

La nera «Turandot». Postumi della guerra e avvisaglie di totalitarismo nell'ultima opera di Giacomo Puccini

GERARDO GUCCINI

DIPARTIMENTO DELLE ARTI

ALMA MATER STUDIORUM UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

SGUARDI DIVERGENTI

L'ULTIMA OPERA DI GIACOMO PUCCINI È STATA FATTA OGGETTO DI ANALISI CHE PRESENTANO ESITI SPESSO INCOMPATIBILI. DA UN LATO, GLI STUDI EVIDENZIANO L'ASSIMILAZIONE DELLE ESPERIENZE MUSICALI DI PUNTA (DEBUSSY, STRAVINSKIJ, SCHÖNBERG, MA ANCHE BUSONI, CASELLA E MALIPIERO), L'ESTESO RINNOVAMENTO DEL LINGUAGGIO E, SOPRATTUTTO, LA TENSIONE A USCIRE DALLE secche drammatiche e formali del puccinismo; dall'altro, rilevano il recupero di strutture chiuse (quali l'aria e il concertato), la stantia prevedibilità dei principali tipi scenici (l'eroico tenore, la femmina-vampiro, l'innamorata-vittima) e il paradossale ritorno alle soluzioni pre-veriste del grand opéra. C'è chi legge in quest'opera una formidabile risposta alla crisi del teatro operistico, chi un segno del carattere irreversibile assunto da questa stessa crisi, chi vi esalta la capacità di assorbire le molteplici istanze del mondo moderno riassumendole in un nuovo tipo di spettacolo, e chi reputa il suo modernismo un espediente puramente decorativo, incapace di riconoscere nel rinnovamento del linguaggio musicale la dissoluzione degli antichi criteri mimetico-rappresentativi.

Anche la critica musicologica più sofisticata e avvertita, colloca ormai Puccini fra i grandi del Novecento, tuttavia *Turandot* resta un enigma. E ciò a causa di due ragioni fondamentali, sulle quali non si è riflettuto abbastanza. La prima consiste nelle lacune musicali e drammaturgiche che fanno della *Turandot* un'«opera – involontariamente – aperta», che si completa, di fatto, nelle analisi e nelle letture degli studiosi, i quali ipotizzano come Puccini l'avrebbe condotta a termine oppure, più spesso, individuano le ragioni della sua incompletezza. Oltre a ciò occorre conside-

rare che la *Turandot* esprime significati culturali diversi a seconda del contesto in cui la si inquadra. Nella vita di Puccini è un momento di febbrile ricerca animato dalla volontà di non farsi superare dalle frenetiche trasformazioni epocali. Nella storia dell'opera è il limite *ante quem* della secolare tradizione italiana. In quella del civiltà dello spettacolo costituisce un importante momento di connessione fra le antiche strutture operistiche e le nuove forme di intrattenimento di massa, dal cinema al musical¹. Nella storia politica, è l'unica opera del ventennio che rifletta ed esprima l'angosciante atmosfera della dittatura.

Puccini avrebbe reso omaggio a Mussolini capo del governo italiano, ma negli anni traumatici del dopoguerra, mentre prendeva corpo la versione librettistica della *Turandot* gozziana, è certo che il fascismo gli parve rientrare fra le brutture del periodo. Osserva di Lanza Tommasi: «Le vie “non battute” prospettate da Puccini [in *Turandot*] corrispondevano alla sua sensibilissima presa di coscienza delle condizioni profondamente mutate nel dopoguerra; in presenza della crisi delle convenzioni borghesi suscitata dai traumi bellici, sociali e rivoluzionari in tutta Europa (il maestro avrebbe abbandonato Torre del Lago a causa dei fermenti popolari, secondo Sartori), Puccini avvertiva l'impossibilità di riprodurre l'opera naturalistica².»

Vista l'impermeabilità di Puccini agli inquadramenti ideologici e politici, credo plausibile che, in lui, le percezioni dei mutamenti postbellici siano state in parte orientate da un sentimento congeniale alla sua sensibilità apprensiva: la paura. L'effettiva entità dei «fermenti popolari» cui si riferisce Lanza Tommasi conferma questa ipotesi. Non si trattò infatti di manifestazioni collettive, ma di un'imprecazione isolata. Mentre Puccini attraversava il lago sul canotto a motore un pescatore gli mostrò il pugno gridando: «Adesso tocca a voi, ma presto sarà il nostro turno!». Sfogandosi a caldo con Dante Del Fiorentino, il parroco di Torre del Lago, Puccini commentò: «Uno spirito nuovo soffia per l'Italia [...] E' una malattia mortale che si sparge sul mondo, e anche la nostra Toscana ne è colpita. [...] perché quest'uomo mi odia? C'era dell'odio nella sua voce e nel suo gesto»³.

