IL FINALE RITROVATO DI

TURANDOT

A CURA DI DEBORAH BURTON



Carus
Verlag · Stuttgart

PREMESSA

Molto prima che la serialità pop rendesse familiare questa grammatica del visibile, Leopoldo Metlicovitz ne aveva già intuito qualcosa nel manifesto di Turandot *per la prima assoluta alla Scala. In quell'immagine la principessa non compare più soltanto come personaggio d'opera. Il volto, isolato e frontalmente esibito, quasi sottratto all'azione, possiede già la lontananza e l'autorità di un'effigie.*

VITTORIO SGARBI

Il finale ritrovato di

TURANDOT

A CURA DI DEBORAH BURTON

Carus

Carus-Verlag · Stuttgart


MiC
MINISTERO
DELLA
CULTURA


CITTÀ METROPOLITANA
DI FIRENZE


COMUNE DI
FIRENZE



Giacomo Puccini al pianoforte nello studio del villino di Viareggio, 1923. Archivio Giuseppe Magrini, Viareggio





Lo studio del villino di Viareggio, dove Puccini compose gran parte di *Turandot*. Archivio Giuseppe Magrini, Viareggio



Leopoldo Metlicovitz, manifesto per *Turandot*, Edizioni Ricordi, 1926

DEBORAH BURTON

Il finale «ritrovato» di *Turandot*

Alla fine di novembre 1924 Giacomo Puccini, ammalato di cancro, giaceva in un letto d'ospedale con degli aghi di radio infitti nella gola. Quando era partito per il Belgio, aveva portato con sé una serie di fogli, appunti, schizzi musicali e abbozzi destinati proprio al duetto finale tra Turandot e Calaf – il punto più difficile, più misterioso e più necessario dell'intera opera. Adesso, vicino a lui c'erano gli schizzi per la sua opera incompiuta.[1] Sentiva che sarebbe morto presto e che non avrebbe potuto completarla: mancavano il duetto d'amore e la scena finale.

Nella trama di *Turandot* ci sono tre enigmi, ma su *Turandot* ce ne sono due altri: come l'avrebbe completata Puccini e come dovrebbe essere completata? Si afferma spesso che, alla sua morte, Puccini abbia lasciato 36 pagine di abbozzi musicali, oggi conservate presso l'Archivio Storico Ricordi di Milano. In realtà, ce n'erano molte di più.

Conto un totale di 60 schizzi, inclusi alcuni a cui ho avuto accesso solo io. Utilizzando questi schizzi autografi, il mio finale si avvicina a ricreare ciò che Puccini aveva in mente. In particolare, il mio finale include, tra gli altri aspetti:

- un'aria per Turandot sviluppata direttamente a partire dalle indicazioni scritte di Puccini,
- un ritratto musicale di Calaf più complesso e sensibile,
- una conclusione onirica, creata sulla base della testimonianza di chi aveva sentito Puccini eseguirla.

1 Sugli schizzi lasciati da Puccini si veda: Jürgen Maehder, *Studien zum Fragmentcharakter von Giacomo Puccinis* Turandot, «Analecta musicologica», 22 (1984), pp. 297-379; traduzione italiana: *Studi sul carattere di frammento della* Turandot *di Giacomo Puccini*, «Quaderni pucciniani» 2 (1985), pp. 79-163; e Deborah Burton, *The Finales of "Turandot": Puccini's Last Act*, Londra, Routledge, 2026.

Soluzioni precedenti

Molti sono i finali composti per *Turandot* di Puccini in un arco temporale di un secolo. Franco Alfano fu il primo compositore a completare l'ultima opera di Puccini nel 1925, ed è conosciuto oggi quasi esclusivamente per questo motivo. Ebbe pochissimo tempo a disposizione per completare il suo compito, perché l'opera doveva andare in scena nel giro di pochi mesi. Poco tempo dopo aver accettato l'incarico, Alfano scriveva l'11 agosto 1925 a Renzo Valcarenghi: «Ho motivo di sperare che accontenterò voi, Puccini, Toscanini (???) e quel che più conta, il pubblico».[2] Ma cercando di accontentare tutti, forse alla fine non ha accontentato nessuno.

L'incarico si rivelò particolarmente ingrato. In una lettera del 6 agosto 1925 Alfano così descriveva la difficoltà del compito, le pressioni per l'urgenza (in quel momento la prima assoluta era addirittura prevista per novembre!):

> Ed eccomi al lavoro = Pesante lavoro di scelta e di creazione, di rattoppo, di cesello... = Scegliere nel materiale manoscritto abbozzato 'quello' che Lui forse avrebbe lasciato – e tornirlo e presentarlo...presentabile = Scartare 'quello' che Lui avrebbe certamente ripudiato = Qui togliere, lì sviluppare; ...e poi... creare ex-novo quello che non c'è = E non esser troppo Alfano!... = Fatica immane = Responsabilità enorme = Meno male che il mancante è soltanto l'ultimo duetto con la chiusa dell'opera = Ma è appunto qui che si svela Turandot – che appare quale essa sarebbe già stata prima senza la paurosa leggenda dell'ava sua = [...] Troppo meditare non potrò = Per novembre l'opera deve 'andare' alla 'Scala'!! = Comporre = ordinare = strumentare...Consegnare a tempo per la stampa e la copiatura e la concertazione.[3]

Alfano spiega di aver considerato parte del suo compito la selezione, tra gli schizzi musicali, di quelli che, a suo giudizio, «Lui» avrebbe conservato, e l'eliminazione di quelli che sarebbero stati sicuramente scartati, e, nella sua prima stesura del finale, ne ha usati solo 22. In realtà, gli schizzi pucciniani consegnati ad Alfano erano un sottoinsieme di un gruppo più ampio che era già stato selezionato da Guido Zuccoli, un dipendente di Casa Ricordi incaricato della riduzione per canto e pianoforte fin da quando Puccini era ancora vivo. Zuccoli rappresenta una figura importante nella trasmissione pratica di quei materiali: perché selezionò una serie di schizzi pucciniani per Alfano e gliene fornì una

2 Milano, Archivio storico Ricordi, collezione digitale, LLET003775. Renzo Valcarenghi era co-direttore con Carlo Clausetti della Casa Ricordi dal 1919 al 1940.

3 Aurora Cogliandro, *L'epistolario di Franco Alfano (1924-1954) conservato a San Remo*, in *Ultimi splendori: Cilea, Giordano, Alfano*, a cura di Johannes Streicher, Roma, ISMEZ, 1999, p. 845.

trascrizione leggibile. Nella selezione del materiale pucciniano da utilizzare fra quelli forniti da Zuccoli, Alfano sembra voler onorare lo spirito di Puccini, continuando il lavoro di revisione che un compositore deve necessariamente svolgere, ma che Puccini non aveva potuto completare. Alfano è stato criticato però proprio per aver tralasciato molti degli schizzi.

