

Le ossessioni della Principessa

“Ormai il pubblico per la musica nuova non ha più il palato a posto. Ama e subisce musiche illogiche, senza buon senso. La melodia non si fa più, o, se si fa, è volgare. Si crede che il sinfonismo debba regnare ed invece io credo che è la fine dell’opera di teatro. In Italia si cantava; ora non più”. In questa lettera del 1 maggio 1922 a Simoni, suo collaboratore per Turandot, c’è forse il senso della novità musicale potente dell’ultima opera pucciniana, la ricerca di un linguaggio nuovo, la fatica ed il coraggio di rinnovarsi, aprendo il proprio mondo alle novità armoniche ed orchestrali del tempo, quelle di Debussy, Schoenberg, Stravinskji, Bartok, e nello stesso tempo il senso profondo della sconfitta, della malattia mortale che lo affligge come musicista, prima che come uomo: se dalla malattia che lo condusse alla morte nello spazio di due anni avrebbe potuto guarire, non così dalla coscienza ormai invincibile dell’impossibilità di far teatro, della trasformazione inesorabile del gusto del pubblico e dell’avvento di nuove correnti di pensiero musicale alle quali lui non si sentiva in grado di corrispondere. Per questo forse scelse una fiaba, lui che aveva cercato sempre il vero nei suoi soggetti? Era dalle “Villi” che il fantastico non metteva piede nelle sue opere e che la realtà lo aveva ossessionato a tal punto da lavorare a lungo su un’intonazione, un accento, un moto dell’anima di un personaggio per renderlo “vero”, per dargli vita reale. Per lui l’opera era da intendersi come dilatazione sentimentale e razionale della vita, ove il personaggio che prende corpo ed esistenza con tutte le fragilità e le insicurezze degli uomini reali diventa riconoscibile, aprendo la strada al meccanismo d’identificazione dello spettatore. La fiaba, invece, che di per sé è crudele e che Puccini volle più crudele ancora, si allontana dalla realtà cui allude, lasciando spazio alle simbologie ed ai messaggi. E’ lecito pensare quindi che da un lato Puccini volesse sperimentarsi in un genere per lui nuovo, con il solito atteggiamento di sfida che lo aveva più volte portato ad affrontare soggetti già musicati da altri (Manon Lescaut, Bohème) per dimostrare a sé stesso ed al mondo la propria eccellenza (di Turandot esistono più di dieci versioni, tra cui quella di von Weber del 1809, la “Turanda” del suo maestro Bazzini che fece un fiasco memorabile alla Scala nel 1867 e quelle di Ferruccio Busoni del 1911 e 1917), dall’altro volesse rinnovarsi e sperimentarsi musicalmente, rimanendo però nel solco della grande cantabilità italiana, addirittura resuscitando le “forme chiuse” da tempo reiette. Nelle sue lettere, più che contraddittorie, ai due collaboratori, di fianco a riaffermazioni del valore principe della “melodia”, compaiono, infatti, richiami alla necessità del’insolito, del nuovo, di “vie non battute” fino ad allora, e questo non solo per le molte melodie originali cinesi inserite dal compositore, ma per la ricerca costante delle novità armoniche e timbriche, che gli fece annotare tra gli appunti per il finale che la morte gli impedì poi di scrivere: “melodia tipica vaga insolita”. Tutta la creazione di Puccini era stato un progressivo allontanamento dai modelli ottocenteschi, alla ricerca di forme nuove sia drammaturgiche che musicali; egli giunse a sentire Turandot come il culmine di questo cammino: *“Penso ora per ora, minuto per minuto a Turandot, e tutta la mia musica scritta fino ad ora mi pare una burlatta e non mi piace più”.* Cessata la collaborazione con il duo Illica-Giacosa, per la morte di Giacosa, abbandonata quella con Civinini e Zangarini, si era ultimamente avvalso di Forzano e di Giuseppe Adami. Proprio con quest’ultimo contava di collaborare negli ultimi tempi; però, fedele al suo metodo di creazione “corale”, di opera che nascesse, cioè, da un’elaborazione collettiva del soggetto sul quale comunque, spesso anche sui singoli versi, egli aveva l’ultima parola, gli volle affiancare un altro collaboratore, da lui molto stimato, Renato Simoni. Alla coppia aveva commissionato una riduzione operistica dell’ “Oliver Twist” di Dickens, che egli aveva visto a teatro a Londra nella riduzione scenica di Beerbohm Tree, ma ne aveva poi bocciato il lavoro. Nel 1920 il trio si ritrovò in un ristorante di Milano e fu allora che Simoni, gran conoscitore del teatro

