

TURANDOT

O padre augusto... Ora conosco il nome dello straniero!^{33B}

Il suo nome è... Amore!

CALAF

È Amore! È Amore! È Amore!

^{LXII} «quanto aroma» (A1).

^{33A} Mentre la Turandot di Alfano si rivolge al padre scordando la musica degli enigmi, quella di Berio l'echeggia ancora,^{33B} prima di arrendersi.

^{LXIII} «– È Amore!» (A1).

LA FOLLA

– O sole!

– Vita!

– Eternità!^{34a}

– Luce del mondo è amore...

– È amor![^]*Il tuo nome, o principessa,*^{^ LXIV}*è luce*[^]– È primavera...[^]

– Principessa!

– Gloria![^]– Amor!^{LXIV}

LA FOLLA

– [A]^{34B}

FINE

^{34A} E se la folla di Alfano si tuffa nel tema del nome, in un tripudio di mezzi dispiegati senza ritegno, Berio ritorna ancora una volta al tema 2 *a* dell'inizio,^{34B} e qui si fatica francamente a seguire il suo ragionamento, com'era già accaduto in precedenza.^{25b} Il suo finale si spegne nebuloso, con la ripresa del tema del nome (cs. 16)^{16g} in Sol^b, fino all'accordo conclusivo di Mi^b. In un'intervista concessa in prossimità della prima esecuzione del suo completamento («il Giornale della musica», XVIII/179, 2002) Berio ebbe a dichiarare «Ho ripensato il finale in modo totale, non più un *happy end* ma una conclusione più sospesa e reticente, come si addice ad una visione orientale delle cose, meno deterministica, meno ovvia», scordando che Puccini non si prefiggeva affatto di ritrarre fedelmente una vicenda orientale, e che l'ovvio non rientrava nel suo vocabolario di drammaturgo. *Turandot* è, in realtà, molto meno esotica di quel che si creda, o meglio l'esotismo non è che una componente di un metodo compositivo sofisticato ed evoluto, che è la base su cui fondere tratti polistilistici secondo i principi più tipici del compositore novecentesco. Verità e finzione s'amalgamano in un tutto inestricabile: n'esce una fiaba moderna, in bilico tra ironia novecentesca e partecipazione romantica, dove la *Turandotte* di Gozzi, manipolata sulla base della versione di Schiller, non è che un pretesto per mettere le basi di un nuovo melodramma internazionale.

^{LXIV} «Ride e canta nel sole l'infinità nostra felicità! / Gloria a te! Gloria a te! Gloria! (A1, A2) / Principessa! Amor! (A1)».