Nel dicembre del 1925 Alfano inviò a Casa Ricordi una parte del finale. La reazione di Arturo Toscanini fu immediata e durissima: lo trovò troppo lungo e contenente troppo poco «Puccini» e troppo «Alfano» – intendendo con ciò l'omissione di parte del materiale musicale di Puccini, le scelte stilistiche di Alfano, il nuovo materiale o tutte e tre le cose insieme.[4] Alfano fu costretto a rivedere il suo finale di *Turandot*: le due versioni sono ora note come Alfano I e Alfano II. Tuttavia, anche nella seconda versione del suo finale – quella solitamente eseguita oggi – Alfano utilizzò soltanto 24 degli abbozzi di Puccini.

Il trauma di questi eventi non abbandonò mai Alfano, e l'amarezza che nutriva nei confronti di Toscanini rimase particolarmente virulenta per tutta la vita. Il 21 settembre 1927, in una lettera a Emil Hertzka, direttore delle edizioni Universal, affermava che il suo unico desiderio era quello di riprendersi dal «terribile incubo di Turandot».[5] Pochi giorni prima gli aveva scritto:

> Non sono una persona cattiva [...] Voglio bene ai miei amici; non voglio aver paura di loro né esserne vittima. [...] Non sono un servo di Toscanini come tutti gli altri che aspirano a raggiungere qualcosa. [...] Sogno che forse questa amarezza si attenuerà con il passare del tempo.[6]

In entrambe le versioni del suo finale, Alfano conclude con una riproposizione in fortissimo del 'tema del nome' tratto dall'aria del tenore «Nessun dorma» (in particolare la melodia sulle parole «ma il mio mistero è chiuso in me»). L'utilizzo del 'tema del nome' nel finale non era in discussione: Puccini stesso aveva espresso l'idea della riproposizione in una lettera al suo librettista Adami del 17 dicembre 1923: «Vi raccomando il gran finale su metro dell'aria del tenore per la frase finale stabilita.»[7] Ma come doveva essere utilizzato?

Ciò che Alfano non sapeva era che Puccini aveva fatto ascoltare il finale a un giovane musicista, Salvatore Orlando, il quale in seguito lo descrisse al musicologo Leonardo

4 Harvey Sachs, *Toscanini: Musician of Conscience*, New York, W.W. Norton, 2017, p. 415n.

5 Konrad Dryden, *Franco Alfano: Transcending Turandot*, Lanham (MD), Scarecrow Press, 2010, p. 61.

6 Ibid.

7 Giacomo Puccini, *Epistolario*, a cura di G. Adami, Milano, Mondadori, 1982 (prima edizione 1928), lettera n. 220.

Pinzauti, che a sua volta ne avrebbe scritto a Luciano Berio. L'opera avrebbe dovuto concludersi in modo sommesso, pianissimo:

> Durante una vacanza, intorno al 1923, il giovane Salvatore [Orlando era del 1902] andò a far visita a Puccini nella sua nuova casa di Viareggio e fu qui che il Maestro, come diceva con le lacrime agli occhi, gli suonò al pianoforte il finale di *Turandot*. 'Salvatorino – gli disse – ti faccio ascoltare l'ultima scena: è un finale come quello di *Tristano*...' E Orlando ricordava che le ultime battute erano *pianissimo*...[8]

Quindi Alfano si sbagliava. E se era ancora preoccupato di compiacere la presenza spettrale di Puccini, a quanto pare aveva ragione a preoccuparsi. Luciana Frassati racconta di un incontro burrascoso tra Alfano e Toscanini avvenuto dopo le prove:

> Giunti alla prova generale, ad Alfano, che gli domandava che cosa ne dicesse, Toscanini, senza esitare, rispose: 'Dico che dal fondo del palcoscenico vedevo Puccini venirmi incontro per appiopparmi due schiaffi.'[9]

Nel 2001, Luciano Berio compose il suo finale per *Turandot*.[10] Berio sembrava la scelta perfetta per completarla, non solo perché era italiano, ma anche per il successo ottenuto nel lavorare con materiali preesistenti di altri compositori. Della sua opinione sulla musica di Puccini all'epoca della commissione danno conto l'impressione che gli faceva l'ascolto della musica quando era ancora un ragazzo e l'ammirazione che suscitava in lui la maestria e l'originalità quando era ormai un compositore maturo:

> Da ragazzo mi ha spesso dato delle forti emozioni di tipo casalingo e primario (di 'cantanti pucciniani' ne giravano sempre parecchi in casa mia). Più tardi ne ho ammirato la destrezza e l'originale *savoir faire*.[11]

Ma il suo finale di *Turandot*, che utilizza (come nell'Alfano II) 24 abbozzi di Puccini, è davvero in stile pucciniano? Molti pensano di no, perché il linguaggio compositivo di Berio è marcatamente diverso. Lo stesso Berio ha ammesso, a proposito del suo finale: «non è

8 Teatro alla Scala: Turandot, Giacomo Puccini, Completamento del terzo atto di Luciano Berio, programma di sala, 2014-2015; e Marco Uvietta, «'È l'ora della prova': Berio's finale for Puccini's *Turandot*», *Cambridge Opera Journal* 16/2 (2004): p. 195 n. 18.

9 Luciana Frassati, *Il maestro: Arturo Toscanini e il suo mondo*, Torino, Bottega d'Erasmo, 1967, p. 182.

10 Luciano Berio, *Turandot: completamento (del terzo atto)*, Milano, Ricordi, 2001.

11 Luciano Berio, *Scritti sulla musica*, a cura di Angela Ida De Benedictis, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2013, p. 416.

pucciniano, non poteva essere pucciniano».[12] Sebbene il finale si concluda in pianissimo – perché Berio era a conoscenza della testimonianza di Orlando – il compositore lascia l'ascoltatore in uno stato di ambiguità e di dubbio tipico del postmodernismo, di cui Berio era un esponente.

Considerando la prospettiva postmoderna di Berio, non sorprende che egli desiderasse che *Turandot* si concludesse con il dubbio anziché con la certezza, con l'oscurità anziché con l'alba:

> questo racconto orientale che finisce con *l'happy end* è di una volgarità indicibile, era con questo che Puccini aveva problemi, non con altro [...] Ho ripensato il finale in modo totale, non più un *happy end* ma una conclusione più sospesa e reticente, come si addice ad una visione orientale delle cose, meno deterministica, meno ovvia.[13]

Comunque Berio segue scrupolosamente la testimonianza di Orlando: conclude l'opera in pianissimo, con evidenti richiami wagneriani.

Il finale di Burton

Sono stati scritti diversi altri finali per *Turandot*, ma il mio finale[14] del 2022 si distingue dagli altri perché utilizza il maggior numero possibile di schizzi autografi, così come schizzi autografi inediti, comprendendo 46 dei 60 schizzi superstiti.[15] Il mio lavoro nasce proprio da lì: dal desiderio di tornare a guardare tutti i materiali – editi e inediti – non come semplici frammenti inutilizzabili, ma come tracce vive del pensiero di Puccini.

Da dove provenivano i «nuovi» schizzi? Questa storia inizia con il già menzionato Guido Zuccoli, dipendente di Casa Ricordi, incaricato delle riduzioni per pianoforte solo e per canto e pianoforte di *Turandot*. Dopo la morte di Puccini, Zuccoli (e in seguito la sua famiglia) ha conservato alcuni degli schizzi autografi, che furono venduti.