veneto, anche se in realtà letterato di gusto goldoniano assai più che gozziano, propose a Puccini di musicare una fiaba di Carlo Gozzi, senza nominarne una in particolare, anzi facendogli balenare l'ipotesi di scrivere un libretto composito, riunendovi più soggetti, al fine di cercare di *“immettervi tutta quella umanità di cui Gozzi non s'era mai preoccupato”*. Fu Puccini ad indicare *“Turandot”*, per la volontà di competere, come si è detto, con altri compositori, ma anche perché aveva letto in passato quella *“fiaba scenica”* gozziana e ne aveva serbato un ricordo positivo. Non si fa torto al vero però supponendo che il motivo più profondo fosse quello di rimettere in scena un soggetto appena musicato da Busoni, che Puccini considerava un avanguardista reo d'aver abbandonato il canto italiano per il sinfonismo tedesco allora di moda. Il compositore partì, dunque, da Milano con il testo di *“Turandot”*, non l'originale gozziano, ma la traduzione del Maffei del testo ottocentesco di Schiller. Si convinse in pochi giorni, anche per le accattivanti notizie ricevute sull'edizione teatrale tedesca di Max Reinhardt, (l'adattamento di Karl Vollmoeller andato in scena nel 1911 con musiche di scena di Busoni), dove per Turandot era stata scelta una *“donna piccola piccola, attorniata da uomini di statura alta, scelti a posta: grandi sedie, grandi mobili e questa donna viperina con un cuore strano di isterica”*. La favola di Gozzi diventò un campo aperto alle novità stilistiche ed ai *“credo”* filosofici dell'autore, che, come sempre, volle seguire passo a passo la stesura del libretto, scrivendo spesso lui stesso alcuni versi. In un'intervista ad Ojetti che gli chiedeva *“Tu quando componi senti la musica o vedi la scena?”* rispose: *“Vedo. Soprattutto vedo. Vedo i personaggi e il colore e i gesti dei personaggi. Io sono uomo di teatro. Io faccio del teatro. Se, chiuso qui dentro (a Torre del Lago) non riesco a vedere spalancata davanti a me la finestraccia, voglio dire la scena, non scrivo, non so scrivere.”* Quindi l'uomo di teatro volle, nell'ultima parte della sua gloriosa esistenza, stupire con un colpo di scena, uscendo bruscamente da quel filone *“verista”* nel quale, a torto o a ragione, era stato incluso dalla critica del tempo. Ciò che lo colpì fu senza dubbio il personaggio di Turandot, una donna-vampiro chiusa in un disprezzo radicale per il genere maschile che trova le sue ragioni in una fantasia malata, apparentemente invincibile, e che si esprime in un misto di potere, capriccio, bellezza e crudeltà. Turandot compare musicalmente nel secondo atto, ma è ben presente in scena sin dalle prime note, da quando la voce del Mandarin ripete il funebre editto *“La legge è questa: Turandot, la pura sposa ,sarà di chi, di sangue regio, spieghi i tre enigmi ch'ella proporrà. Ma chi affronta il cimento e vinto resta, porga alla scure la superba testa.”* e fa una comparsata muta nel primo atto che ha l'importanza ed il peso di una cavatina d'ingresso. In questo regno fuori dal tempo e dallo spazio, in una Cina assolutamente favolistica, tutto ruota intorno alle turbe mentali della principessa *“di gelo”*. Mi permetto di pensare che non sia stata tanto la grandezza quasi marmorea della principessa crudele che manda a morte i propri spasimanti sconfitti ad affascinare Puccini ed a spingerlo a musicarne la leggenda, ma ancora una volta una grande sfida: come riuscire a trasformare musicalmente questo personaggio autistico, chiuso in un suo mondo fantastico ed impenetrabile, in una donna innamorata? Per questo il duetto finale fu al centro dei pensieri del compositore nei suoi ultimi mesi di vita, prima della fatale operazione all'epiglottide. Come far evolvere questa creatura mostruosa in un'amante tenera ed appassionata nelle poche pagine di un duetto conclusivo? Se il lucchese non ebbe modo di terminare la composizione musicale, tuttavia sappiamo dalle sue lettere che approvò il testo scritto dai librettisti. Puccini per primo mostrò di non credere alle giustificazioni che la principessa dichiara coram populo al suo apparire sulla scena. E' infatti trascorso troppo tempo perché la vicenda dell'ava Lo-u-Ling, che, durante l'invasione dei Tartari fu violentata e uccisa dal re invasore, desti in Turandot tutto questo dolore e quest'ansia di vendicarne il sangue. E' più facile pensare ad altre motivazioni per cui la *“principessa di gelo”* rifiuti ostinatamente l'amore ed il contatto con l'altro sesso, motivazioni di carattere psicologico che hanno prodotto in lei la fantasia malata di voler vendicare ad ogni costo il sangue dell'ava e, nello stesso tempo, di mettere in gioco il proprio corpo, a sua volta forse oggetto d'inconscio disprezzo, e la propria bellezza come premio di un concorso orribile che vede la morte dei concorrenti sconfitti, forte, come lei è, della