Ancor più dettagliate, al proposito, sono le lettere a Riccardo Schnabl, dove, osserva Fiamma Nicolodi, Puccini «esplicita il timore per l'occupazione delle fabbriche, oppure l'irritazione per le 'orchestre-socialiste' in sciopero»⁴.

Puccini aveva paura e la paura genera per reazione quel bisogno di sicurezza «blindata» che produce i regimi autoritari. In questo senso, Puccini partecipò ai sentimenti e allo stato d'animo che avrebbero suscitato l'emersione storica del fascismo, il quale esisteva anche *prima* di andare al governo. E, in questa fase di latenza, Puccini percepì la dimensione violenta del nuovo soggetto politico, e, anche di questa, si spaventò. Una lettera in particolare, citata da Sartori, intreccia il nascente fascismo alla composizione della *Turandot*:

Italia! Italia!

Fascisti – disastri ieri a Spezia una polveriera saltata un'ecatombe – D'Annunzio caduto dalla finestra poi dice farsi terziario. – Tasse – cari prezzi. – Sudiciume, disordine, cattivo gusto insomma un eldorado di brutture. *Turando!*? chi se ne ricorda più?⁵

I riferimento all'ecatombe spezzina consente di datare quest'intimo lamento di Puccini. Il 28 settembre del 1922, durante un temporale notturno un fulmine aveva causato l'esplosione della polveriera di Falconara dove erano custodite oltre 1.500 tonnellate di esplosivo del Regio Esercito. Esattamente un mese dopo, il 28 ottobre, circa 10.000 iscritti ai Fasci Littori fondati da Mussolini nel 1919 marciarono su Roma. *Turandot* nasce e matura nell'atmosfera di insicurezza e violenza che porterà alla dittatura, tanto che al suo interno ritroviamo manifestazioni corali significativamente oscillanti fra la magniloquenza dei rituali civili e la paura per i supplizi minacciati da Turandot.

UN PROCESSO COMPOSITIVO ANOMALO

Turandot non è soltanto – come tutti sanno – un'opera incompiuta perché mancante della musica dell'ultimo duetto e del finale, ma è anche un dramma incompleto in quanto che il testo di tale duetto non basta a spiegare la trasformazione di Turandot da autistica femmina-vampiro in donna felicemente innamorata. Vero è che Puccini, dopo avere insistentemente richiesto varianti e cambiamenti, sembrava essersi accontentato dell'ultima stesura approntata da Simoni e versificata da Adami; niente ci assicura però che, se fosse sopravvissuto al fatale intervento all'epiglottide, non sarebbe tornato a disfare ancora una volta la tela testuale. Pur elogiando il testo del duetto fornito da Simoni, Puccini continuò infatti, fino alla fine, a chiedere ad Adami di modificarlo. E ciò ancora nell'imminenza del ricovero. Lettera a Giuseppe Adami, Viareggio, 10 ottobre 1924: «È proprio detto che io non debba più lavorare? Non debba finire *Turandot*? C'era tanto poco da fare per mettere insieme per bene il famoso duetto! Via, via, caro Adamino, fatemi il piacere, fate il grande sforzo di dedicarmi due o tre ore e mandatemi i versi che mi occorrono»⁶.

Poi, proseguendo il lavoro, Puccini non si accontenta più di modifiche o integrazioni. È tutto l'impianto del duetto che intende rimettere in discussione. Per questo, con una lettera inviata il 16 novembre 1924, convoca Adami con l'intento di discutere assieme a lui e a Simoni l'inserimento di voci fuori scena: «Ho scritto a Renato. Occorre vederci. Qui si può fare bene tutto. Pensate anche alla prima idea di mettere voci nascoste, simboliche che dicano di liberazione per l'amore che nasce, e incalzino e incitino. Deve essere un gran duetto. I due esseri quasi fuori dal mondo entrano fra gli umani per l'amore e questo amore alla fine deve invadere tutti sulla scena in una perorazione orchestrale. E allora fate uno sforzo. - Venite»⁷.

È una soluzione che corrisponde alla diagnosi che Roberto Alonge ha fatto di *Turandot*, la quale, dice, «*censura il desiderio di liberarsi di quella repressione [del sesso], da cui si sente posseduta*»⁸. Puccini stesso, consapevole delle rimozioni che separavano l'abnorme personaggio dall'empatia amorosa delle sue eroine e quindi incapace di attivare nei suoi riguardi intuizioni rivelatrici e intime aderenze, sentì il bisogno di segnalare che l'amore fra i due veniva sì «liberato», ma dall'esterno, da «voci nascoste, simboliche». E cioè per volontà dell'autore, che rinunciava a motivare interiormente la svolta di *Turandot* e oggettivava in forma corale il proprio in-

citamento all'amore. Di tutto questo, però, non ci fu il tempo di fare nulla. Il 29 novembre, Puccini moriva a Bruxelles. Se fosse sopravvissuto, avrebbe probabilmente rivisto il duetto, per la semplice ragione che aveva già incominciato a farlo.