12 Luciano Berio, *Intervista con Luciano Berio*, a cura di Carmelo di Gennaro, in *La scena di Puccini*, a cura di Vittorio Fagone, Vittoria Crespi Morbio, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2003, pp. 121-123: p. 122.

13 Elisabetta Torselli, *Turandot alla Berio*, «Giornale della Musica» 179, febbraio 2002, p. 5.

14 Deborah Burton, *A New Finale for Puccini's Turandot: realized by Deborah Burton*, Stoccarda, Carus-Verlag, 2026. Orchestrazione di Jeff Atmajian.

15 Gli altri finali si avvalono di: 37 schizzi (Janet Maguire, 1988), 10 (Weiya Hao, 2008), 11 (Anton Coppola, 2017), 6 (Christopher Tin, 2024) e 18 (Derrick Wang, 2024). Non è stato possibile utilizzare tutti i 60 schizzi, poiché alcuni erano varianti di altri, destinati allo stesso punto della partitura.

Per anni il compianto musicologo tedesco Dieter Schickling ha cercato tra diversi antiquari e case d'asta, fino a trovare i sette schizzi autografi per *Turandot* che Zuccoli aveva conservato. Nel 2018 Schickling me li ha affidati. Secondo Schickling:

> [Zuccoli] recuperò dalla famiglia di Puccini gli schizzi esistenti per il duetto finale e la scena conclusiva, e probabilmente ne selezionò alcuni [...] per Alfano, che furono poi restituiti all'archivio Ricordi. Sembra che Zuccoli abbia ordinato i passaggi quasi completati secondo la sequenza del libretto e abbia incorporato alcuni schizzi aggiuntivi che Puccini forse intendeva utilizzare in seguito nell'opera. Tuttavia, a giudicare dai vari manoscritti che sono stati recentemente messi in vendita da diversi antiquari e case d'asta, Zuccoli ha evidentemente conservato diversi altri fogli rimanenti.[16]

Da molti anni il mio lavoro di musicologa è dedicato allo studio di Giacomo Puccini, delle sue opere e, in modo particolare, delle fonti musicali che ci permettono di avvicinarci al suo pensiero creativo. Ho pubblicato una tesi di dottorato, articoli e libri sulle opere di Puccini, ho presentato relazioni a convegni e ho organizzato diversi convegni nazionali e internazionali; ho persino vissuto per cinque anni a Vacallo (Svizzera) nella casa dove Puccini aveva composto parte di *Manon Lescaut*.

Per questo finale, non mi sono posta il problema da compositrice. Non ho voluto «inventare» un altro finale. Il mio compito è stato diverso: leggere le fonti, confrontarle, ricostruire le relazioni tra gli schizzi, capire quali idee musicali Puccini aveva lasciato e come potessero essere restituite alla scena nel modo più fedele possibile, utilizzando tutte le prove filologiche e scientifiche disponibili, per ricreare ciò che il pubblico della prima rappresentazione di *Turandot* avrebbe potuto ascoltare se Puccini fosse vissuto un po' più a lungo. In breve, una «realizzazione», non una composizione. Una volta avuto accesso ai «nuovi» schizzi autografi, mi è sembrato possibile raggiungere quell'obiettivo. Vediamo ora alcune delle caratteristiche peculiari di questo finale.

L'aria di Turandot

Quest'aria spiega come, a differenza degli altri suoi pretendenti, avesse amato Calaf fin dal primo momento. Nel libretto troviamo questo testo:

16 Dieter Schickling, *Giacomo Puccini: Catalogue of the Works*, Kassel, Bärenreiter, 2003, p. 392.

Del primo pianto... sì...Straniero, quando sei giunto,
con angoscia ho sentito il brivido fatale
di questo male supremo! Quanti ho visto sbiancare,
quanti ho visto morire per me!...
E li ho spregiati, ma ho temuto te!..
C'era negli occhi tuoi la luce degli eroi,
la superba certezza. E per quella t'ho odiato, e per quella
t'ho amato, tormentata e divisa tra due terrori uguali:
vincerti od esser vinta...E vinta son!...
Son vinta, più che dall'alta prova,
da questo foco terribile e soave,
da questa febbre che mi vien da te!

Nel «nuovo» schizzo tenuto da Zuccoli per l'aria di Turandot, Puccini ha lasciato istruzioni (per se stesso) su come comporla:

> nel villaggio ma ad accordi e armonizzato diverso e movenze moderne e riprese e sorprese etc. poi altro motivo duo

Cos'è «nel villaggio»? È un'aria tratta dalla seconda opera fallita di Puccini, *Edgar*, che dovette essere tagliata in parte durante una revisione. Ma perché Puccini pensò a quest'aria per Turandot? Infatti, entrambe le arie descrivono una donna che si innamora a prima vista, come si può vedere dal testo sottolineato. Quindi, per completare l'aria, io ho semplicemente seguito le sue istruzioni e ho creato una versione «moderna».

Un ritratto musicale più complesso di Calaf

Uno schizzo pucciniano che non è mai stato utilizzato da nessuno in precedenza, pur facendo parte del gruppo originale, contiene le parole:

«O mia dolce creatura!
fragile e stanca,
Quasi non oso più la mia carezza!
di sfiorar la tua bianca
divina purità!»

Questo testo, assente nel libretto pubblicato, rivela un aspetto diverso di Calaf: quello di un uomo che trattiene la propria passione aggressiva.

Una conclusione onirica

Oltre agli schizzi di Zuccoli, c'erano altri indizi per risolvere questo mistero musicologico. La testimonianza di Salvatore Orlando, come già accennato, indica che l'opera dovrebbe terminare in *pianissimo*, in modo simile al finale di *Tristano e Isotta*. Ma cosa significa?

Come è ben noto, Puccini scrisse in uno schizzo «Poi Tristano» e molti si sono interrogati sul significato di questa espressione. Io credo che Puccini si riferisse al Leitmotiv della «Tranquillità dell'amore» (Liebesruhe) dal duetto del secondo atto, scena 2, del *Tristano*: una terza maggiore discendente seguita da un tritono. La forma frastagliata di questo motivo – suonato fortissimo in ottave parallele all'inizio dell'opera – raffigura la crudeltà di Turandot, che alla fine si trasformerà in una versione più mite che evoca l'Amore. E questo motivo iniziale dovrebbe risolversi all'ultimo momento dell'opera – nella perorazione orchestrale menzionata da Puccini ad Adami[17] – come accade nel *Tristano e Isotta* di Wagner. Inoltre, per tutto quello che non era possibile desumere dagli schizzi, mi sono basata su modelli pucciniani precedenti, integrandoli con il cromatismo tipico di *Turandot* e degli anni '20.

Un abbozzo musicale in particolare (del gruppo conservato presso l'Archivio Ricordi[18]) sembrava prefigurare un *lieto fine*. Sorge quindi un dubbio: come avrebbe potuto Puccini utilizzare questo tema da lieto fine, dal momento che si sa che aveva intenzione di utilizzare il tema di «Nessun dorma»? Puccini ha espresso questa intenzione in modo inequivocabile in un'annotazione su uno degli abbozzi del libretto: «Metro romanza tenore 2a parte / Ma il mio mistero ecc.».[19] Nel mio finale questo tema da lieto fine funge da *contrappunto* al tema del nome e quindi i due sono eseguiti simultaneamente.