presunzione di avere un'intelligenza superiore ad ogni uomo sulla faccia della terra. Questo strumento di vendetta, unito alla bellezza algida, ma irresistibile della ragazza, ha fatto della Cina una terra insanguinata e le tre Maschere esprimono a più riprese la stanchezza del popolo per tutta questa violenza e questo sangue sparso per nulla. Turandot, nella mente malata, associa il sesso alla violenza ed al lutto e, per questo, non solo lo rifiuta, ma pretende anche di ergersi a vendicatrice delle vittime di tale violenza. C'è insomma una componente irrazionale ed, al contrario, una presa di coscienza del proprio ruolo di paladina delle donne dal momento in cui il grido della sua ava "*si è rifugiato*" in lei e lei si è trasformata in una sua reincarnazione. La sua ossessione per il sangue deriva in primo luogo dalla deflorazione subita dall'antenata. Ecco perché le tre prove hanno come soluzione degli enigmi le tre parole-chiave: Speranza-Sangue-Turandot. Il pretendente viene chiamato a superare prima la prova della speranza, senza la quale non potrebbe ambire a cotanto premio, quindi la prova del sangue, infine deve confrontarsi con la stessa Turandot. Fu Puccini stesso a creare questa ossessione, che non compare nel testo Gozziano, ove le tre soluzioni agli enigmi semplicemente sono Il sole, l'anno ed il Leone adriatico (Venezia). Nella leggenda e nella fiaba di Gozzi, le tre prove sono una gara d'intelligenza, qui evidentemente no, celano una simbologia forte che ha alimentato tanta critica "psicanalitica" cui non vale la pena rifarsi in questa occasione. Gli indovinelli, nella fiaba pucciniana, riaffermano un'ossessione, escludendo nello stesso tempo la possibilità di una trascendenza, di una liberazione da questa gabbia. Turandot, che ha strappato all'imperatore-padre l'autorizzazione a questo gioco crudele, non ha il minimo sospetto che possa esistere un uomo che sappia tanto comprenderla da penetrare nelle sue stesse ossessioni e liberarla (dicendo il suo nome, cioè appropriandosi della sua identità e riconoscendola). E quando ciò avviene e Calaf risolve i tre enigmi, si trasforma quasi in una bambina spaventata e chiede al padre di annullare tutto e di non consegnarla nelle braccia di colui che l'ha vinta: "*Tua figlia è sacra, non puoi donarmi a lui come una schiava*", divenendo per sua stessa volontà trofeo nelle mani del vincitore. Solo in una dimensione simbolica si giustifica il personaggio di Calaf, del tutto favolistico ed irrealista. Entra in scena e subito incontra casualmente il vecchio padre che non vedeva da anni, poi vede la principessa apparire e se innamora in un istante al punto da rischiare la propria vita per averla; vinta la prova ed ottenuto il premio, lo rimette in discussione in modo scellerato offrendo a Turandot una via di uscita: se lei indovinerà il suo nome, sarà libera e lui rinuncerà a possederla. Questa decisione costerà la vita a Liù ed a moltissime persone del popolo torturate ed uccise per sapere il nome della straniera, quindi, se intendessimo la narrazione dal punto di vista realistico, dovremmo esecrare sia il principe, che si rivela decisamente stupido e cinico, che la principessa, la quale, per sapere il nome del rivale, massacra degli innocenti. Né potremmo essere partecipi della loro gioia nel ricongiungimento finale, se tenessimo conto di quante vite umane esso sia costato e soprattutto del fatto che esso avviene pochi istanti dopo la tragica morte della povera Liù, morta per non rivelare un nome che Calaf stesso rivela poco dopo alla principessa, vanificando il sacrificio della povera fanciulla. Evidentemente si deve entrare in una logica diversa, nella quale i personaggi sono simboli, perfino Liù, anche lei psicologicamente non sanissima, visto che ha trascorso l'intera esistenza nell'amore per il principe con il quale non aveva mai scambiato neppure una parola, solo perché costui, un giorno, incontrandola, le aveva sorriso. In nome di quel sorriso, che evidentemente è allusivo ad altre realtà, in caso contrario non comprenderemmo, Liù ha accudito il vecchio padre di Calaf, Timur, ed ora muore per non rivelare il nome dell'amato. Sul piano dell'allusione tutto si spiega e le tessere si ricompongono con più facilità. Basti pensare al valore che la Sacra Bibbia dà al Nome, una parola che racchiude l'identità di una persona e che può essere cambiato (come per esempio nel Nuovo Testamento il nome di Pietro) solo se questa identità dovesse subire grandi trasformazioni. Chiedere a Turandot di scoprire il proprio nome è quindi per Calaf chiedere all'amata di conoscerlo nell'anima, come lui aveva saputo conoscere lei, e rivelare il nome a lei significa mettere l'esistenza nelle sue mani, perché lei non sia costretta a corrispondere, ma decida con atto cosciente. Tutto il sangue che scorre è per una deflorazione, per una nascita, per