Franco Alfano, chiamato a succedere al maestro scomparso, non si trovò nella situazione di chi deve semplicemente finire di musicare un testo connettendo gli appunti lasciati dal primo autore, ma in quella, ben più spinosa e coinvolgente, del drammaturgo creativo. Come risulta dalle lettere, Alfano tentò di rendere più convincente e accettabile la trasformazione psichica di Turandot, calando l'evento in un meccanismo narrativo improntato alla tecnica della suspense. Scrive a Renzo Valcaregna, gerente di Casa Ricordi con Claudio Clausetti, l'11 agosto 1925:

dopo le parole di lui: «Io sono Calaf, il figlio di Timur...» (bene in evidenza musicalmente!) lei come folle griderà: «So il tuo nome... So il tuo nome... Arbitra son del tuo destino... Tengo nella mia mano la tua vita... Tu me l'hai data: è mia...» [...] A questo punto massimo, si udranno gli squilli interni – si aprirà il velario che copriva la reggia... e nell'attesa di tutti [...] «Turandot» dirà «O padre Augusto, Turandot è vinta... il nome che ignoravo è <Amore>» [...] Qui scoppio: forse «a due» con l'orchestra, mentre trombe, cori ecc... si intercaleranno... e fine sonorissima!¹⁹

Dopo Puccini, Alfano si è misurato per primo con l'enigma di *Turandot*. Opera che non può venire compiutamente analizzata e spiegata in quanto «dramma chiuso» per la semplice ragione che nessun artefice, compositore o librettista, l'ha mai percepita e conosciuta nella sua completezza. Il fatto è che, durante la sua gestazione, la connaturata tendenza di Puccini a fare e rifare la tela drammatica, e a trovare le soluzioni «giuste» pescando fra gli elementi drammatici accumulati dai rifacimenti del progetto e del testo, si è combinata alla latitanza e alla sostanziale indifferenza dei librettisti Simoni e Adami, che, a partire dal novembre del 1921, dopo aver consegnato i primi due Atti dell'opera, incominciarono a reagire con tempi lunghissimi di risposta alle continue richieste del compositore, sempre più amareggiato come artista e come uomo dal loro comportamento. «Il non vedere vostre lettere mi strapiomba più in basso. Simoni poi mi sotterra addirittura» (Lettera ad Adami, 8 novembre 1921). «La vostra lettera mi addolora. Credete che io faccia così perché smontato per il soggetto? No, per Dio!» (Lettera ad Adami, 11 novembre 1921). «Scrissi a Renato proponendogli di venir qui. [...] *Ma aucune réponse!*» (Lettera ad Adami, 17 novembre 1921). «Avevo scritto ieri, sfiduciato, a Simoni per il silenzio opprimente vostro» (Lettera ad Adami, 2 maggio 1922). «[T]u mi hai scordato. Pensa che ho estremo bisogno del duetto che è il *clou* dell'opera» (Lettera a Simoni, 22 dicembre 1923). Le date attestano la fondatezza di queste espressioni di disappunto: il soggetto della *Turandot* viene messo in cantiere nel marzo del 1920, dietro proposta del critico e commediografo Renato Simoni, che, esperto conoscitore del teatro veneto, ha l'idea di riprendere la fiaba gozziana; nel maggio del 1920 Puccini riceve il primo Atto; nel novembre del 1921, il secondo, ma nel gennaio del 1924 è ancora in attesa di testi del Terzo. A causa delle dilazionate consegne e degli incontri rifiutati, il sodalizio fra i tre si era incrinato al punto che Puccini non ebbe l'animo di discutere con Simoni le modifiche da apportare al cruciale Atto Terzo, e

ciò nonostante proprio Simoni fosse l'autore dei dialoghi, poi versificati da Adami. Scrive Puccini a Clausetti in data 11 gennaio 1924:

Caro Carlo,

ebbi da Simoni, ma non ci siamo. L'ho scritto ad Adami, ma a Renato non ho scritto ancora perché debbo dire cose a lui sgradevoli e... ci penso. Tu non dir nulla¹⁰.