17 Giacomo Puccini, *Epistolario*, a cura di G. Adami, Milano, Mondadori, 1982 (prima edizione 1928), lettera n. 238. «Pensate anche alla prima idea di metter 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 del mondo entrano fra gli umani per l'amore e questo amore alla fine deve invadere tutti sulla scena in una perorazione orchestrale.» La data indicata per questa lettera nell'Adami è il 16 novembre 1924, il che è improbabile.

18 Basilea, Paul Sacher Stiftung, Sammlung Luciano Berio, abbozzi 11 e 11a (15v e 19r secondo la numerazione Ricordi). L'Archivio Sacher conserva digitalmente i materiali di lavoro di Berio per *Turandot*, comprese trascrizioni degli schizzi dell'Archivio Ricordi.

19 Torre del Lago Puccini, Archivio Puccini, Fondo Giacomo Puccini, V.1.10b.3; *Turandot*, dattiloscritto per l'atto III, cc. 13, p. 6.

Dopo che il coro si conclude trionfalmente sulla parola «Amore», ho scelto per diverse ragioni di far ripetere a Turandot e Calaf la parola «Amore» sottovoce e di farli uscire insieme di scena. In primo luogo, Puccini di solito nei momenti finali concentra l'attenzione del pubblico sulla relazione personale tra i personaggi, non sulla folla: ci sono numerosi esempi di questo. In secondo luogo, la maggior parte dei finali felici di Puccini – e non sono molti – vede la coppia di innamorati uscire insieme di scena. Si pensi agli ultimi momenti de *La fanciulla del West* o alla fine del primo atto de *La bohème*.

Considero il mio finale non una sostituzione polemica del finale di Alfano, ma una nuova possibilità di ascolto. Una possibilità fondata sulle carte, sugli autografi, sugli indizi musicali, sulle intenzioni rimaste sospese. Il punto essenziale è questo: il mio finale nasce dalle note lasciate da Puccini. Non è il frutto dell'immaginazione di un compositore moderno che aggiunge la propria voce a quella del Maestro. È il lavoro di una musicologa che cerca di far parlare le fonti, con rispetto, con prudenza, ma anche con la convinzione che quelle carte abbiano ancora qualcosa di decisivo da dirci.

Turandot è l'ultima opera di Puccini. È l'opera in cui tutto resta sospeso davanti a una trasformazione quasi impossibile: la crudeltà che deve diventare amore, il gelo che deve diventare vita. Proprio per questo il finale è così importante. Non è soltanto una conclusione musicale. È il luogo in cui Puccini cercava la soluzione drammatica più alta: il momento in cui l'opera doveva sciogliere il suo enigma più profondo. Per me, questo è il senso più profondo del progetto: restituire al pubblico non un finale «nuovo» nel senso comune della parola, ma un finale nato dalle ultime tracce autentiche del compositore. Un finale che ci permette di tornare, dopo cento anni, dentro il laboratorio di Puccini, là dove *Turandot* era ancora aperta, viva, incompiuta, e ancora capace di parlarci.

«E il Maestro non sapeva: partiva col figliolo adorato [...] aveva messo nella valigia gli ultimi fogli del duetto finale di Turandot*, per lavorare....»*

Arnaldo Fraccaroli, *La vita di Giacomo Puccini*, Milano, G. Ricordi & C., 1925, p. 219.

MAURO PARDINI

«A Pekino, al tempo delle favole»

L'idea estetica della mia Turandot

Nel settembre del 1924 Cipriano Giachetti salì alla villetta di Viareggio, fra la pineta e il mare, per farsi raccontare da Puccini l'opera che stava finendo, e ne ricavò per «La Nazione» un articolo intitolato *Presso la culla di «Turandot»*. Trovò il maestro a riposo, con il fascicolo dattiloscritto del libretto sul leggio del pianoforte, punteggiato di segni e di richiami, e si sentì confermare che tutto era composto, strumentato e consegnato all'editore salvo l'ultima parte del terzo atto, il duetto d'amore, unico dell'opera, per il quale attendeva ancora alcune modifiche di Adami e Simoni; poi, davanti alle domande del giornalista, ricorse a quello che Giachetti chiamò un rimedio eroico, prese il dattiloscritto del libretto — una settantina di pagine — e cominciò a leggere ad alta voce le didascalie e i versi, con la voce che vibrava sulle melodie già uscite dalla sua fantasia. Sarebbe morto a Bruxelles il 29 novembre, senza aver scritto quel duetto.

Quelle poche colonne di giornale sono dunque una delle ultime occasioni nelle quali Puccini abbia descritto per intero, e con parole proprie, la *Turandot* che aveva in mente. Ho preso quel racconto come punto di partenza di tutto ciò che segue, non per scrupolo filologico ma perché vi si trovano, dette dall'autore, quasi tutte le decisioni estetiche che conviene conoscere prima di prenderne di proprie: il genere dell'opera, la sua misura, il rapporto fra il sentimento e la folla, la qualità della luce, e perfino il tipo di Cina che gli stava davanti agli occhi. Le prendo una per una, nell'ordine in cui il colloquio le offre.

La prima riguarda il luogo. Il libretto colloca l'azione a Pekino, al tempo delle favole, con una grafia che le edizioni riportano oscillando fra *Pekino* e *Pechino* e che conta comunque meno della seconda metà della formula, perché è quel tempo delle favole a portare immediatamente fuori dalla storia una città che pure esiste. Parlando dell'allestimento ancora da preparare, Puccini disse a Giachetti che la messa in scena sarebbe stata molto pittoresca, trattandosi di una Cina un po' fantastica e fiabesca, capace di prestarsi alle più leggiadre invenzioni. È una frase breve, quasi di conversazione, e tuttavia decisiva: la

rinuncia alla ricostruzione archeologica della Cina imperiale e a una precisione documentaria che l'opera non richiede non è un'interpretazione registica sovrapposta alla partitura, ma la condizione che il suo autore aveva già dichiarato, e per giunta nei giorni in cui l'opera veniva consegnata.

A questa dichiarazione mi permetto di aggiungere soltanto ciò che essa non dice. La Cina di *Turandot* è remota, preziosa, crudele e in certi momenti perfino infantile, e ha l'incanto delle favole insieme alla paura che le favole autentiche non hanno mai cercato di nascondere: dietro gli ori, i draghi, le stoffe e il cerimoniale della corte si avverte subito qualcosa di oscuro, se è vero che il popolo attende un'esecuzione come si attende una festa, che la morte è diventata spettacolo e che perfino l'amore nasce sotto la minaccia di una condanna. Il fiabesco di cui parlava Puccini non è dunque un addolcimento, e la leggiadria che egli si aspettava dalle invenzioni sceniche deve convivere con una materia che leggiadra non è.

