

# *Turandot*. l'ultimo esperimento di Puccini

di Michele Girardi

Rinnovarsi o morire? L'armonia di oggi e l'orchestra non sono le stesse [...] io mi riprometto, se trovo il soggetto, di far sempre meglio nella via che ho preso, sicuro di non rimanere nella retroguardia

Puccini a Clausetti, 9 luglio 1911

Il gran canovaccio c'è e c'è pure l'opera *originale e forse unica*

Puccini a Adami, 18 luglio 1920

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

Puccini a Adami, marzo 1924

Ho posto in enfasi questi tre scorcii epistolari, perché mi sembrano indicare i cardini dell'esistenza di Puccini, uomo e artista che avvertiva costantemente l'esigenza di stare al passo coi tempi. Il musicista Puccini giunse a dominare l'orchestra come mai avevano fatto i colleghi italiani prima di lui, a creare nuove forme manipolando le strutture ereditate dalla grande tradizione italiana, saturandole di arditi procedimenti armonici che poco o nulla avevano a che vedere con quello che si faceva nell'Italia di allora, mentre si trovavano in sintonia con l'operato dei colleghi francesi, austriaci e tedeschi. L'uomo Puccini comprava tutti gli ultimi modelli di automobile e di motoscafi, era appassionato di trasmissioni radiofoniche, e passava da una donna all'altra nel tentativo di dimenticare l'implacabile scorrere del tempo. «Ho quasi 60 anni cara amica!» scriveva a Sybil Seligman, amante di un tempo, il 5 novembre 1918 «che ingiustizia l'invecchiare – ne ho proprio rabbia – accidenti! E dire che non voglio arrendermi e a volte mi credo il solito di anni fa! illusioni e anche un segno di ... forza ...!».

Puccini non voleva arrendersi, dunque non gli rimaneva altro da fare che comporre. L'ultimo quinquennio della sua vita, interamente dedicato a *Turandot*, donna affascinante proprio perché fittizia, fu un periodo tormentato e pieno di ripensamenti. Anni che non gli bastarono per finire il lavoro: fu stroncato da un attacco cardiaco – conseguenza di una disperata operazione alla gola per salvarlo da un cancro – nella notte del 29 novembre 1924, dopo aver completato l'orchestrazione della prima scena del terzo atto. Aveva fatto in tempo a dipingere in modo indimenticabile il sacrificio per amore della schiava Liù, ma gli mancava proprio lo scorcio decisivo, dove l'amore fra la principessa cinese e il principe tartaro Calaf avrebbe dovuto trionfare «come nel *Parsifal* col cambiamento di scena al terzo atto, trovarsi nel San Graal cinese? Tutto fiori rosa e tutto spirante amore?» - interrogativi e al tempo stesso soluzioni simboliche espresse già nel 1921 in una lettera a Renato Simoni, autore del libretto insieme a Giuseppe Adami.

Molti commentatori ritengono che Puccini non sarebbe stato in grado di vincere l'*impasse* procuratagli da una tematica estranea alle vere ragioni della sua drammaturgia, così come era stato criticato il finale positivo de *La fanciulla del West* in cui trionfava l'amore come forza redentrice. Difficile sciogliere questo quarto e ultimo enigma, almeno quanto capire come avrebbe potuto essere

l'incompiuta Decima sinfonia di Mahler. Un dato però è certo: *Turandot* è il vertice dell'arte pucciniana per quanto riguarda la tecnica orchestrale, la vocalità, il trattamento del ritmo, l'armonia, e in particolare per la compattezza con cui questi parametri vengono fusi determinando un organismo inscindibile.