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

Essendogli venute a mancare l'effervescenza inventiva d'un Illica, la pazienza mediatrice d'un Giacosa e la fondata drammaturgia d'un Forzano, Puccini, che evitava di cominciare il lavoro dalla sintesi del dramma, non ebbe mai fra le mani, a proposito della *Turandot*, né un «canovaccio» completo, come nel lessico teatrale si chiamava la nuda successione delle scene succintamente riassunte, né abbozzi di scrittura, che, approntati per tempo, coprissero l'intero arco drammatico, consentendo di valutarne l'organicità e gli equilibri formali. Sia lui che i librettisti mutarono liberamente la favola di Gozzi, senza fornirsi di strumenti atti a inquadrare e a risolvere sinteticamente i problemi suscitati dalle modifiche all'originale. Non fecero, cioè, uso della tecnica del «canovaccio» né discussero, separatamente e in successione, la costituzione dell'argomento, quella dell'intreccio e quella del progetto spettacolare, ma, come sarà proprio della processualità aperta del secondo Novecento¹¹, navigarono a vista, evidenziando i valori plastici e i contenuti emozionali delle singole scene anche a discapito delle linee guida della vicenda gozziana, che, quanto più riformulata e manomessa, avrebbe richiesto l'apporto di invenzioni ulteriori che consentissero di portarla organicamente a termine.

Quasi tutte le modifiche apportate dai tre artefici si rivelarono pienamente funzionali allo svolgimento dei quadri scenici; alcune, in particolare, sfociarono nei brani musicali più trascinanti e commoventi di tutta l'opera (l'aria di Calaf e la morte di Liù); altre ancora, però, fecero di *Turandot* un 'tipo' scenicamente irrisolvibile: ancor più che un personaggio, una perturbante monade psichica che non poteva assolutamente innamorarsi. Confrontiamo ora le sue caratteristiche a quelle dell'originale gozziano¹².

TURANDOT VS TURANDOT

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

dalle «magiche trasformazioni»¹³. Dopo la scena degli enigmi, il sipario si apre su una Turandot già uscita, osserva Beniscelli, «dalla passività simbolica in cui sembrava relegata»¹⁴. Dice alla schiava Zelima:

Non tormentarmi... sappi... ah, mi vergogno
a palesarlo... ei mi destò nel petto
commozioni a me ignote... un caldo... un gelo...
No, non è ver, Zelima, io l'odio a morte¹⁵.

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

No, Calaf.
Viver devi per me. Tu vinta m'hai [...] e sappi ancor, che le tue vaghe forme, l'aspetto tuo gentile ebbero alfine forza di penetrar in questo seno, d'ammollir questo cor. Vivi e ti vanta. Turandotte è tua sposa¹⁶.

Naturalmente, niente di tutto questo resta nel libretto operistico, dove, complice lo stesso Puccini, Adami e Simoni eliminarono intorno a Turandot le condizioni e le possibilità del suo innamoramento. Non è improbabile che Puccini, se fosse vissuto, avrebbe ripristinato musicalmente quel sotteso registro sentimentale e appassionato che si rendeva necessario attivare per sciogliere i problemi del duetto. Scrive Michele Girardi, quasi al termine della sua importante monografia pucciniana:

Rivedendo il materiale già composto, Puccini avrebbe trovato la soluzione del problema, in particolare [...] crediamo che egli avrebbe inventato derivazioni e riferimenti per mostrare come già la principessa infantile e crudele fosse in potenza quella nuova donna che tutti attendevano¹⁷.

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

Principe desistete,
Dall'impresa fatale. Al Cielo è noto,
Che quelle voci, che crudel mi fanno,
Son menzognere. Abborrimento estremo
Ch'ho al sesso vostro, fa ch'io mi difenda
Com'io so com'io posso, a viver lunge
Da un sesso che abborrisco. Perché mai
Di quella libertà, di che disporre
Dovria poter ognun, dispor non posso?¹⁸

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

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

Mentre la Turandot settecentesca nomina e motiva il suo odio per il sesso maschile, quella operistica si preclude ogni intimità psichica con se stessa, sigillando il proprio destino in un progetto di decapitazioni seriali che vendica a freddo la morte della principessa Lo-u-Ling. La prima controlla e comprende i propri sentimenti, la seconda, da autentica tiranna del XX secolo, sfoga sulla massa patologie germinate dalla rimozione inconscia. Per sciogliere il suo trauma sarebbe stato opportuno riferirsi alle acquisizioni della recente psicoanalisi, così come, per esprimerne il decorso verso l'innamoramento/guarigione, il musicista avrebbe potuto ripensare la tecnica del *Leitmotiv* wagneriano, essenziale strumento di scandaglio psichico dell'opera decadente e post-romantica. Ma Puccini, pur avendo ispirato al *Leitmotiv* la poetica dei «ritorni logici» – poche idee musicali dalle quali ricavare strutture unitarie quanto al «tono» e al «colore» –, rifuggiva, per indole e cultura, dal considerare il personaggio in quanto identità psichica irriducibile e profonda. Gli era più congeniale trattarlo (e percepirlo) sia come variante dinamica del quadro scenico, che come organismo sentimentale ossia «luogo» delle passioni da trasmettere al pubblico. Così, il rapporto fra i due grandi avulsi (Turandot e Calaf) non trovò la via per sciogliersi organicamente in reciproco amore. In Puccini, l'empatia scattava a contatto di tipi drammatici come Liù o lo stesso Calaf, che incarnano affetti e istinti primari ben incardinati fra le forme e le tecniche della tradizione operistica, mentre stentava a completare con le sue sole forze la tessitura d'un personaggio come Turandot, per il quale l'enigma è elemento frattale e costitutivo. Osserva Roberto Alonge: «Turandot non *censura la propria repulsione per il sesso* [...], bensì, semmai, tutto al contrario, *censura il desiderio di liberarsi di quella repressione*, da cui si sente posseduta. Non per niente la risposta corretta del primo rompicapo è *speranza*.

