

La genesi dell'opera

Sino a *Turandot* Puccini si era sempre orientato, per le sue opere, verso soggetti realistici e sentimentali, verso le azioni, gli ambienti, i caratteri dalla psicologia ben definita tipici della tradizione melodrammatica italiana.

Con *Turandot*, ambientata in una Cina di fantasia “al tempo delle favole”, il compositore percorse invece tutt'altro cammino: scelse un soggetto fiabesco e delineò una protagonista assai poco tradizionale, una figura simbolica, una principessa dall'orgoglio smisurato che soffoca in sé ogni sentimento umano. Fu dietro suggerimento del giornalista Renato Simoni (esperto sinologo e autore di alcuni testi drammatici) che Puccini si orientò sulla fiaba teatrale omonima di Carlo Gozzi (1762), che a sua volta s'era ispirato all'*Histoire de Calaf et de la Princesse de la Chine* dell'orientalista Pétis de la Croix (1712). Si tratta di un soggetto che in Oriente ha radici molto antiche; Puccini dovette sentirsi attratto sia per l'ambientazione esotica (l'orientalismo musicale europeo aveva toccato l'apice tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento, ma la voga esotizzante era ancora assai diffusa in Europa anche dopo la Grande guerra), sia per la possibilità di sfruttare i grandi effetti spettacolari, la gestualità cerimoniale e statica, il gusto del *tableau* e il formulario stilistico del *grand opéra*. La riduzione pratica della vicenda a libretto d'opera avvenne per mano dello stesso Simoni, che ideò la trama, e di Giuseppe Adami, che preparò i versi. Puccini iniziò il lavoro nel 1920. Ci si mise subito d'impegno (considerava *Turandot*, pro-

babilmente, l'opera iniziale di una sua nuova fase creativa), benché fosse subito chiaro che il nuovo tipo di lavoro avrebbe creato al compositore parecchie difficoltà. Attraversando fasi alterne d'entusiasmo e di scoraggiamento, prolungò la gestazione di *Turandot* per un periodo molto più lungo che per ogni altra sua opera. Le difficoltà erano create soprattutto da un genere – quello fantastico-fiabesco – sostanzialmente estraneo alla tradizione italiana del melodramma. Puccini avvertì, innanzitutto, la necessità di reinterpretare il soggetto e le figure della fiaba di Gozzi. La protagonista, nella vicenda originale, non è altro che una fanciulla capricciosa, mentre l'opera di Puccini la trasforma in una figura tragica: l'algida e crudele principessa che ha assunto su di sé una missione, una vendetta da compiere, ma anche la donna che alla fine si trasforma, che grazie all'amore acquista la capacità di provare sentimenti umani. Calaf, del pari, doveva acquisire spessore, doveva divenire un eroe autentico e coerente perché fosse credibile la sfida che lancia alla principessa. Decisiva, poi, fu l'invenzione della figura di Liù, del tutto assente nella fiaba originaria, che permise a Puccini di introdurre nell'opera il tema, altamente patetico e così familiare al teatro pucciniano, del sacrificio per amore. La fine tragica di Liù coincide

con l'apice emozionale dell'opera, e rappresenta al tempo stesso una decisiva svolta drammatica: è da questo punto in poi che Turandot comincia a sciogliersi; è a questo punto che la folla, toccata dal supremo sacrificio altruistico della piccola schiava, volta le spalle alla principessa e la consegna implicitamente al suo vincitore. È l'introduzione di una figura fragile e commovente, parente stretta di Mimì e Butterfly, il mezzo grazie al quale Puccini rende plausibile la vittoria dell'amore e dell'umanità sulla barbarie primitiva. Il processo di umanizzazione della protagonista è chiarito in primo luogo dalla musica, che mette in risalto tipiche contrapposizioni all'interno di atti e quadri. La pluralità stilistica, infatti, è la cifra che distingue il linguaggio musicale di *Turandot*. Puccini impiega, ad esempio, il tipico arsenale del generico esotismo occidentale, da tempo acclimatato nell'opera europea; ma impiega anche un idioma, un colore più specificamente "cinese": si documenta e si procura alcune melodie cinesi autentiche (una di queste, "Fior di gelsomino", è associata al fascino incantatorio della principessa). Sono soprattutto le scene ironiche o grottesche in cui compaiono i tre ministri Ping, Pong e Pang – che danno a Puccini l'occasione di inserire nel dramma interludi comici, nello stile della commedia dell'arte – quelle in cui si fa più sfoggio di cineserie, autentiche o reinventate in quello stile. Altrove Puccini fa un uso libero di armonie dissonanti: la crudeltà di Turandot, ad esempio, è resa da sonorità timbriche e armoniche aspre e taglienti. Ma non mancano ampi squarci ispirati dallo stile pucciniano più consueto, dal suo linguaggio diatonico e avvolgente, come alcuni dei momenti più tradizionali del melodramma italiano: lo slancio lirico della preghiera di Liù nel primo atto, l'aria di Calaf nel terzo.