Il passaggio più prezioso dell'intervista è quello in cui Giachetti chiede a Puccini che cosa sia esattamente *Turandot*, se un melodramma, un'opera comica o una fiaba, e se contenga gli elementi tradizionali o cerchi di uscire dalla via consueta. La risposta è una definizione di poetica. Puccini dichiara di non poter ricollegare quest'opera a nessun'altra delle sue, perché si stacca per il suo genere da tutto quanto aveva scritto fino a quel momento; vi riconosce del dramma e della comicità, ma soprattutto l'elemento pittoresco; la chiama un'opera di massa e di cori, una fantasmagoria di colori e di linee; avverte che non vi sono né preludi, né intermezzi, né danze; e precisa che tutta la trama si svolge dalla sera all'alba del giorno dopo, sicché l'opera non è lunga ed è, a suo giudizio, delle dimensioni giuste.

Sono poche righe, ed è quasi un programma scenografico. Un'opera di massa e di cori significa che l'immagine nasce dai corpi che cantano e non dagli oggetti che li circondano; una fantasmagoria di colori e di linee è una definizione che un pittore firmerebbe, e che assegna al colore e al disegno una funzione drammatica anziché ornamentale; l'assenza di preludi, intermezzi e danze esclude ogni spazio decorativo autonomo, ogni pausa nella quale la scena possa esibirsi per conto proprio. Ne discende che i costumi devono appartenere all'architettura dell'immagine e che le masse del coro devono costruirla anziché riempirla, che i colori vanno fatti incontrare, respingere e tornare a distanza, e che un ingresso, un arresto o un semplice spostamento bastano a mutare l'equilibrio complessivo.

C'è però qualcosa che colpisce ancora di più, e riguarda il modo in cui quella definizione è costruita. Puccini descrive la propria opera soprattutto per via negativa: non la

ricollega a nessun'altra delle sue, esclude i preludi, esclude gli intermezzi, esclude le danze, riduce il sentimento a fugaci apparizioni, e poco oltre, sui personaggi, si legge che non ha voluto l'anacronismo delle tre maschere italiane. Ciò che elimina è esattamente l'inventario con cui il teatro d'opera aveva sempre addobbato l'Oriente: il pezzo esotico chiuso in se stesso, il ballabile di colore locale, la macchietta comica in costume, il sipario musicale che prepara l'atmosfera. Ne ricavo la convinzione che l'esotismo di *Turandot* sia ottenuto per sottrazione e non per accumulo, e che la Cina fiabesca di cui parlava non nasca da ciò che vi si aggiunge, ma da ciò che è stato tolto perché non restasse nulla di decorativo fra lo spettatore e la favola. È il principio che ho seguito in ogni scelta di questo spettacolo: quando un'idea scenica è bella ma sta per conto proprio, va eliminata.

La frase sulla sera e sull'alba è, per un regista, la più impegnativa di tutte. *Turandot* è una sola notte, e la luce non vi è un effetto ma la misura del tempo drammatico: comincia con la luna che il popolo invoca e finisce con un'alba che arriva davvero, dopo che una ragazza è morta per ritardarla. Ogni scelta di illuminazione che non risponda a questa curva unica tradisce l'opera più di qualunque infedeltà decorativa. Vale anche per la durata: chi ha scritto un'opera che giudicava delle dimensioni giuste non ha previsto attese, cambi lunghi o quadri che si ammirino da soli.

Puccini stesso si accorse che quella descrizione poteva suonare fredda, e dopo una pausa corresse il tiro: non voleva si credesse che in *Turandot* il dramma non ci fosse, perché al contrario vi erano scene drammaticissime, e le elencò — la morte del principe persiano e la presentazione di Calaf nel primo atto, il momento del secondo in cui, risolti gli enigmi, Calaf propone alla principessa di scoprire il proprio nome, la tortura e la morte di Liù nel terzo. In fondo, aggiunse, il substrato dell'opera è il trionfo d'amore. È una gerarchia, e me ne servo come tale: sono i quattro punti sui quali concentro l'energia dello spettacolo, lasciando che tutto il resto — il cerimoniale, la folla, la macchina della corte — respiri intorno a essi.

Nulla di tutto questo, però, era nato dal nulla. L'Oriente di *Turandot* era arrivato a Puccini attraverso strade diverse, la prima delle quali conduce alla fiaba teatrale di Carlo Gozzi, rappresentata a Venezia nel 1762; fra la commedia settecentesca e l'opera si colloca la rielaborazione di Friedrich Schiller, conosciuta in Italia attraverso la traduzione di Andrea Maffei. Quella di Gozzi era già una Cina vista da lontano e trasformata dalla fantasia europea, ma era anche un teatro profondamente italiano, nel quale accanto a Turandot, Calaf e Altoum si muovevano le maschere della Commedia dell'Arte — Pantalone, Tarta-

glia, Brighella e Truffaldino, veneziano il primo, napoletano il secondo, bergamaschi gli altri due —, cosicché le cineserie settecentesche convivevano con i loro gesti, il loro linguaggio e quella facilità di passare dal tragico al comico senza chiedere permesso.

Puccini non si limitò a mettere in musica la fiaba: con Giuseppe Adami e Renato Simoni la ridusse, eliminò personaggi e situazioni, accelerò l'azione e ne accrebbe la dimensione scenica, cercando una *Turandot* moderna nella quale la favola entrasse nel Novecento portandosi però dietro qualcosa del teatro dal quale proveniva. Sul modo in cui volle farlo abbiamo, ancora una volta, la testimonianza dell'intervista: riassumendo i personaggi del primo atto, Giachetti annota fra parentesi che Puccini non ha voluto l'anacronismo delle tre maschere italiane, e presenta Ping, Pang e Pong come intendenti e cerimonieri dell'Imperatore, con l'ufficio di arguti commentatori.

La precisazione è più importante di quanto sembri, perché sposta la discendenza dal costume alla funzione. Sarebbe arbitrario cercare per ciascun ministro un antenato veneziano, e Puccini fu il primo a escluderlo; ciò che sopravvive della Commedia dell'Arte è il diritto di attraversare l'azione, interromperla, commentarla e cambiarne improvvisamente il tono, e proprio perché il legame esteriore è stato reciso quel diritto risulta più visibile, e la regia deve garantirlo senza travestimenti, dando ai tre ministri una libertà di posizione e di ritmo che agli altri personaggi non è concessa. Il libretto continua del resto a chiamarle maschere anche dopo averle promosse a ministri. Preparano matrimoni e funerali, conoscono ogni meccanismo del potere e sembrano stanchi di farne parte; sono comici, crudeli e malinconici insieme, e nella scena del padiglione arrivano quasi a dimenticare Turandot e gli enigmi per rimpiangere le loro case e i giardini lontani, con un motivo nostalgico che Giachetti giudicò, anche nelle parole, del tutto pucciniano.

Liù è assente dalla fiaba di Gozzi, dove compaiono semmai Barach, l'antico precettore fedele a Calaf, e Adelma, la principessa ridotta in schiavitù e segretamente innamorata di lui: in Liù si possono forse riconoscere echi lontani della fedeltà dell'uno e dell'amore infelice dell'altra, ma non una vera corrispondenza, perché si tratta di una creatura nuova, nata durante la difficile costruzione del libretto e diventata poco alla volta profondamente pucciniana.