Gli abbozzi del finale

battute		<i>incipit</i>	appunti autografi	
ALFANO	BERIO	ALFANO – BERIO	ALFANO	BERIO
	1-17	<i>interludio</i> , ⁷³⁵		X, R
1-19	18-36	«Principessa di morte!..», IL PRINCIPE, 35 – 36	1r, 1v	1r, 1v
20-30	37-47	«Che mai osi straniero», TURANDOT, 36 – ¹³⁷	1v, 2r, 2v, 4r	1r, 2r, 2v, 4r
31-47	48-64	«La tua anima è in alto», PR, 37 – 38	9r, 9v, 10r	9r, 9v, 10r
48-56	65-73	«No, mai nessun m'avrà!», TU, 38– 39	10v, 11r, 11v, R	10v, 11r, 11v, R
57-64		«Sacrilegio!», TU, 38 ⁹ – ³⁴⁰	X	
	74-130	<i>Interludio</i> , 40		Y, 14r, 8v, 22r, R
65-73	131-139	«Oh! Mio fiore mattutino!», PR, 39 – 43 ¹	5r, 5v, 6r	5r, 5v 6r
74-87	140-156	«Come vincesti?», TU, 40 – ⁴⁴	6r, 6v, 7r	6r, 6v, 7r
88-100	157-169	«No! essa incomincia», PR, ³⁴¹ – «No principessa!» – ¹¹⁴⁵	X	15v
101-105	170-174	«Del primo pianto», TU, 42 – 45 ²	13r	13r
106-120		«Di questo male», TU, 42 ⁵	X	
121-165	175-195	«C'era negli occhi tuoi», 43 – 45 ⁷	X	13r, R
166-176	196-209	«Il mio mistero? Non ne ho più», CALAF, 46 – 46 ⁶	16r	16r, R
176-177	210-216	«So il tuo nome», TU, ²⁴⁹ – 47	X	R
178-183	217-224	«La mia gloria è il tuo amplesso», 49– 47 ⁷	R	17r, Y
184-190	225-229	«Squillan le trombe», TU, 49 ⁶ – «Odi le trombe», 48		17v
191-209	230-233	«Ecco è l'ora», TU – È l'ora della prova!»		12v, 21r, X
210-219		fanfara, 50 (tema ottoni)	13v	
220-250	234-287	Interludio, coro, «Padre augusto» 50 ⁷ – 48 ⁹	X	X, R, 13v, 15r
251-257		«Amor! O sole! Vita! Eternità!» (coro), ⁵⁵⁴		23r, R
	287-308	«A» (coro) e coda strumentale, ²⁵²		X, R
258-268		«Luce del mondo è amore» (coro), 54 ²	X	

Legenda

1^a colonna: numerazione delle bb. nella seconda versione di Alfano;

2^a: numerazione delle bb. nella versione di Berio;

3^a: *incipit* testuali, riferiti alla seconda versione di Alfano, e a quella di Berio (in corsivo quando diversi);

4^a: fogli degli appunti impiegati da Alfano;

5^a: fogli degli appunti impiegati da Berio;

Abbreviazioni della 4^a e 5^a colonna:

X sezioni del libretto intonate senza tenere conto degli appunti, o parti d'invenzione;

R reminiscenze variate dalla parte compiuta;

Y citazioni di temi di altri autori.

IMPAGINAZIONE DEGLI APPUNTI

Conservati nell'Archivio storico Ricordi (I-Mr), attualmente ospitato presso la Biblioteca Braidense di Milano, gli appunti contengono trentasei pagine di musica disposte su ventidue fogli (il terzo è perduto, ma si conta nella numerazione), la cui impaginazione non segue l'ordine in cui si presentano nel completamento; quattordici fogli sono scritti *recto-verso* (1, 2, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 15, 17, 18, 23); sette sono scritti solo sul *recto* (4, 14, 16, 19, 20, 21, 22), uno solo sul *verso* (12). Alcuni fogli contengono un abbozzo continuativo, prevalentemente disposto su tre righe, altri accolgono solo schizzi, alcuni di essi solo strumentali; tutti sono prodotti da una mano tormentata, e risultano anche per questo di difficile interpretazione. Berio non ha utilizzato gli appunti, ma esclusivamente la loro trascrizione, realizzata da Guido Zuccoli.

BIBLIOGRAFIA

TEODORO CELLI, *Gli abbozzi per Turandot*, «Quaderni pucciniani», II, 1985, pp. 43-65;

JÜRGEN MAEHDER, *Studien zum Fragmentcharakter von Giacomo Puccini's «Turandot»*, «Analec-
ta musicologica», XXII, 1984, pp. 297-379; trad. it.: *Studi sul carattere di frammento della «Tu-
randot» di Giacomo Puccini*, «Quaderni pucciniani» cit., pp. 79-163;

MARCO UVIETTA, «È l'ora della prova»: un finale Puccini-Berio per «Turandot», «Studi musicali»,
XXXI/2, 2002, pp. 395-479 (versione ridotta in WILLIAM ASHBROOK e HAROLD S. POWERS, «Tu-
randot» di Giacomo Puccini. *La fine della grande tradizione*, Milano, Accademia nazionale di
Santa Cecilia-BMG Ricordi, 2006, pp. 253-327); trad. ingl.: «È l'ora della prova»: Berio's *Finale*
for Puccini's «Turandot», «Cambridge Opera Journal», XVI/2, luglio 2004, pp. 187-238;