L'analisi dell'ultima partitura di Puccini svela la sua piena coordinazione sulla base di numerosi parametri musicali, che le assicurano un grado altissimo di coesione. 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'. Questo dato si può utilizzare a sostegno della tesi avanzata da chi vede nell'opera cinese il volontario epitaffio apposto dall'autore sulla tomba del melodramma italiano, in cui l'utilizzo di arie e *ensembles* comporta un «recupero *neoclassico* che dà a *Turandot* la sua ragion d'essere» (Titone). *Turandot* viene anche letta come «opera a numeri», e perciò costituirebbe la «fine della grande tradizione» (Ashbrook e Powers). In questa chiave la forma dell'aria e dei pezzi concertati costituisce la trave maestra di un edificio plurisecolare, quello del teatro musicale italiano così come s'era venuto configurando a partire dalla seconda metà del Seicento: da *Fanciulla* in poi Puccini avrebbe gradualmente mirato a ritrovare l'essenza di quel glorioso passato.

Ma è altrettanto legittimo ritenere che la crisi novecentesca abbia aperto una lunga fase sperimentale (destinata a non concludersi) 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'atmosfera 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. In quest'ottica proverò a verificare alcune chiavi di lettura del capolavoro incompiuto, che è l'esperimento più ambizioso che mai un compositore italiano abbia tentato, prima della svolta 'radicale' del secondo dopoguerra.

#### L'ORCHESTRA E IL PROGETTO SCENICO

Non esiste, che io sappia, un'opera italiana, prima di *Turandot*, dove si tenti di sviluppare un progetto così organico d'interazione fra musica e scena. Puccini partì dall'idea di ricreare il clima favoloso della Cina antichissima e volle unire strettamente l'elemento esotico al fiabesco mediante una 'tinta' musicale peculiare. Importa assai poco che molte cineserie melodiche le abbia colte al volo da un *carillon* in possesso dell'amico barone Fassini: non ebbe pretesa di vera autenticità, né ambizioni filologiche, solo l'intento d'imporre lo straniamento dalle convenzioni vigenti mediante l'originalità dell'invenzione.

Quasi un personaggio fra le *Dramatis personae*, l'orchestra, trattata con mano da orafo anche nei momenti più barbarici, determina l'atmosfera passo dopo passo. Puccini si esprime al vertice delle sue capacità, e ai massimi livelli possibili nell'Europa di allora, inventando effetti coloristici violenti e preziosi al tempo stesso. Utilizzò percussioni e idiofoni in modo massiccio, inserendoli in un tessuto ritmico dominato da figure ostinate: essi animano soprattutto i passaggi più barbarici, ma Puccini non mancò di impiegarli anche per effetti particolari, come i colpi di gran cassa che scandiscono il dolente racconto iniziale di Timur al figlio immergendolo in un'aura leggendaria, o il piatto battuto con la bacchetta del timpano per evocare il senso della lontananza fisica e mentale di Turandot al momento di intonare «In questa Reggia». Si servì spesso di catene di bicordi e accordi paralleli, che compaiono ovunque: nei cori del primo atto, nella musica delle maschere, nell'aria della protagonista, nella trenodia di Liù al terz'atto. A testimoniare un impegno totale nella mimesi, egli giunse a riprodurre procedimenti polifonici praticati in oriente come l'eterofonia, ossia l'esecuzione simultanea di diverse varianti di una stessa linea melodica (si pensi al terzo atto, quando Ping Pong e Pang fanno entrare un gruppo di sinuose odalische, offrendole a Calaf).

L'immenso apparato musicale è legato a doppio filo alle esigenze dello spettacolo nel suo complesso. Numerose volte Puccini aveva ideato le proporzioni musicali della drammaturgia, e vi aveva fatto corrispondere una dimensione scenica, tanto che in ogni sua opera c'è sempre qualche scorcio grandioso in cui le ragioni dell'occhio instaurano un rapporto di scambio vicendevole con quelle dell'orecchio. Per

*Turandot* aveva ideato un progetto speciale di messa in scena, commisurato alle esigenze di rinnovamento di cui si è discusso poc'anzi. L'unità aristotelica di tempo, ingrediente in sé tradizionale, diviene il pretesto per tracciare un percorso nell'arco dei tre atti in cui proprio lo scorrere delle ore assurga a protagonista del dramma acquisendo un valore emblematico. Lo «sgelamento» della crudele Principessa, nodo su cui Puccini metteva in gioco la credibilità del finale, è posto al culmine di un simbolico avvicinarsi di colori, che il timbro cangiante asseconda. Passano davanti ai nostri occhi le diverse fasi di una giornata, e il mutamento di Turandot arriva col bianco dell'alba per rinforzarsi coi raggi dorati del primo sole.