La difficoltà maggiore, per Puccini, era tuttavia rappresentata da un altro problema: come raffigurare la metamorfosi della principessa, che da entità fredda e crudele, da simbolo puro, si fa personaggio umano, dotato di sentimenti autentici? Per evidenti ragioni di congruenza drammatica non era possibile far ricorso ai mezzi e allo stile utilizzati nelle altre opere pucciniane, quando sulla scena agiscono le umanissime eroine che ben conosciamo. Puccini pensava a una soluzione audace e

innovativa: ma la composizione si incagliò proprio sull'ultimo duetto, l'episodio cruciale in cui la principessa è vinta e trasformata dall'amore. Il 29 novembre 1924 la morte coglieva Puccini, senza concedergli il tempo di ultimare l'opera. Il compositore lasciava una partitura completa sino al corteo funebre che accompagna il corpo senza vita di Liù, nel terzo atto; da qui in poi aveva annotato, per l'ultimo episodio, solo appunti e idee frammentarie. Portò a termine la partitura Franco Alfano, al quale il compito fu affidato – su suggerimento di Arturo Toscanini – per la fama di ottimo orchestratore che aveva acquisito, soprattutto con l'esotizzante *Sakùntala*. Ma il suo finale lascia un senso di insoddisfazione: non tanto per lo sfavillante colorismo orchestrale (il suo stile non si armonizza del tutto con quello di Puccini) quanto per il cambiamento troppo repentino della protagonista (Alfano abbrevia eccessivamente il processo di umanizzazione di Turandot), oltre che per la caduta improvvisa della tensione che nell'opera di Puccini aveva portato, in uno straordinario crescendo emozionale, al suicidio di Liù. Fu anche per questo che il 26 aprile 1926 al Teatro alla Scala Toscanini, dirigendo la prima di *Turandot*, non se la sentì di portare a termine l'esecuzione, interrompendola nel punto esatto in cui Puccini aveva arrestato la composizione.

IN APERTURA

Disegno di Caramba per il costume di Turandot, 1926 (Milano, Museo Teatrale alla Scala).

IN BASSO

La prima rappresentazione assoluta di Turandot di Puccini al Teatro alla Scala il 25 aprile 1926. Le scene dell'Atto primo e secondo (Milano, Museo Teatrale alla Scala).

Claudio Toscani (1957) insegna Storia del melodramma e Filologia musicale all'Università degli Studi di Milano. Autore di saggi sulla storia del teatro d'opera italiano del Sette e dell'Ottocento, ha curato, tra le altre, l'edizione critica dei *Capuleti e Montecchi* di Bellini e della *Fille du régiment* di Donizetti. È direttore dell'Edizione Nazionale delle opere di Giovanni Battista Pergolesi e della collana *Intermezzi napoletani del Settecento*. È presidente della Società Italiana di Musicologia.



TEATRO ALLA SCALA - TURANDOT - (GIACOMO PUCCINI) ATTO II SCEN. CALLEPOZZI



TEATRO ALLA SCALA - TURANDOT - (GIACOMO PUCCINI) ATTO III SCEN. CALLEPOZZI