la vita e non per la morte. Possiamo dare i valori simbolici che vogliamo, ma tutti coloro che perdono la vita perché questo ricongiungimento si compia non sono persone reali, ma creature di fiaba il cui sacrificio è necessario al miracolo. Solo così possiamo accettare che Calaf, un istante dopo che il cadavere di Liù, morta per lui, è stato portato via, possa riprendere come nulla fosse la sua storia d'amore con Turandot. I personaggi simbolo non possono e non devono essere umani, anche se la musica li renderà ugualmente tali con la forza del suo linguaggio. Liù dunque muore perché il suo sangue versato "sgeli" la principessa e fu Puccini stesso a chiedere ai suoi due collaboratori, Simoni ed Adami, che faticavano non poco a seguirlo nei suoi contorcimenti psicologici, che ciò avvenisse: *"questa morte può avere una forza per lo sgelamento della principessa.... Credo che Liù va sacrificata di un dolore, ma penso che non può svilupparsi –se non si fa morire nella tortura" (3 novembre 1922)*. Lo spettacolo dell'amore di Liù che giunge al sacrificio, invocato e desiderato nella sua violenza più estrema (*"Questi strazi sono dolcezze per me..Legatemi, straziatemi. Tormenti e spasimi date a me! Ah, come offerta suprema del mio amore!"*) deve essere il punto di crisi estrema per Turandot, come dice Puccini stesso, lo "scioglimento", perché è lo spettacolo di una donna che non infligge sofferenze e morte agli uomini, ma anzi le accetta per amore di un uomo sapendo che *"facendo, io gli do il tuo amore. Te gli do, o principessa, e perdo tutto, persino l'impossibile speranza."* Scrisse Puccini ad Adami (12 novembre 1923) : *"Povera Turandot come sei trascurata! Ora che m'ero rimesso a scrivere quattro note mi mancano i versi per far morire Liù. La musica c'è tutta, manca da metter giù le parole sul già fatto. [...] Sono settenari facili d'aggiungere alla strofa. Volete che li scriva in forma maccheronica? Ebbene lo farò.*