DIETER SCHICKLING, *Giacomo Puccini. Catalogue of the Works*, Kassel, Bärenreiter, 2003, pp.
374-394: 377-379;

LINDA B. FAIRTILE, *Duetto a tre: Franco Alfano's Completion of «Turandot»*, «Cambridge Opera
Journal», XVI/2, 2004, pp. 163-186.

GIUSEPPE ADAMI e RENATO SIMONI

TURANDOT

DRAMMA LIRICO

IN TRE ATTI E CINQUE QUADRI

MUSICA DI

GIACOMO PUCCINI

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

PREZZO LIRE 5.-

G. RICORDI e C.

EDITORI

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

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

Frontespizio del libretto per la prima rappresentazione. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi).

L'orchestra

Ottavino o III flauto	4 Corni in Fa
2 Flauti	3 Trombe in Fa
2 Oboi	3 Tromboni
Corno inglese	Trombone contrabbasso
2 Clarinetti in Si \flat	Timpani
Clarinetto basso in Si \flat	Grancassa
2 Fagotti	Piatti
Controfagotto	Triangolo
2 Arpe	Tamburo
Violini I	Tam-tam
Violini II	Gong cinesi
Viole	<i>Glockenspiel</i>
Violoncelli	Xilofono
Contrabbassi	Xilofono basso
	Campane tubolari
	Celesta
	Organo

Sul palco

2 Sassofoni contralti in Mi \flat
6 Trombe
3 Tromboni
Trombone basso
Tamburo di legno
Gong grave, opp. tam-tam

L'orchestra di *Turandot* è molto inusuale per le scene italiane dell'epoca (e scomoda anche per i teatri d'epoca attivi oggi), tuttavia in linea con le proporzioni degli organici europei del suo tempo.

Puccini affidò al timbro un ruolo fondamentale per determinare l'atmosfera dell'opera cinese, esprimendosi al vertice delle sue capacità di orchestratore con esiti coloristici violenti e preziosi al tempo stesso, dove gli ottoni hanno spesso un ruolo domi-

nante, sfruttati, specie con le sordine, in combinazioni di grande impatto con i legni (e particolarmente i clarinetti) e gli idiofoni. L'organico è completo in ogni rango e prevede un gran numero di strumenti per gli effetti di musica in scena. Nella lista figurano inoltre due sassofoni contralti, all'epoca d'uso eccezionale nella musica da teatro.¹ Essi impastano il loro timbro misterioso e dolcissimo con le voci dei ragazzi, doppiandoli da dietro le quinte nell'atto primo (19) e nel secondo (42), allorché entrano in scena, nascosti, nel momento che precede l'entrata della principessa. Dal palco intonano infine la musica con cui l'imperatore si congeda (II, 67²).

Puccini utilizzò in modo massiccio percussioni e idiofoni, inserendoli in un tessuto ritmico dominato da figure ostinate. Fra essi figurano gong cinesi, xilofono, *glockenspiel*, campane tubolari e celesta, impiegati per colorire tutta la partitura insieme a piatti e triangolo. Questi strumenti hanno un ruolo estremamente suggestivo nell'interludio che accompagna l'ingresso della folla nell'atto secondo (26⁹), e in particolare nella successiva marcia che introduce l'ingresso dell'imperatore (331). Ai corni che declamano la melodia si sovrappongono le due arpe (a fare *glissé* doppio), legni e celesta impegnati in arpeggi vertiginosi (diciassette semibiscrome in due quarti!), xilofono in *glissando*, *glockenspiel* con accordi pungenti. Nel momento in cui passano gli stendardi di guerra gli ottoni dietro le quinte imprimono allo scorcio una nuova prospettiva sonora, che deflagra subito dopo quando le percussioni si sommano in figurazioni poliritmiche.