Sul suo peso dentro l'opera la testimonianza è esplicita. Puccini disse che il sentimento vi fa soltanto fugaci apparizioni e che si concentra sul personaggio di Liù, la piccola schiava devota a Calaf e innamorata di lui fino al sacrificio, e descrisse il suo episodio come qualcosa che viene condotto alla propria risoluzione e poi abbandonato per riprendere le vicende dei due protagonisti; aggiunse che Calaf spasima per Turandot, ma che l'amore di

questa non divampa se non nell'ultimo atto. È un'ammissione strutturale di rara nettezza: in un'opera di folle e di cerimonie, Liù è l'unico luogo nel quale la commozione ha diritto di fermarsi, e vi si ferma sapendo di dover essere lasciata indietro.

Da regista ne traggo la conseguenza opposta all'apparenza. Liù non conosce gli enigmi, non parla il linguaggio del potere e non chiede niente per sé, e proprio per questo è lei a incrinare la superficie monumentale della favola: quando appare, *Turandot* torna al teatro più intimo di Puccini, quello nel quale la fragilità non coincide mai con la debolezza. L'abbandono di cui parlava il compositore non cancella l'episodio, lo lascia aperto come una ferita nella costruzione; e ne consegue che la sua morte non va risolta in un effetto patetico, ma tenuta come il punto in cui la macchina della corte si inceppa senza potersi fermare.

Restava, quel settembre, la parte visibile del lavoro. Nell'intervista Puccini elenca infatti ciò che ancora mancava: preparare le scene e i costumi, e per questi ultimi, disse, aveva pensato a Umberto Brunelleschi, con il fastidio però che egli risiedesse a Parigi. La frase vale doppio, perché conferma dalla sua voce la destinazione dell'incarico e insieme rivela una difficoltà pratica già presente prima della sua morte: la sostituzione avvenuta poi alla Scala non nacque soltanto dalla scomparsa del compositore.

Gli abiti, ricchi di draghi, nuvole, ricami e simboli imperiali, guardano alla Cina e alla sua tradizione teatrale, ma vi arrivano attraverso la memoria figurativa del primo Novecento italiano, cioè attraverso Galileo Chini, lo stesso Brunelleschi e Luigi Sapelli detto Caramba, che non sono per me riferimenti ornamentali né modelli da copiare, bensì testimoni di un'epoca nella quale pittura, scenografia, costume, grafica e arti applicate potevano ancora concorrere alla costruzione di una stessa visione: è questa unità a interessarmi, più delle singole forme.

Chini aveva conosciuto direttamente l'Oriente durante il soggiorno in Siam, fra il 1911 e il 1913, chiamato a decorare la grande sala del trono dell'Ananta Samakhom di Bangkok, e ne aveva riportato oggetti, tessuti, maschere, strumenti, architetture e impressioni destinate a rimanere a lungo nella sua pittura; fu per questo che Puccini lo volle per le scene. La collaborazione cominciò all'inizio del 1924 e nel maggio di quell'anno il compositore annunciava già a Ricordi i bozzetti finiti, che coprivano i tre atti in cinque quadri e furono elaborati in più stesure: una prima, la più libera rispetto alle esigenze del palcoscenico e ancora oggi la più bella, una intermedia a matita e inchiostro e una definitiva, oggi al Museo Teatrale alla Scala. Nel gennaio del 1926, morto Puccini e slittata la prima, Chini dipingeva le scene nei saloni sopra il palcoscenico scaligero con l'aiuto di Giovanni

Magnone. Il suo Oriente era però ormai diventato memoria e passava attraverso la sua formazione, il Liberty, il simbolismo e la tradizione decorativa italiana, così che il colore poteva accendersi, la decorazione espandersi e le forme farsi esotiche senza che l'architettura si perdesse: sono scene nelle quali la muraglia e le scale reggono l'urto di un colore altissimo e non cedono mai al puro effetto.

Brunelleschi portava con sé un Oriente diverso, nato dall'illustrazione, dalla moda, dalla grafica e dal teatro parigino, dove aveva lavorato a lungo; e i suoi figurini, esclusi dalla prima scaligera perché la direzione del teatro affidò i costumi a Caramba, capo degli allestimenti della Scala, non andarono affatto perduti, perché servirono alle successive riprese italiane e straniere del 1926 e degli anni immediatamente seguenti, a cominciare dalla prima newyorkese del 16 novembre 1926, della quale sopravvive un costume. I ruoli devono dunque rimanere distinti — Chini per l'ideazione scenica, Brunelleschi per i figurini voluti da Puccini e poi impiegati altrove, Caramba per i costumi effettivamente indossati alla Scala il 25 aprile 1926, dove alla ricchezza dei ricami si aggiungevano copricapi enormi e materiali preziosi —, trattandosi di una vicenda fatta di passaggi e di sostituzioni che sarebbe troppo semplice ridurre a una sola firma.

Mi interessa però anche ciò che li avvicina, cioè il contributo che ciascuno diede, in modo diverso, alla nascita di un Oriente novecentesco attraversato dal Liberty, dal simbolismo, dall'illustrazione, dalla moda e dalla straordinaria sapienza delle sartorie: un Oriente che guardava a Parigi e al teatro europeo, alla circolazione internazionale delle immagini e alla rinnovata attrazione per l'esotico, mentre l'arte italiana usciva dai propri confini, assorbiva forme diverse e le riportava dentro un linguaggio che rimaneva riconoscibile. La mia scena si colloca consapevolmente dentro questa memoria, senza alcuna intenzione di rifare quei costumi e quelle scene, che darebbero una riproduzione senza vita, ma con il desiderio di capire come una fonte lontana possa diventare un'immagine teatrale coerente.

Da qui in avanti parlo per conto mio, e tengo distinto ciò che ho appena documentato da ciò che appartiene al mio modo di guardare l'opera, convinto che una regia possa essere libera soltanto quando conosce il punto dal quale parte.

Dentro questa visione riconosco una memoria più antica, che non è fatta di citazioni precise né di un modello determinato del Quattrocento o del Cinquecento — sarebbe difficile sostenerlo e impossibile dimostrarlo —, ma di un modo italiano di ordinare lo spazio, di stabilire rapporti fra le figure e di trattenere la ricchezza dell'ornamento dentro una struttura: la frontalità, la simmetria della corte, le proporzioni, il modo in cui i personaggi vengono inscritti nello spazio. Non si tratta di trasportare Firenze a Pechino o di collocare

un palazzo rinascimentale dentro la Città Proibita, ma di una struttura dello sguardo, per la quale le distanze, le altezze, il vuoto e le masse non sono uno sfondo e partecipano alla narrazione, tanto che ogni figura trova il proprio posto e quel posto, a volte, diventa una prigione. La stessa struttura mi sembra di avvertirla nel teatro di Puccini, dove le masse, le voci, le apparizioni e i vuoti assumono una funzione drammatica precisa e la partitura contiene già un'architettura di distanze, pieni, arresti e aperture improvvise; e negli artisti che contribuirono all'immagine di *Turandot*, nel loro bisogno di ordinare la decorazione, costruire la figura e trovare un rapporto fra il corpo, il costume e lo spazio.