Tu che di gel sei cinta

da tanta fiamma vinta

l'amerai anche tu.

Prima di questa aurora

(questo si può ripetere perché è efficace)

Qui un settenario vuolci, poi un altro settenario (debbono essere versi sentitissimi).

io chiudo stanca gli occhi

perché egli vinca ancora

io chiudo stanca gli occhi

per non vederlo più.

Io ripeto questo verso se credete aggiungerne uno, ma ci vuol bello, efficace"

Di fatto però nemmeno questa morte, nello svolgimento del finale, poi musicato da Alfano successivamente alla morte del lucchese, provocherà lo scioglimento. Un cambiamento radicale nascerà, invece, da questa morte nell'animo di Calaf, che fino ad allora, fedele al personaggio gozziano dell'eroe, aveva combattuto la sua sfida mostrando assoluta bontà. Egli ora, dimenticando in un istante il sacrificio della povera Liù, ma traendo da questo l'energia necessaria, si comporta da uomo rude ed amante appassionato: *"Principessa di morte! Principessa di gelo! Dal tuo tragico cielo scendi giù sulla terra! Ah, solleva quel velo...Guarda...Guarda, crudele, quel purissimo sangue che fu sparso per te!"* ed osando l'impensabile, come dice la didascalia *"si precipita su di lei strappandole il velo"*. Da quel purissimo sangue nasce l'eros, al quale Turandot non sa resistere. *"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. La mia bocca fremente premerò su di te! Sentirti viva! Il gelo tuo è menzogna!"* E la didascalia dice *"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.” Naturalmente il gesto violento di strappare il velo allude ad una lacerazione definitiva, ad una consacrazione amorosa ignota alla frigida principessa. E’ l’atto risolutivo che distrugge il mondo autistico di Turandot e sconfigge le sue forzate convinzioni, aprendo alla vita erotica. Solo il contatto, quel bacio appassionato, può sciogliere il gelo che circonda ed avvolge la vita sessuale di Turandot! Sulla sua necessità tanto insiste Puccini: *“Sole nascente; Calaf: addio al mondo, all’amore, alla vita – Il nome? non lo so, lapidario. Gran frase amore con bacio moderno e tutti presi si mettono a lingua in bocca!”* (Lettera a Simoni d’ incerta datazione tra 1920 e 1921). Puccini è dunque così consapevole dell’importanza di questo bacio da sottolineare anche i particolari fisici del contatto: *“Nel duetto penso che si può arrivare ad un pathos grande. E per giungere a questo io dico che Calaf deve baciare Turandot e mostrare il suo grande amore alla fredda donna. Dopo baciata con un bacio che dura qualche lungo secondo...”