Ma la vicenda si era avviata coi colori rossastri del tramonto – ritmo tesissimo, movimento continuo, percussioni scatenate – che digradano verso il blu più intenso nel momento in cui il popolo attende fremente la luna piena per vedere decapitato l'ultimo sfortunato pretendente della loro sovrana. Istanti spasmodici immersi in una stasi armonica quasi totale (lunghi accordi di re maggiore degli archi, legni e celesta che sporcano la lenta progressione, artificio che vuol dar veste musicale al sorgere dell'astro). Quando Turandot appare muta sul loggiato un raggio la illumina e collega la sua bellezza incorporea al turbamento che coglie Calaf. Poco ci vorrà all'innamorato per precipitarsi sul gigantesco gong che campeggia sullo sfondo: non è solo uno strumento musicale, ma anche aggeggio indispensabile alla finzione, poiché percuoterlo significa iniziare a giocare con la morte.

Coperta da un siparietto durante la scena iniziale dei tre ministri, la Reggia appare nel secondo atto, sfolgorante e piena di una folla lucente di dignitari, l'oro balugina innanzi agli occhi. Ma si colga la radicale contrapposizione fra le movenze meccaniche del terzetto, il fine e disincantato cinismo delle maschere da Commedia dell'arte che amplifica uno stralcio immane, in cui i mezzi impiegati (soli, coro, grande orchestra, banda e organo) ricordano i *tableaux* del Grand opéra francese. Il leggendario imperatore appare 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*. La scalinata è elemento fondamentale della contesa, poiché la principessa discende a ogni enigma indovinato dallo sfidante, palesando la sua progressiva insicurezza. Fino a trovarsi sopra a Calaf: la palpitante vicinanza renderà quasi velleitarie le disperate reazioni alla vittoria del suo avversario.

L'ultimo evento 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 il notturno nei giardini della Reggia, il cui profumo par quasi di sentire nell'aria grazie al canto del tenore. «Nessun dorma!» – poi i colori dell'oro e le movenze sinuose delle schiave precedono lo strazio di Liù. Attimi supremi, e l'ultima pennellata autografa, prima che l'alba consegna una bellissima donna all'inevitabile sconfitta. Puccini, grande estimatore del *Parsifal*, aveva immaginato il finale in chiave wagneriana sin dall'inizio, ma non poté vedere il suo *Graal*, l'immane schieramento della Corte di fronte ai due amanti che salgono abbracciati la stessa scalinata da cui la protagonista era discesa nell'atto precedente.

#### AMBIVALENZE DELLE STRUTTURE

L'ultima opera in cui Puccini ebbe a impiegare con chiarezza una struttura di foggia sinfonica fu *Il tabarro*, la prima *Manon Lescaut*: un arco cronologico d'un quarto di secolo tale da lasciar considerare il procedimento quasi come una costante. Anche nel primo atto di *Turandot* l'analisi rivela la presenza di questo procedimento, e Mosco Carner scrisse che «il disegno generale somiglia molto a quello di una sinfonia in quattro tempi senza interruzione, tenuti insieme da uno stato d'animo centrale». La partitura non può che confermare le sue indicazioni:

'Lento introduttivo' (*Andante sostenuto*): La legge di Turandot

I. 'Allegro' (*Allegro-Largo sostenuto*): Timur, Liù e Calaf tra la folla di Pechino

II. 'Andante' (*Andante molto sost.-Andantino-Andante triste*): Il sorgere della luna

transizione (*Andante-Allegro*): Calaf decide di affrontare la prova

III. 'Scherzo con due trii' (*Allegro giusto - And. lento-Allegretto mod. - mosso - Lento - Allegro*):

le tre maschere, col coro di fantasmi e delle ancelle, tentano di dissuadere Calaf