Il grafico dei tre rompicapi (*speranza/sanguel Turandot*) disegna una immagine chiarissima: Turandot spera di essere liberata dall'incubo del *sanguel* (*verginale*)¹⁹.

È un'indicazione che trova conferma nella drammaturgia musicale dell'opera. Il fatto che Puccini avesse individuato come chiave di Turandot proprio la censura del desiderio di liberarsi dalla repressione, risulta infatti dalle scelte di sovrapporre i due elementi conflittuali del personaggio nella perorazione «Mai nessun m'avrà». Mentre il senso semantico delle parole ribadisce la dinamica della rimozione in atto («Mai nessun m'avrà!.../L'orror di chi l'uccise/vivo nel cuor mi sta»), l'espressione musicale, spezzando il comportamento ieratico e quasi sacerdotale imposto dal rito degli enigmi (scena, in fondo, metateatrale, ripetuta tante volte quante sono gli aspiranti), descrive una natura sensuale e desiderosa di liberarsi dalla *censura del desiderio*. Significativamente, come rileva Harold Powers, questo «svettante motivo pentatonico» si appresenta alla «melodia dell'aria pentatonica», dolcemente patetica, di Liù «Signore ascolta», in quanto che entrambi, pur utilizzando la scala pentatonica cinese, non sono «altro che autentica musica pucciniana»²⁰. Eppure, per quanto intuita, pensata, analizzata, messa alla prova con stimoli emozionali di straordinaria potenza (la morte di Liù, pensata per scioglierne il gelo), Turandot continuerà a sottrarsi all'abbraccio del compositore. Forse il cerchio non si chiuse perché mancava a Puccini la capacità di avvertire fino in fondo il gesto psichico della rinuncia. Aveva scritto, affermando la propria refrattarietà ad esprimere musicalmente questo tipo di inclinazione individuale: «Penso al soggetto russo [forse *Nella selva*] e non sento l'unissono che fra esso e me dovrebbe essere. Specie per il terzo atto, ché non mi arriva quella rinuncia (logica, lo so) dopo tanto amore e quella pubblica confessione. [...] Questo soggetto non è la cosa necessaria che io vorrei fare, e mettere al mondo un'altra opera che non abbia in sé ciò che è necessario a imporsi non è azione da me»²¹.

Puccini non si sentiva fraterno a chi non abbozza all'amo della vita. E, infatti, la trama simbolica del finale operistico procede dai gesti fisici, verbali e sonori del protagonista maschile²², quasi che il Calaf abbia risarcito l'estraneità di Turandot, accogliendo lui solo il processo empatico del compositore. Forse si potrebbe parlare d'un «finale di Calaf» così come potremmo affiancare idealmente a questa anche altre conclusioni virtuali e solo immaginate: il finale della svettante melodia rivelatrice e quello delle «voci nascoste e simboliche» che si affaccia, memore di Maeterlinck come di Strauss e Hofmannsthal, nelle ultime 'lettere di lavoro' di Giacomo Puccini. E poi ci sono i finali degli altri musicisti: la suspense a effetto di Franco Alfano e il *cupio dissolvi* di Luciano Berio. Nessuno di questi, però, risarcisce in *Turandot* la mancanza d'una conclusione e, quindi, d'un senso conclusivo. La vicenda resta indefinitamente aperta, poiché Puccini non ha saputo sciogliere gli enigmi anodati dal suo processo compositivo. Cosa rappresenta Turandot? Perché non può amare? Cosa può mutarla, facendo scoccare dall'interno la scintilla del sentimento amoroso?