Da queste stratificazioni nasce la mia scena, immaginata come una specie di diorama. Il diorama è, a ben vedere, il solo dispositivo che sappia tenere insieme le due prescrizioni dell'autore: una fantasmagoria di colori e di linee, e una sola notte. È un mondo prezioso conservato dietro un vetro che lo spettatore guarda senza potervi entrare, cosicché rimane una distanza: quella delle favole e delle cose che arrivano da molto lontano. Il vetro non è un oggetto reale ma un modo di guardare, e viene costruito dal taglio della luce, da una cornice che stringe l'immagine e dalla frontalità con cui il primo quadro si presenta. Non penso però a una scatola immobile, perché il diorama deve aprirsi, cambiare con la luce e riempirsi di figure; il vetro, semmai, si incrina insieme alla principessa, e nell'ultimo atto la cornice deve avere perso la sua tenuta. La città imperiale non è un luogo quotidiano ma uno spazio mentale governato da leggi che sembrano esistere da sempre, dove le mura chiudono il mondo, il cerimoniale dispone i corpi e la simmetria rende visibile il potere: tutto appare già deciso, ognuno ha un posto e da quel posto è difficile allontanarsi. Su questa struttura si innesta l'Oriente immaginato dal primo Novecento, e la scena può così apparire remota, fantastica ed esotica conservando nello stesso tempo una sua solidità, quasi una grande tavola dipinta che lentamente comincia a muoversi.

Faccio fatica a immaginare uno spettacolo senza cercare una visione estetica unitaria, come se l'intera rappresentazione dovesse trovare posto dentro una sola grande tela, pur sapendo che non si tratta di un quadro fermo ma di una pittura attraversata dal tempo, che respira, reagisce alla musica, viene alterata dai corpi e dalla luce, e che davanti allo spettatore nasce e davanti a lui può anche dissolversi. Il mio sguardo, del resto, è quello di un artista, ma anche quello di uno storico dell'arte prestato alla regia: penso attraverso le forme, le proporzioni, i colori, la luce e il rapporto fra le figure, e cerco un'immagine nella quale ogni elemento abbia una ragione, sapendo però che il teatro non obbedisce mai completamente.

Torno allora al racconto di quel pomeriggio, perché è lì che le due cose si incontrano. Il resoconto che Giachetti trasse dalla lettura ad alta voce di Puccini è, a tutti gli effetti, una descrizione visiva dell'opera fatta da chi la stava scrivendo, e mi serve come traccia.

Il primo atto si apre sugli spalti della città imperiale, la città violetta, dove si agita la folla che attende il supplizio dell'ennesimo pretendente sfortunato; ci sono il boia con i suoi assistenti, i dignitari di corte, le donne, i tre ministri, e vi compaiono il giovane Calaf insieme al vecchio padre e alla fedele schiava. Tutti lo sconsigliano, e neppure il triste spettacolo del corteo funebre del predecessore vale a persuaderlo; poi Turandot appare in tutta la sua bellezza e Calaf la maledice, la desidera e si ripromette di conquistarla. Traduco questo racconto in un quadro notturno e compatto: la muraglia chiude il fondo, il popolo resta basso e serrato come un fregio, il colore è ridotto al ferro e al buio con la sola ferita del rosso, e sopra tutto questo la principessa si mostra in alto, minuscola e luminosa, senza mai raggiungere gli altri corpi: se è più dea che donna, non può condividere con loro né il piano né la scala.

Il secondo atto è diviso in due parti, e Puccini le distingueva con precisione. Nella prima si vede la tenda del padiglione, illuminata da alcune lanterne colorate, dalla quale escono i tre ministri a filosofare sugli avvenimenti e sulla certa fine di Calaf: uno spazio piccolo, laterale, quasi un fuori-scena, che tratto come una parentesi di penombra e di intimità. Poi la scena cambia, e diventa — sono parole del racconto — appena un piazzale nel Palazzo Imperiale, fantasticamente illuminato, e in fondo una grande scalea dorata. Qui si svolgerà la cerimonia degli enigmi. La scala è l'unico elemento architettonico che l'autore nomina, e ne faccio il centro di tutto, perché distribuisce le altezze, stabilisce chi guarda e chi è guardato e trasforma la corte in una gerarchia visibile. Qui la simmetria arriva al massimo e deve diventare insopportabile: la corte e il popolo in una folla variopinta, il vecchio Imperatore che con voce esile e tremula enuncia le condizioni della gara e per tre volte esorta lo straniero a ritirarsi, ricevendo per tre volte la stessa risposta imperterrita; Turandot che compare sfolgorante fra le invocazioni deliranti della folla, spiega le ragioni del suo decreto e propone i tre enigmi, che Calaf risolve uno dopo l'altro. L'esultanza dura poco, perché il vincitore rifiuta la principessa per diritto di conquista: non vuole una vittima ma una donna innamorata, e le propone a sua volta un enigma, offrendole il proprio nome e la propria morte all'alba. Da quel momento la paura cambia direzione e diventa collettiva, perché se il nome non sarà svelato tutti dovranno morire.

Nel terzo atto la morte torna ad aleggiare sulla reggia. I ministri tentano ogni mezzo per strappare a Calaf il segreto, poi si ricorre ai mezzi estremi: si cerca il vecchio che lo

accompagnava, si trascina Liù e la si tortura per averne la chiave del mistero, ma lei profetizza a Turandot che anche la principessa amerà l'ignoto, si trafigge, e il suo corpo viene portato via pietosamente alle prime luci dell'alba. Quel dettaglio di luce, indicato dall'autore, mi sembra il vero cardine dell'atto: l'alba che tutti temevano arriva mentre passa un cadavere, e la prima chiarezza del giorno illumina non la soluzione dell'enigma ma una ragazza morta. È il momento in cui l'immagine si svuota: la corte si dirada, le masse si allontanano, e la morte di Liù rompe per la prima volta la simmetria, perché un corpo disteso a terra non può essere inscritto in nessuna geometria e obbliga tutti gli altri a disporsi intorno a un centro che non è più il trono. Da lì la scena non torna a chiudersi, la luce dell'alba viene da fuori e ne dissolve i confini, il fondale perde profondità e la principessa resta in uno spazio che non la protegge più. Non è una rovina né una distruzione, ma la lenta perdita di una cornice.

Resta la principessa, e su di lei il colloquio dice più di quanto sembri. Fino al momento in cui la sua figura comincia a cedere, vedo Turandot come una scultura, e trovo che il racconto dell'intervista lo autorizzi: descrivendo la sua prima apparizione Giachetti la dice più dea che donna, vera Circe ammaliatrice. Il libretto la mostra in alto, sulla loggia, illuminata dalla luna, quasi incorporea; non entra veramente, appare, e le basta un gesto perché il tumulto si arresti e il principe di Persia sia condannato, sicché prima ancora di pronunciare una parola esiste già nello sguardo degli altri, costruita dal desiderio e dalla paura.