transizione (*Andante-Allegro*): Timur tenta di dissuadere il figlio

IV. 'Finale' (*Adagio - And. lento sost.*): arie di Liù e Calaf, che percuote tre volte il gong, coro conclusivo

L'esistenza di una forma siffatta è incontestabile: calibrate sono le proporzioni dei singoli movimenti (rispettivamente 38 più 246, 143, 208, 111 battute) coerenti le scelte agogiche, ivi compresa quella di un tempo lento per il finale (che trova nel *corpus* sinfonico di Mahler ben cinque precedenti). Tanto equilibrio non può certo essere stato 'casuale': Puccini era ottimo conoscitore del sinfonismo di area austriaca e tedesca, nutriva un'ammirazione sconfinata per Wagner e per la sua drammaturgia musicale e aveva sempre seguito con attenzione critica le soluzioni dei colleghi europei nell'ambito del teatro musicale contemporaneo.

Ma è del tutto lecito analizzare il primo atto anche cercandovi le tracce del numero secondo la tradizione ottocentesca:

A. Tramonto: in attesa dell'esecuzione

1. il proclama del mandarino
2. riconoscimento
3. interludio
4. coro dei servi del boia

B. Sorge la luna: il principe di Persia

1. coro alla luna
2. coro dei ragazzi
3. corteo del principe di Persia
4. interludio
  - a) nuovo tentativo dei ministri
  - b) la testa mozza del principe di Persia

C. I tre ministri e il principe ignoto

1. ingresso dei ministri
2. interludi
  - a) coro delle ancelle di Turandot
  - b) avvertimenti dei ministri
3. i fantasmi dei pretendenti di Turandot
4. conclusione

D. Finale

1. transizione
2. aria di Liù
3. aria del principe ignoto
4. concertato

Come si vede, anche in questa ipotesi (Ashbrook e Powers) l'atto viene diviso in quattro parti, ognuna delle quali composta a sua volta di quattro sezioni idealmente corrispondenti alla cosiddetta «solita forma» del 'numero chiuso' («1. *Tempo d'attacco*' 2. *Adagio* 3. *Tempo di mezzo*' 4. *Cabaletta*», Powers). Si confrontino peraltro i due schemi: sarà facile constatare la coincidenza pressoché costante tra episodi dell'uno e movimenti dell'altro. Rimane il fatto che il finale prevede due arie e un ampio concertato (sestetto con coro); ma anche questa, se pensiamo al finale primo e a quello centrale di *Bohème*, non è una novità assoluta, e altre volte è facile ritrovare con chiarezza lo scheletro del 'numero tipo' ottocentesco (in *Manon Lescaut*: il duetto tra la protagonista e il fratello nell'atto secondo e la scena dell'imbarco al terzo; in *Fanciulla* le pagine conclusive).

L'adozione di un simile schema di lettura analitico non implica neppure, però, la rinuncia all'impiego di una griglia poggiata sugli elementi tematici, poiché ogni sezione, salvo le due conclusive, esprime melodie che avranno un ruolo negli atti seguenti: un tema nel 'Lento introduttivo' assieme ad una situazione armonica ricorrente (l'urto dissonante che si ode sotto la declamazione della legge di Turandot da parte del mandarino), due ampie melodie nella sezione successiva oltre a una larga messe di materiale motivico; un'altra melodia assume poi particolare rilievo nel successivo 'Andante'. Rispetto al metodo consueto applicato da Puccini, la differenza sta nel minor numero di temi impiegati nel corso dell'intera opera e nel fatto che essi riappariranno sempre in forma di reminiscenza. Solo il violento motto d'apertura viene trattato come un *Leitmotiv*, sulla falsariga di Wagner, e come tale percorre la partitura fino alla morte di Liù. L'atto ci appare perciò costruito per giustapposizione di episodi, ciascuno in sé concluso.