* (lettera ad Adami 1921). Il Calaf pucciniano vince per la sua virilità e la sua energia più che per la sua intelligenza, più per il fuoco di questo bacio ardente che per aver risolto intelligentemente i tre enigmi. Non è buono, il Calaf di Puccini, anzi è spaventosamente egocentrico, insensibile alla morte di Liù come ai pianti ed alle suppliche di un popolo straziato dalle torture e messo a morte per causa sua, impermeabile al pianto del padre rimasto solo senza la serva adorata e senza il figlio da poco ritrovato, tutto concentrato solamente nella sua passione per Turandot. Il suo trionfo è il trionfo del senso, la forza magnetica dell’amore che è capace di abbattere le spesse mura edificate dalla principessa attorno al suo cuore ed al suo corpo. Molto diverso quindi dal debole Calaf gozziano che prende il pugnale per uccidersi quando Turandot rivela il suo nome e viene salvato dalla stessa principessa che lo ferma, con una trasformazione “a vista”, dichiarandogli il suo amore. La favola in Puccini diventa reale? L’ossessione amore-morte, che tanta critica pucciniana ha evidenziato, l’amore come colpa da espiare con la morte, che ha caratterizzato tante sue eroine, trova un’incarnazione in Liù, che muore per aver amato e muore per amore, non in Turandot che dall’amore trova invece il riscatto e la redenzione. Per questo si tratta di un personaggio nuovo, assolutamente inedito per Puccini e lontanissimo dalle sue corde: facile capire l’ossessione di Puccini per quel finale che poi non riuscì a scrivere. Lo rinviava costantemente, tanto che, per nostra fortuna, provvide già ad orchestrare tutto il resto prima di scriverlo, lasciandoci l’opera completa fino alla morte di Liù. La composizione di pochi minuti di musica fu rimandata continuamente per una reale impotenza a trovare una soluzione soddisfacente. Nel 1922 scrisse ad Adami, in un momento di crisi: *“Forse restituisco i soldi a Ricordi e mi libero”*. Simoni stesso, coinvolto in questo clima di incertezza e di continui ripensamenti, faticò non poco a consegnargli il testo, rimasto definitivo, che il maestro portò con sé in clinica a Bruxelles. Sappiamo che il finale era il suo grande cruccio. C’era poco tempo per la conversione e l’umanizzazione di Turandot, anche se i tempi della fiaba non sono quelli della realtà: un solo duetto e per giunta subito dopo che la processione funebre aveva portato via il cadavere della soave Liù, il cui sacrificio era e doveva chiaramente essere inteso dagli spettatori come necessario, tanto quanto il bacio, allo scioglimento definitivo della principessa. Nell’abbozzo che rimase alla morte del compositore non tutti i versi del libretto comparivano ed a margine egli lasciò solo alcune indicazioni ambigue e sorprendenti tipo: “poi Tristano”. Puccini morì dunque prima di scrivere il duetto finale, di cui sappiamo solo che approvò il testo. Per questo Turandot, l’opera degli enigmi, è a sua volta un enigma. Come sarebbe stata la musica se Puccini l’avesse potuta terminare? E, soprattutto, avrebbe rimesso mano alle pagine precedenti, cosa non insolita per lui, o le avrebbe lasciate così? I critici tutti finirono con il