Grancassa, tamburo di legno e tam-tam animano soprattutto i passaggi più barbarici, ma Puccini non mancò di utilizzarli anche per effetti particolari, come quando i colpi di grancassa scandiscono il dolente racconto iniziale di Timur al figlio immergendolo in un'aura leggendaria (I, 7), o nel momento in cui il piatto battuto con la bacchetta del timpano, sull'accordo di Re ai flauti e primo corno con sordina, viene chiamato ad evocare il senso della lontananza fisica e mentale di Turandot al momento di intonare «In questa reggia» (II, 43). La carta fra le corde della seconda arpa nell'ultima parte del terzetto dei ministri (II, 21) smorza la brillantezza del suono e consente alla celesta di scintillare sopra il sussurro dei cantanti.

Se l'organo serve a aumentare a dismisura il connotato sonoro della cerimonia di corte nell'atto secondo, e a incrementare il tasso già alto di ritualità liturgica, gli archi sono impegnati sin dall'inizio in un *tour de force* che li mette al centro dell'azione, non solo nella massa orchestrale, spinti all'estremo della tessitura, ma anche come solisti, voci scoperte di dolore, come la viola, e il cello che le fa eco, accompagnando le sofferenze di Liù nel finale compiuto da Puccini.

¹ Il sassofono, adottato da Bizet nella musica di scena dell'*Arlésienne* (1872), era sino a quel momento comparso nelle opere di taluni compositori francesi, da Thomas (*Hamlet*, 1868; *Françoise de Rimini*, 1882) a Massenet (*Hérodiade*, 1887; *Werther*, 1892) e d'Indy (*Fervaal*, 1897). In seguito lo strumento fu reso popolare da *Jonny Spielt auf* (1927) di Křenek e fu inserito da Schönberg in *Von Heute auf Morgen* (1930) e da Berg nella *Lulu* (1935-1937).

Le voci

The image shows a vertical column of nine musical staves, each representing a different vocal role in the opera Turandot. From top to bottom, the roles are: Turandot (Soprano), Altoum (Soprano), Timur (Bass), Il principe ignoto (Calaf) (Tenor), Liù (Soprano), Ping (Bass), Pang (Soprano), Pong (Soprano), and Un mandarino (Bass). Each staff contains a single musical note with a stem and a flag, indicating a specific pitch and rhythm. The notes are arranged in a sequence that corresponds to the vocal parts in the score.

Il rinnovamento messo in atto da Puccini nel suo capolavoro incompiuto è particolarmente evidente nei ruoli vocali, che offrono allo spettatore due fra le parti più impervie di tutto il teatro in musica, nei rispettivi registri. Il principe ignoto (Calaf) che, insieme a Rodolfo della *Bohème*, è il più importante di tutti i tenori pucciniani, deve sostenere una tessitura molto acuta nell'ambito di due ottave pressoché effettive, e cimentarsi sovente con l'orchestra intera a pieno volume. Questo dato testimonia che, nonostante l'argomento dell'opera sia di genere fiabesco, Puccini abbia pensato il principe ignoto come un personaggio a sfondo eroico. Il compositore, di solito più interessato alle figure femminili, nella cui orbita il personaggio maschile era costretto a gravitare, non aveva mai impiegato tenori di questo tipo. Ma qui è l'assunto drammaturgico ad imporgli la drastica svolta: se l'amore deve vincere, il personaggio che ne è il portatore ha l'obbligo di esibire la credibilità necessaria. L'interazione fra i due piani, quello allegorico (come esige la natura della fiaba) e quello umano (come voleva Puccini) aveva dunque bisogno di un vero protagonista, e lo trova sin dall'inizio, dove Calaf sale di slancio dal Fa_3 al $Si\flat_3$, riprendendo la stessa sequenza nell'invocazione a Turandot dopo l'apparizione folgorante sul loggiato (I, 427), e nella risposta al terzo enigma (II, 262): tutti casi in cui l'acuto non è solo un gesto vocale d'eccellenza, ma risponde a esigenze semantiche e strutturali che percorrono l'intera partitura. L'attenzione di Puccini si spinge fino al dettaglio: il Do tenorile viene infatti prescritto all'unisono col soprano in coda all'aria di lei (II, 483), ed è quindi una nota d'incontro, mentre non è previsto quando egli replica a Turandot sulla melodia del *Mò-Li-Huā* alla fine dell'atto secondo, dove implicherebbe opposizione fra i due (ma viene purtroppo tramandato da una rischiosa variante di tradizione). Il $Si\flat_3$ chiude il «Nessun dorma» nel segno dell'eroismo, ma rischia di far scordare la morbidezza chiesta al tenore nella pri-