È questo aspetto che Ivanka Stoïanova mette a fuoco, dopo aver constatato le numerose affinità che legano vari squarci della partitura di Puccini alla musica di altri compositori europei, da Ravel a Bartók a Debussy a Schönberg:

L'insieme di *Turandot* pare scomponibile in frammenti disparati, quasi una sorta di manto d'Arlecchino fatto di un'ammucchiata di stoffe trovate un po' ovunque attraverso il mondo e le epoche. Ed è proprio tale frammentarietà di scrittura che sembra costituire una delle caratteristiche essenziale che definiscono la modernità del pensiero formale di *Turandot*. [...] L'enunciato musicale procede per concatenazione, per la disposizione in sequenza nei tempi di 'quadri', di pannelli sonori uniformi, perché fondati ciascuno su un principio strutturale specifico.

Questa argomentazione, anche perché proposta da un'eminente studiosa della Nuova Musica, mi sembra importante ai fini di una corretta valutazione della modernità di *Turandot*: questa chiave di lettura permette inoltre di superare la fittizia contrapposizione fra struttura sinfonica e a numeri, e potrebbe aprire una nuova e più fertile fase d'indagine sull'ultimo capolavoro di Puccini.

#### LA FINE DI UN GENERE OPPURE UN FUTURO INTERROTTO?

Il finale incompiuto di *Turandot* è viziato dall'insufficiente realizzazione di Franco Alfano, che portò a termine un'operazione necessaria a che l'opera potesse circolare, ma non fu in grado di sviluppare degnamente i ventitrè fogli di appunti lasciati da Puccini sul comodino della clinica di Bruxelles, su cui aveva lavorato quasi fino all'ultimo.

Ma v'è da riconoscere che l'impresa di un completamento sarebbe stata ardua per chiunque, e che il finale fu comunque un problema anche per lo stesso Puccini. Lo indica chiaramente una circostanza che balza agli occhi rileggendo le lettere: da esse apprendiamo che l'opera fu interamente composta, salvo qualche piccolo ritocco, entro il novembre del 1923. Erano passati poco più di tre anni dal momento in cui il toscano aveva dichiarato a Adami: «Ho riempito parecchi fogli di musica con appunti e spunti d'idee, di accordi, di procedimenti». Ma molto tempo prima di finire la composizione egli aveva iniziato a strumentare, ed era pratica davvero insolita rispetto alle sue abitudini: aveva cominciato già il 21 marzo 1922, quando stava scrivendo il terzetto dei ministri nel secondo atto, e proseguì intensificando il ritmo di lavoro. Quando mancava oramai solo il duetto, scrisse laconicamente: «sto strumentando per guadagnare tempo ma ho urgentissima di finire» (22 dicembre 1923). Finì il second'atto nel febbraio del 1924, e il 25 marzo successivo informò Simoni che tutto era in partitura, salvo il finale.

La scelta di definire in ogni particolare il già fatto fornisce un buon argomento per i sostenitori della tesi del *tombeau*, e conferisce una certa suggestione alle argomentazioni di Claudio Sartori, che iniziò la sua biografia con *Turandot*, intitolando il secondo capitolo *L'opera che lo uccise*.

Puccini non avrebbe potuto acconsentire al proprio puccinismo, a rifare se stesso. Preferì morire, abdicando. L'opera dunque non rimase incompiuta per mala sorte; non poté essere finita perché la programmata conclusione trionfale repugnava alla mente stessa del compositore.

Dissentito da Sartori (si può scegliere di morire, oltretutto?), e ritengo invece che Puccini avvertisse la necessità di completare e rifinire quella che legittimamente riteneva la sua musica migliore. Avrebbe così potuto poggiare la conclusione su un forte piedistallo, tale da condizionare l'articolazione del duetto, in attesa di disporre d'un testo più soddisfacente di quello presentatogli dai librettisti agli inizi di settembre, meno di due mesi prima di morire.

Non credo affatto che *Turandot* sia stata concepita come un epitaffio da apporre sulla tomba dell'amato melodramma, ma penso che Puccini stesse tentando un'impresa titanica, proiettandosi verso un futuro che era e sarebbe sempre stato la sua mèta. Purtroppo non completò il suo ultimo capolavoro, ma se fosse vissuto avrebbe lavorato per eliminare ogni incongruenza, così com'era accaduto altre volte. Ci rimane uno splendido frammento inconsuetamente esteso, prodotto da un artista in piena forma intellettuale e creativa; lo completa un torso tormentato, in parte criptico, ma dalle infinite potenzialità.