dare più attenzione alla scena mancante che al resto dell'opera e questo non per disapprovazione del lavoro di Franco Alfano, che fu chiamato da Toscanini a scrivere il finale sulla traccia degli appunti lasciati da Puccini, ma per quel mistero che Turandot, che forse non sarebbe mai stata terminata da Puccini se fosse sopravvissuto, rappresenta nella storia del melodramma. L'opera era stata messa in cartellone dalla Scala, con Puccini ancora vivente, per l'aprile del 1925. Andò invece in scena un anno più tardi, il 25 aprile 1926, diretta da Toscanini, con la regia di Giovacchino Forzano con Rosa Raisa, Miguel Fleta e Maria Zamboni. Il finale scritto da Alfano fu eseguito però solo a partire dalle repliche: la sera della prima Toscanini eseguì l'opera fino a dove era stata stesa da Puccini ed, arrivato alla morte di Liù, si rivolse al pubblico e disse: "*Qui finisce l'opera perché il maestro è morto*". Puccini stesso, prima di partire per Bruxelles, intuendo la fine, lo aveva pregato di comportarsi così nel caso i suoi presagi si fossero purtroppo avverati. Dal punto di vista armonico, oltre all'inedito, massiccio apporto corale all'opera, la straordinaria novità è soprattutto apportata dagli esotismi, che Puccini volle inserire in modo che l'ascoltatore percepisse sempre qualcosa di particolare, ma non capisse esattamente cosa, come se la confluenza dei linguaggi occidentale ed orientale avvenisse naturalmente, senza artificio. Egli fece ricorso ad un tessuto timbrico voluminoso e ricco di colori esotici: oltre alle sei trombe, ai quattro tromboni di cui uno basso, sono usati due saxofoni contralti, strumento assai raro all'epoca in teatro, un organo ed un gruppo massiccio di percussioni e idiofoni: tamburo di legno, gong grave, gong cinesi, xilofono, glockenspiel, campane tubolari, celesta, piatti e triangolo, grancassa e tam-tam, impiegati spesso per una ritmica a figure ostinate. L'interludio dell'ingresso della folla nell'atto secondo, il passaggio degli stendardi di guerra, sono esempi di queste sonorità nuove, ove spesso l'autore ricorre alla poliritmia. Dal punto di vista melodico, le cineserie sono autentiche e sono identificabili in sette melodie, quattro delle quali desunte da "Chinese Music" di J.A. van Aalst, pubblicato a Londra e Shanghai nel 1884; le altre tre, le più importanti, come rivelato dallo stesso compositore in una lettera a Ferruccio Giorgi, furono desunte da un carillon di proprietà del barone Fassini. La prima gli diede spunto per la melodia che accompagna l'entrata in scena delle tre maschere nell'atto primo, con un andamento meccanico ed un cambiamento di metro ad ogni battuta, la seconda divenne la marcia dell'ingresso del corteo imperiale nell'atto secondo e poi il coro "Ai tuoi piedi ci prostriam", la terza è la splendida melodia denominata Mò-Lì-Huã, ossia Fiore di gelsomino, più volte affidata al coro di voci bianche per sottolineare l'innocenza di Turandot. Le prime due melodie sono in scala pentafona, magistralmente armonizzata da Puccini secondo il sistema tonale, Mò-Lì-Huã, invece, con la sua sensibile abbassata, riconduce ad un'atmosfera arcaica affascinante e straniante vicina al canto gregoriano. Con questo procedimento sacrale Puccini trattò anche il materiale esotico nella memorabile scena in cui Calaf chiede di misurarsi con Turandot: egli impiega l'ottava misolidia affidata ai sacri bronzi. Questa stessa ambientazione armonica sostiene poi il coro "Diecimila anni al nostro imperatore". Oltre ad effetti particolari, come la carta tra le corde della seconda arpa nell'ultima parte del terzetto delle maschere, in "Turandot" il compositore si servì anche copiosamente di catene di bicordi e accordi paralleli e perfino dell'eterofonia, ossia dell'esecuzione simultanea di diverse varianti di una stessa linea melodica, procedimento polifonico squisitamente orientale (ad esempio nell'entrata delle odalische richiamate dai tre ministri per convincere Calaf a rinunciare a Turandot). "Turandot" non è solo ricerca sonora, ma anche ricerca di colori, visto che il compositore prevede e volle espressamente che la vicenda, che rispetta l'unità aristotelica di tempo, fosse segnata da una valenza simbolica anche nel colore, che dall'iniziale