ma parte dell'assolo, e le arguzie armoniche e timbriche che mettono in risalto la splendida melodia, come l'accordo di nona alterato che fa penetrare un alone di sensualità nei pensieri rivolti alla donna dei suoi sogni.

Turandot leva la sua voce quando l'opera è già arrivata a metà, ma da quel momento udiamo un timbro del tutto inusitato, al servizio di una varietà di atteggiamenti che nelle prime venti battute del suo assolo (da 43 a 44²) vanno dall'ascesa cromatica prima al Sol, e poi al La₄, vera e propria eco del grido dell'ava umiliata e uccisa che invade la sua mente, fino all'attacco colmo di dolente affetto che ricade sul Do₃[#], da cui parte la rievocazione di eventi che affondano le radici nella leggenda, e chiedono al soprano un *legato* perfetto. La tessitura sale in progressione verso l'acuto man mano che il racconto della principessa si sviluppa, e la voce si spinge con violenza metallica al Si₄[#]: con quella nota Turandot assume l'identità dell'ava, rievocandone il grido, ma al tempo stesso piomba nel presente, virando verso la tonalità di Sol_b, dove la voce balza dall'acuto al grave e viceversa con intervalli ampi e pericolosi per l'intonazione (come l'undicesima di «Mai nessun m'avrà», Mi₄^b-Re₃^b), ma che rispecchiano con vivezza impressionante la sua condizione mentale instabile. Una voce da dominatrice, che prende toni algidi, echeggiando lo squillo delle trombe, fin dal successivo attacco della contesa, per poi dividersi in due, con fraseggi insistiti al grave e all'acuto in un'opposizione che simboleggia lo sdoppiamento della sua psiche. Il ritratto di una protagonista così altera non poteva essere dipinto meglio, ma il prezzo che un'interprete deve pagare, in termini di impegno, è decisamente ai limiti delle possibilità umane, che Puccini forzò consapevolmente, assicurando alla sua creazione il carattere di un *unicum*.