Puccini morì senza lasciare eredi. La fine di Liù si limita a coincidere, al di là dell'agiografia, con la fine di un certo modo di fare opera in Italia, a prescindere dai suoi contenuti effettivi: *quell'opera* stava

morendo, assediata da altri generi di spettacolo che le contendevano i favori del pubblico (di conseguenza insidiata dai debiti che avrebbero reso necessario in quegli anni ripensare a tutto il sistema produttivo). La Scala di Milano fin dal 1921 aveva avviato la trasformazione in Ente autonomo; di lì a poco tutti i principali teatri d'Italia avrebbero seguito il suo esempio. I vantaggi di questo nuovo sistema Puccini li aveva più volte ammirati in molti teatri europei, particolarmente in quelli di lingua tedesca; esso gli avrebbe garantito un futuro meno condizionato dalla necessità di riempire una sala a tutti i costi. Maggior rammarico è che egli non abbia potuto vivere questa nuova fase; che non sia possibile sapere dove l'avrebbe portato la sua volontà di rinnovarsi, quali tecniche avrebbe adottato, come avrebbe ridotto col suo esempio la distanza fra sperimentazione e contatto col pubblico.

Ed è un rimpianto ulteriormente accresciuto dall'analisi del 'frammento-*Turandot*', lasciato tale da indurmi ad affermare che Puccini aveva raggiunto un risultato prezioso, messo a disposizione dei musicisti italiani del riscatto venuto dopo gli anni bui della dittatura a sperimentare nuove soluzioni, tanto traumatiche quanto necessarie (da Maderna a Berio, a Bussotti e Nono): avvicinare l'opera italiana – contro l'alienazione contemporanea, la crisi post-bellica e le nascenti retoriche patriottarde – alla grande musica contemporanea europea.

### Nota bibliografica

Questo articolo è tratto dal mio *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 1995 (è in corso la pubblicazione della prima ristampa aggiornata in italiano e della traduzione inglese presso Chicago University Press); nel testo faccio riferimento a saggi di William Ashbrook e Harold Powers (*Puccini's «Turandot». The End of the Great Tradition*, Princeton, Princeton University Press, 1991), Mosco Carner (*Puccini. Biografia critica*, Milano, Il Saggiatore, 1961<sup>1</sup>, 1974<sup>2</sup>), Harold Powers (*«La solita forma» and «the uses of convention»*, in *Nuove prospettive della ricerca verdiana*, Istituto di studi verdiani/Ricordi, Parma/Milano, 1987, pp. 74-109), Claudio Sartori (*Puccini*, Milano, Nuova Accademia, 1958, 1978<sup>2</sup>), Ivanka Stoïanova (*Remarques sur l'actualité de «Turandot»*, in *Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini*, a cura di J. Maehder, Pisa, Giardini, 1985, pp. 199-210), Antonino Titone (*Vissi d'arte: Puccini e il disfaccimento del melodramma*, Milano, Feltrinelli, 1972). Le citazioni dai passi di lettere vengono da *Giacomo Puccini. Epistolario* (a cura di G. Adami, Milano, Mondadori, 1928, 1982<sup>2</sup>) e dai *Carteggi pucciniani* (a cura di E. Gara, Milano, Ricordi, 1958, 1996<sup>2</sup>). L'analisi è stata condotta sulla partitura d'orchestra di *Turandot* (Milano, Ricordi, © 1926, P.R. 117, 1977<sup>2</sup>). Segnalo infine all'utente di internet la *Homepage* ufficiale di Giacomo Puccini, dove potrà trovare un catalogo dettagliato delle opere, immagini, musica rara, lettere, bibliografia completa, articoli e un bollettino d'informazioni:

Centro studi GIACOMO PUCCINI, Lucca



<http://www.puccini.it>  
[info@puccini.it](mailto:info@puccini.it)