rosso sangue del tramonto, passando per il blu, il bianco spento dell'algida luna, il chiarore mattutino, evolve fino all'oro dell'alba, simboleggiando la trasformazione della protagonista. Ma anche drammaturgicamente possiamo evidenziare la grandissima novità di quest'opera: di fatto il linguaggio è moderno, la trama non ha i ritmi consueti del melodramma, ma ha più che altro quelli del cinematografo, ormai familiare al grande pubblico: nel primo atto soprattutto Puccini dà prova di dominare completamente il ritmo, la tecnica visuale del cinema, la velocità di passaggio tra le situazioni, la capacità di coinvolgere lo spettatore come splendidamente fa notare Baricco nel suo saggio "L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin": *"il ritmo della narrazione è drasticamente accelerato: in una manciata di minuti si condensa di tutto: la Pechino di mille anni fa, una folla inferocita, esaltata da un sortilegio poetico e sanguinario, un giovane e bellissimo principe che va alla morte, un altro principe che si nasconde, un vecchio che lo riconosce, ed è suo padre (un'agnizione che, da sola, avrebbe tenuta occupata per scene intere un'opera dell'Ottocento), una schiava che lo riconosce, ed è la donna che ha sacrificato la propria vita per un suo sorriso (idem), e la folla che improvvisamente cede alla commozione per la sorte del giovane principe condannato, e le lacrime versate su di lui, e la scure che cala su di lui, fino all'apparizione del nocciolo rovente di tutto quel mondo, una donna, ma è la donna più bella del mondo, così bella che l'eroe senza nome dimentica il padre, dimentica la schiava che lo ama, dimentica se stesso e sfida la sorte chiedendole nient'altro che o la morte o quella donna. Non sono che venti minuti di spettacolo. Nessuna opera pre-pucciniana si era mai concessa una simile vertigine di eventi. È, drasticamente, l'ambizione di una spettacolarità nuova, dirompente."*

Del famoso finale non esistono che 23 pagine con musica scritta su 36 fogli di difficilissima interpretazione eppure, subito dopo la morte di Puccini circolò la voce, per proteggere gli interessi di casa Ricordi, che esso fosse quasi completo. Fu Toscanini, come detto, ad incaricare Franco Alfano, musicista di casa Ricordi, celebre per il recente successo de "La leggenda di Sakuntala" del 1921, dell'impresa di ultimare la "Turandot". Egli non accettò immediatamente, ma si dimostrò inizialmente alquanto perplesso. Infine accettò e si trovò, dunque, non a completare un lavoro già ampiamente tratteggiato, ma di fatto a comporre un nuovo finale, creando drammaturgicamente e musicalmente a partire dagli appunti spesso enigmatici lasciati dal maestro e valorizzando i Leitmotive che nell'opera avevano accompagnato i personaggi e le loro vicende sentimentali. In una lettera a Renzo Valcaregna, gerente di casa Ricordi, nel 1925, scrisse: *"Ecco: io consiglio [...] il procedimento seguente, che mi pare il solo a tenere desto l'interesse del pubblico fino all'ultimo momento: 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...» Ognuna di queste esclamazioni (in un «agitato» musicale fremebondo) deve poter anche far sospettare che la vecchia Turandot di quindici minuti fa riappaia [...] Di modo che anche Calaf potrà credere che l'ultimo momento sia sul serio giunto per la sua esistenza...[...] 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». Ma lo stesso Toscanini dapprima apportò tagli sostanziali al lavoro di Alfano, che si rifiutò, in aperta polemica, di assistere alle prove, poi, come già visto, la sera della prima assoluta scelse di non eseguire la musica di Alfano. Nel 2002 fu Luciano Berio a scrivere un finale alternativo eseguito a Las Palmas di Gran Canaria, Los Angeles, Salisburgo e nel 2003 a Berlino. Questa nuova versione del finale ha, se non altro, il merito di riaprire la questione dell'opera "aperta" pucciniana, tanto che*

anche altri maestri stanno preparando loro finali alternativi. Non mi sento, però, di approvare questa operazione che finirà con l' immettere nella realtà teatrale mondiale molte versioni differenti della stessa opera, nelle quali, presumibilmente, le intenzioni pucciniane saranno sempre più indifferenti ai compositori impegnati nell'impresa. "Turandot" è opera rimasta incompleta, ma come è stata in passato oggetto di indagini psicanalitiche, non vorremmo diventasse da oggi campo di sperimentazione compositiva.