CHI VIVE IL PRESENTE NON SI RICONOSCE
IN FINALI FIABESCHI: TURANDOT E MUSSOLINI

Dopo il *Trittico*, «Puccini si pose il problema, più o meno consapevolmente avvertito, della collocazione del suo teatro nel mondo musicale circostante [...]. Così, quando ai primi del 1920 si [mise] a lavorare a *Turandot*, pens[ò] ad un personaggio da realizzare ‘attraverso il cervello moderno’»²³. Per il compositore, la modernità della nuova opera doveva risultare sia dall’argomento (in linea col contemporaneo revival della Commedia dell’Arte e le inerenti rivisitazioni registiche di Max Reinhardt), sia dall’angolazione percettiva con cui si disponeva a filtrare la fiaba gozziana. Il 20 ottobre 1920, scrivendo a Luigi Adami da Vienna, ribadiva che *Turandot* era l’argomento giusto per agganciare l’attenzione dei mutati tempi: «E *Turandot* dorme? Quanto più ci penso e più mi sembra un soggetto come oggi ci vuole e che a me vada a pennello»²⁴. Immediatamente dopo, però, aggiunge come a compensare lo sbilanciamento verso il mondo contemporaneo: «Ma occorre buona comicità e buon sentimento»²⁵. Il nuovo, come osserva in una lettera spedita verso la fine di quello stesso anno, gli risultava, per molti aspetti, intimamente estraneo: «Non sono abituato al mondo nuovo d’Italia e a Milano c’è l’università dei nuovi usi!»²⁶.

A quale nuovo fa riferimento Puccini? Sia al nuovo musicale che a quello sociale. In alcune lettere, dove si tratta di scioperi degli orchestrali o di messe in scene incompetenti e distratte, l’uno e l’altro s’intrecciano strettamente sostanziando una realtà da incubo dalla quale non è possibile fuggire. Scrive in una lettera del 21 gennaio 1922:

Il Comune socialista tiene ben pulita la città! Vedessi che strade con la neve sudicia! un orrore. Pure *Schicchiva* poco bene – han fatto un ‘400 inoltrato invece di un ‘200. – Non leggono neppure il libretto! cosas de Italia!²⁷

Pochi mesi dopo, in una lettera del 9 luglio 1922 esprime limpidamente questo stesso sentimento di estraneità:

il mondo è così cambiato e volgare! mi è antipatico viverci – vorrei trovare un angolo del mondo dove ci fosse un po’ d’idealismo, di sincerità, di normalità, d’ordine, di rispetto, di semplicità soprattutto ma dove? forse in Polinesia – sono troppo vecchio! Champ Elisées? quelli veri?²⁸

Non meraviglia, quindi, che la proposta di «normalità» e «ordine» incarnata dalla fulminea ascesa di Mussolini e del partito fascista, l’abbia trovato consenziente. Scrive ad Adami il 30 ottobre 1922 all’indomani della marcia su Roma: «E Mussolini? Sia quello che ci vuole! Ben venga se svecchierà e darà un po’ di calma al nostro paese»²⁹.

Occorre considerare con attenzione la tenue adesione al fascismo di Puccini – che non si spinse, come Pirandello, a dichiarare l’appartenenza al partito. Mussolini, per il compositore, non cessò di rappresentare il necessario principio della violenza contro il deflagrante principio del disordine. Una funzione «sudicia» e «vulgare» come lo erano i tempi. All’indomani dell’assassinio di Giacomo Matteotti – 10 ottobre 1924 – che fece vistosamente traballare il regime, Puccini scrisse, il 21

giugno 1924, una lettera in cui la solidarietà a Mussolini rivestiva la sgomenta accettazione di sapersi governato da un assassino. Sartori la riporta senza commenti, tuttavia la concomitanza cronologica ne fa un documento importante della posizione di Puccini nei riguardi dei fatti di sangue perpetrati con la corresponsabilità del Capo del governo. Il 17 giugno 1924, pochi giorni prima della lettera pucciniana, Mussolini aveva infatti imposte le dimissioni a Cesare Rossi e ad Aldo Finzi che erano stati indicati dall'opinione pubblica e dalle indagini del magistrato Del Giudice come i più coinvolti nell'assassinio Matteotti a causa delle note frequentazioni con gli uomini di Dumini. Scrive Puccini: «Mussolini? Io ho fiducia che si riaffermerà, se fosse il contrario meglio prendere la via dell'estero»³⁰. La solidità di Mussolini non poggiava sulla sua innocenza ma sul fatto di essere il male minore rispetto al ritorno d'una democrazia anchilosata e corrotta.

Sospetto che lo sguardo moderno di Puccini sugli elementi più moderni della *Turandot* e cioè sulla protagonista titolare e sulle situazioni a lei connesse, abbia intercettato novità e tragedie del mondo contemporaneo fino ad fare della trasposizione gozziana un'allegoria involontaria dell'anomalo sistema di potere fascista. Non posso presentare al proposito elementi probanti, tuttavia questa tesi riceve un sostegno dalle situazioni e dalle parole del libretto che costruiscono e addirittura commentano un mondo diegetico speculare al tormentato mondo sociale degli anni Venti. Può trattarsi d'un caso, va però vagliata la possibilità di trasposizioni dalla realtà alla fiaba condotte in modo empatico o critico e intenzionalmente occulto.