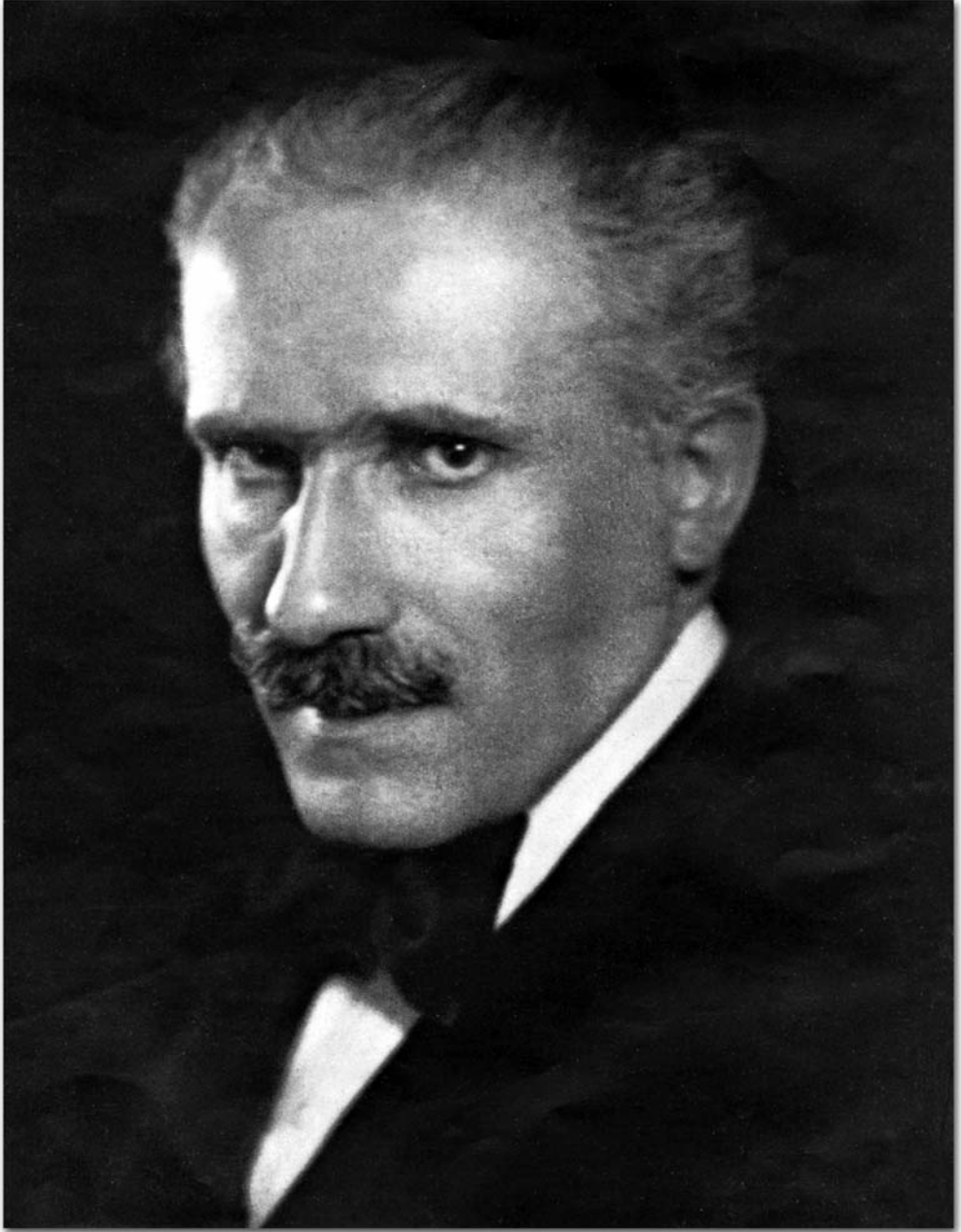
Aria di novità nella costellazione dei personaggi viene anche dai tre ministri di Turandot, figure che non hanno in effetti precedenti, se non nell'opera buffa, da cui sono presi i rispettivi registri: Ping, baritono, è la voce guida, mentre Pong e Pang sono tenori di grazia che spesso si limitano ad accompagnarlo. I loro interventi sono di fatto dei terzetti, ma il rapporto con la forma di tradizione viene diversificato dalla posizione che questi pupazzi umani rivestono nell'intreccio, ove assumono in pratica un unico carattere simbolico. Alla maniera dei *fools* shakespeariani essi commentano in modo disincantato e cinico l'azione ed esprimono opinioni sensate sulla pazzia che li circonda, cantando all'unisono, o intonando semplici forme di canone. Gli interpreti hanno l'obbligo anzitutto di essere ottimi attori, perché la musica impone loro passi aggraziati all'interno di una cornice ironica, ma debbono fare appello alle migliori risorse belcantistiche nel lunghissimo siparietto che apre l'atto secondo, un brano che lo stesso Puccini riteneva «difficilissimo [...] essendo un *morceau* senza scena e quindi un pezzo quasi accademico» (14 aprile 1923). Nell'atto terzo, coinvolti nella minaccia di morte di Turandot, i ministri assumono un peso più tragico, guidando il popolo prima contro il principe ignoto e poi contro Liù.

La parte di Altoum, ch'è pur sempre l'imperatore della Cina e il padre di Turandot, non è impegnativa, tuttavia il ruolo del celebrante nel rito che precede la contesa degli enigmi richiede una declamazione di alto profilo, e può essere l'occasione di una passerella per tenori intelligenti, anche sul viale del tramonto (tra essi eccelse, moderna-

mente, Peter Pears). Anche il padre dell'altro contendente, Timur, spicca fra i bassi pucciniani, per marcata individualità tragica, affiancando il suo illustre predecessore tra le voci gravi, quel Colline della *Bohème* che, pur muovendosi in contesti più lievi, acquistava anch'egli peso drammatico nel compimento della catastrofe. L'impegno del re tartaro spodestato non è certo gravoso, ma anch'egli assume, nel finale compiuto da Puccini, un ruolo cardine nell'officiare il rito del compianto funebre di Liù che è, per ragioni biologiche, rito al quadrato, visto che coincide con la morte del musicista.

Non è dunque un caso che al centro di questo vasto affresco corale campeggi la salma di una figura femminile di vecchio conio pucciniano, Liù, sottomessa fin nelle attitudini vocali, pienamente liriche, e nella tessitura affatto impegnativa che esprime il suo carattere docile. I suoi assoli sono centrali per l'articolazione del dramma – perché propongono elementi musicali che ne reggono l'architettura –, ma tutti di piccole dimensioni, non invasivi all'apparenza, ma profondi nella sostanza. La sua figura emergerà solamente nelle due arie che dovrebbero fornire alla vera protagonista, Turandot, l'occasione di dare libero sfogo alla sua affettività, liberata dal trauma ancestrale che la bloccava, una strategia ideata dal musicista che scrisse ai librettisti: «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» (3 novembre 1921).

Tuttavia nemmeno nell'ultima aria, la celeberrima «Tu, che di gel sei cinta», Liù, sulle soglie del sacrificio, riesce a superare le soglie espressive di un lirismo che la contraddistingue come mezzo, piuttosto che fine dell'espressione drammatica. Pure, nel compianto funebre, l'elemento tragico lievita implacabile sino al *climax*, per poi spegnersi in un soffio vibrante. Ma questo accade perché Puccini, come in tutte le creazioni della maturità, dalla *Rondine* in poi, abbandona i panni del narratore impassibile, e invade la scena con la sua personalità. Quasi come avesse un presentimento della sua stessa morte, l'Autore sembra sul punto di non poter più fingere, e abbassa la penna, proprio nel momento di voltare pagina.



Arturo Toscanini. Torre del Lago, Collezione Bigongiari.

Scheda: 1/1

[▶ Scheda Unimarc](#) [▶ Scarico Unimarc](#) [▶ Scheda Marc21](#) [▶ Scarico Marc21](#)

[▶ Export Endnote](#) [▶ Export Refworks](#) [▶ Citazioni](#) [☆ Aggiungi a preferiti](#) [▶ Permalink](#)

Livello bibliografico	Periodico
Tipo documento	Testo a stampa
Titolo	La Fenice prima dell'Opera
Numerazione	A.1, n. 0 (nov. 2002)-
Pubblicazione	Venezia : [s.n., 2002]-
Descrizione fisica	v. : ill. ; 24 cm
Note generali	<ul style="list-style-type: none">- Periodicità non determinata- Suppl. a "La Fenice : notiziario di informazione musicale e avvenimenti culturali della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia"
Numeri	<ul style="list-style-type: none">- [ISSN] 2280-8116