Folla e servi del boia, nell'Atto I dell'opera, cantano i seguenti versi: «Il lavoro mai non langue/dove regna Turandot!». Nella Cina operistica ma non troppo di Puccini e dei suoi librettisti, il potere viene dunque esercitato al di fuori della gerarchia regia. Sul trono siede Altoum, ma a regnare è Turandot. Sbilanciamento, che risulta anche dai profili vocali delle due parti: potentissimo quella della gelida principessa, che richiede un soprano lirico spinto e a tratti drammatico, esilissimo e prossimo al parlato quella del senile Altoum. Riflettendo l'instabilità del potere imperiale, la folla appare assolutamente ondivaga. E cioè non incarna un punto di vista unitario o più punti di vista contrapposti, come le masse dell'*Aida*, pro e contro la clemenza ai prigionieri etiopi, o quelle del *Don Carlo*, pro e contro gli ambasciatori fiamminghi. Qui il popolo sveglia il boia per godere del supplizio dell'ultimo condannato, geme sotto le sferze delle guardie, si unisce ai selvaggi servi del boia e poi si commuove vedendo il fermo passo e il bellissimo aspetto del giovane Principe di Persia che va a morte. Le azioni della folla sono talmente fisiche e contraddittorie che per ricavare l'argomento d'un coro, occorre immobilizzarla in un gesto contemplativo (cito dal libretto edito dal Teatro Regio di Torino per la stagione d'opera 2013-2014):

Perché tarda la luna? Faccia pallida!
Mostrati in cielo! Presto! Vieni! Spunta!
O testa mozza! O squallida! (p. 82)

La «testa mozza» è radicata nell'immaginario di questo popolo imbelles e feroce, che vuole vederla rotolare spiccata dal corpo oppure, nella stasi del canto corale, l'osserva trasposta nel tondo lunare.

Nel Quadro I dell'Atto II, i tre ministri, Ping, Pong e Pang, eredi delle maschere gozziane, commentano la situazione di discontinuità e crisi creata dalla patologia omicida di Turandot e dal suo dittatoriale controllo del potere. Non posso dimostrare che Puccini e i librettisti abbiano pensato alla contemporanea realtà politica. In compenso, è certo i tre ministri dovessero svolgere il delicato compito di far ridere gli spettatori commentando gli avvenimenti del mondo diegetico con pensieri filosofici, forse memori dei *raisonneurs* pirandelliani. Scrive Puccini in una lettera inviata ad Adami nel febbraio del '20: «Non abusate coi mascherotti veneziani – quelli debbono essere i *buffoncelli* e i filosofi che qui e lì buttano un lazzo e un parere (ben scelto, anche il momento) ma non siano degli importuni, dei petulanti»³¹. Cosa dicono, dunque, del fosco regno di Turandot i tre filosofi *buffoncelli*:

PING

(Tendendo alte braccia)

O China, o China,
che or sussulti e trasecoli
inquieta,
come dormivi lieta,
gonfia dei tuoi settantamila secoli!

PING, PONG, PANG

Tutto andava secondo
l'antichissima regola del mondo.
Poi nacque Turandot...

PING

E sono anni che le nostre feste
si riducono a gioie come queste:...

PONG

.... tre battute di gong...

PANG

... tre indovinelli...

PING, PONG, PANG

... e giù teste! [...]
A che siamo mai ridotti?
I ministri siam del boia!
(con desolazione comica)
Ministri del boia! (pp. 91–92)

All'interno del mondo diegetico, Turandot stabilisce un momento di discontinuità che svislisce le istituzioni imperiali e sospende le tradizioni del passato. I tre ministri, ridotti a servi del boia, vagheggiano di lasciare la corte rifugiandosi in pacifici ritiri, che ricordano l'immaginaria «Polinesia» sognata da Puccini: «una casa nell'Honan

con il suo laghetto blu»; «foreste, presso Tsiang, che più belle non ce n'è»; «un giardino, presso Kiu». Tutti, l'anziano compositore e le sue maschere, vogliono staccarsi dalla propria realtà per emigrare in impossibili luoghi dove dominino ancora la sincerità, la normalità, la semplicità. Staccandosi dalla ritmica melodia cantata fuori scena dai servi del boia, Ping, Pong e Pang congedano la vecchia Cina con un canto all'unisono. Con straordinaria sintesi, il libretto enuncia in tre soli versi le conseguenze della patologia di Turandot, che mal s'adatta alla lunga durata. Rinunciando all'amore, la razza non si riproduce e, mancando nuove generazioni di governanti legittimi, tutto il paese implode, finisce:

Addio, amore, addio, razza!
 Addio, stirpe divina!
 E finisce la China!
 Addio, stirpe divina! (p. 93)

La seduzione della melodia pucciniana rilancia il contenuto semantico delle parole in espressioni al contempo nostalgiche e di orgogliosa rivendicazione del passato. In questo momento, i tre *buffoncelli*, che il compositore voleva far cantare nello spazio di proscenio a ridosso del pubblico³², si rivolgono agli spettatori comunicando che senza il semplice sentimento dell'amore la razza non può prosperare e nemmeno esistere. Difficile che, in Puccini, questa parola ossessivamente ripetuta dalla retorica interventista e poi fascista – «razza» – non abbia suggerito una sorta di legame o rispecchiamento fra il nero mondo di Turandot e il violento emergere, all'interno della società italiana, d'un nuovo potere.

NOTE

¹ Cfr. A. BARICCO, *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin. Una riflessione su musica colta e modernità*, Milano, Garzanti 2005 (prima ed. 1996), pp. 82–85.

² G. LANZA TOMMASI, *Guida all'opera da Monteverdi a Henze*, Mondadori, Milano 1983, p. 483.

³ C. SARTORI, *Puccini*, Nuova Accademia Editrice, Milano 1958, p. 331.

⁴ F. NICOLODI, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Discanto, Fiesole 1984, p. 36.

⁵ C. SARTORI, *op. cit.*, p. 333.

⁶ G. ADAMI, *Giacomo Puccini. Epistolario*, Mondadori, Mondadori 1982 (prima ed. 1928), p. 194.

⁷ *Ivi*, p. 195.

⁸ R. ALONGE, *Lunga nota (umorale) su genialità e cialtroneria*, «Il castello di Elsinore», a. XIX, 54, 2006, pp. 27–50:40.

⁹ Lettera a Renzo Valcaregni, San Remo, 11 agosto 1925, in R. MAIONE, *Franco Alfano. Presagio di tempi nuovi con finale controcorrente*, a cura di Rino Maione, Rugginenti, Milano 1999, p. 433–434.

¹⁰ E. GARA, *Carteggi pucciniani*, Ricordi, Milano 1958, p. 547.

¹¹ Sulla dimensione empirica e culturale del «non progettato» nelle prassi innovative del teatro novecentesco cfr. F. CRUCIANI – C. FALLETTI (a cura di), *Civiltà teatrale nel XX secolo*, Il Mulino, Bologna 1986, e in particolare il saggio di Cruciani, *Alla ricerca di un attore non progettato*, pp. 83–97.

¹² Puccini non lesse il testo originale di Gozzi, ma la versione che Andrea Maffei aveva tratto dalla traduzione di Friedrich Schiller: «*Macbeth*» / *tragedia di Guglielmo Shakspeare* / «*Turandot*» / Fola

- tragicomica di Carlo Gozzi / imitate da Federico Schiller / e tradotte / dal / Cav. Andrea Maffei*, Felice Le Monnier, Firenze 1863. Qui, però, volendo sviluppare il confronto con la drammaturgia dell'autore settecentesco, citerò la versione originale.
- ¹³ C. GOZZI, *Memorie inutili*, a cura di Giuseppe Prezzolini, Laterza, Bari 1910, p. 248.
- ¹⁴ A. BENISCELLI, *La finzione del fiabesco. Studi sul teatro di Carlo Gozzi*, Marietti, Casale Monferrato 1986, p. 106.
- ¹⁵ C. GOZZI, *Turandot. Fiaba cinese teatrale tragicomica*, in Id., *Fiabe teatrali*. Testo introduzione e commento a cura di Paolo Bosisio, Bulzoni, Roma 1984, p. 259.
- ¹⁶ *Ivi*, p. 301.
- ¹⁷ M. GIRARDI, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Marsilio, Venezia 1995, p. 481.
- ¹⁸ C. GOZZI, *Turandot* cit., p. 168.
- ¹⁹ R. ALONGE, *op. cit.*, p. 40.
- ²⁰ H. POWERS, *La quattro tinte della «Turandot»*, in *Puccini*, a cura di V. Bernardoni, Il Mulino, Bologna 1996, p. 258.
- ²¹ Lettera a Luigi Illica, Torre del Lago, 3 ottobre 1912, in E. GARA, *op. cit.*, p. 403.
- ²² Cfr. R. ALONGE, *op. cit.*, pp. 41–42.
- ²³ L. PINZAUTI, *Puccini: una vita*, Firenze, Vallecchi 1974, p. 152.
- ²⁴ G. ADAMI, *op. cit.*, p. 169.
- ²⁵ *Ibidem*.
- ²⁶ C. SARTORI, *op. cit.*, p. 333.
- ²⁷ *Ibidem*.
- ²⁸ G. ADAMI, *op. cit.*, p. 180.
- ²⁹ C. SARTORI, *op. cit.*, p. 334.
- ³⁰ G. ADAMI, *op. cit.*, p. 166.
- ³¹ Cfr. Lettera di Puccini a Adami, Viareggio, 8 ottobre 1924, in G. ADAMI, *op. cit.*, pp. 193–194.