In questa presenza avverto qualcosa delle figure che popolano i monumenti simbolisti di Leonardo Bistolfi: non una derivazione storica, che non risulta documentata, ma un'affinità figurativa venutami incontro lavorando sul personaggio. Penso soprattutto alla *Sfinge* scolpita fra il 1890 e il 1892 per la tomba Pansa nel cimitero di Cuneo, l'opera che aprì la stagione simbolista dello scultore e che nasceva, per sua stessa ammissione, dalle statue funerarie del Museo Egizio di Torino: una creatura frontale, aggrappata allo splendore terreno, con il vuoto della morte aperto sull'altro fianco, che non pone un enigma ma lo è. Turandot fa entrambe le cose, perché pone tre enigmi ed è insieme la risposta del terzo, e non esiste immagine più esatta di una donna che coincide con la soluzione di se stessa. Penso anche alle *Spose della morte* della cappella Vochieri, dove la bellezza femminile e la condanna coincidono senza scandalo, come coincidono nella corte di Altoum, in cui ogni pretendente muore per aver guardato una donna. Le creature di Bistolfi sembrano essersi allontanate dalla vita comune e sono corpi e insieme pensieri, simboli, apparizioni, nei quali la materia si trasforma in uno stato spirituale.

Qualcosa di simile ritrovo nelle apparizioni femminili delle *féeries* e nel cinema di Georges Méliès, che proveniva dal teatro di magia, dai trucchi scenici, dalle quinte dipinte e dalle trasformazioni a vista, e nel quale il corpo non era ancora interamente reale, potendo sparire, moltiplicarsi, cambiare consistenza e diventare prodigio. Nel *Royaume des fées* del 1903 le regine e le fate compaiono e svaniscono dentro fondali dipinti che non fingono di essere veri; nel *Palais des mille et une nuits* del 1905, trenta quadri costruiti su un principe che deve superare una serie di prove per ottenere la donna amata, la divinità appare per gradi sulla sommità del proprio piedistallo, e nessuno si domanda se sia una donna o una statua. È esattamente la soglia sulla quale voglio tenere Turandot nel primo atto.

Il costume, perciò, non può semplicemente vestirla: deve costruirla, darle volume, renderla diversa dagli altri, mentre i movimenti vanno ridotti, trattenuti, quasi rituali, perché la principessa non può muoversi come gli altri personaggi finché non appartiene pienamente al loro mondo. La sua immobilità è una difesa, e dietro quella forma intoccabile esiste una ferita antica, diventata legge, vendetta e cerimonia; il cambiamento non può quindi avvenire all'improvviso, ma deve maturare lentamente, quasi contro la sua volontà, perché a cadere non è soltanto la principessa, ma l'immagine dentro la quale si è nascosta. Nel corso dell'opera la voce modifica la figura, sotto il costume il corpo torna a farsi sentire, e Turandot diventa umana non perché si scopra improvvisamente debole, ma perché non riesce più a sostenere la forma che si era imposta.

Sul finale l'intervista offre qualcosa che nessuna partitura può restituire, cioè il modo in cui l'autore lo vedeva mentre ancora doveva scriverlo. Nel suo racconto Calaf, che ha assistito legato alla morte di Liù, si libera dai lacci, si precipita sulla principessa, le strappa il velo e la bacia; al bacio dell'uomo che la ama la crudele principessa si trasforma, sente palpitare in sé un nuovo incitamento e al popolo che attende tremando annuncia finalmente il nome dell'ignoto, dicendo che esso si chiama amore; e così l'amore vittorioso spezza, con le nozze, il fato tragico che gravava sulla reggia e sul popolo.

Tre cose mi interessano di questa descrizione, e da esse dipende l'impostazione dell'intero personaggio. La prima è il velo strappato, che conferma quanto la principessa sia stata fino a quel punto una superficie e non un corpo, e che giustifica un costume il quale non la vesta soltanto ma la costruisca, insieme a movimenti ridotti, trattenuti, quasi rituali. La seconda è che la rivelazione avviene in pubblico, davanti al popolo che trema: la trasformazione non è un fatto privato fra due amanti, ma il momento in cui una città cessa di vivere sotto una legge di morte, e la scena finale deve perciò restare affollata. La terza è che il compositore chiamava tutto questo, semplicemente, il trionfo d'amore, e ne ricono-

sceva il substrato in tutta l'opera: la caduta di Turandot non è una sconfitta, ma la fine dell'immagine dentro la quale si era difesa.

Quest'ultimo punto merita di essere pesato. Il nome dell'ignoto, cercato per un'intera notte da un popolo intero sotto minaccia di morte, si rivela essere la stessa parola con cui il compositore riassumeva il substrato dell'opera; e in quella coincidenza sta la chiave del finale: gli enigmi non si risolvono perché qualcuno indovina, ma perché a un certo punto la domanda cambia natura, e ciò che era una condanna diventa un nome. Una regia che voglia essere fedele a questa idea deve preparare il rovesciamento fin dal primo atto, facendo sì che tutto ciò che nella corte è calcolo, prova, sentenza e cerimonia appaia progressivamente inadeguato a contenere l'unica cosa che l'opera sta cercando.

Il duetto che avrebbe dovuto reggere quel passaggio non fu scritto, e il finale che si è ascoltato per un secolo è quello completato da Franco Alfano sugli appunti lasciati; è lì che Turandot saluta l'alba dicendo che Turandot tramonta. Non so quanto della frase risalga a Puccini, e non credo si possa stabilirlo; mi limito a osservare che essa dice esattamente ciò che l'autore aveva raccontato a Viareggio, perché a tramontare non è soltanto la principessa, ma l'immagine che fino a quel momento l'aveva sostituita.

Non ho ricostruito la Pechino imperiale: ho cercato di farla apparire, una Cina teatrale e lontana, racchiusa come in un diorama e tuttavia attraversata da una vita profonda, un luogo prezioso nel quale bellezza e crudeltà continuano a confondersi. Le memorie che vi confluiscono sono diverse — la fiaba di Gozzi, la rielaborazione di Schiller, le cineserie settecentesche, le maschere della Commedia dell'Arte, l'Oriente ricomposto dagli artisti del primo Novecento, la cultura figurativa italiana, la memoria rinascimentale, il simbolismo di Bistolfi e la meraviglia artificiale di Méliès —, e alcune provengono dalle fonti mentre altre appartengono soltanto al mio modo di guardare l'opera, senza che le une siano state confuse con le altre.

Ogni scelta di questo spettacolo — la notte unica, la scala come misura della corte, la folla che costruisce l'immagine, l'esotismo ottenuto per sottrazione, la principessa tenuta in alto finché il velo non le viene strappato — nasce comunque da ciò che l'autore disse di volere, e più ancora da ciò che disse di aver escluso; le memorie figurative che vi ho innestato servono a dare corpo a quella volontà, non a sostituirla.

Al centro, dunque, resta la voce che ho seguito dall'inizio: quella di un uomo che nel settembre del 1924, in una villetta fra la pineta e il mare, leggeva ad alta voce a un giornalista le didascalie della propria opera e la descriveva come una fantasmagoria di colori e di linee che si consuma in una sola notte. Sarebbe anacronistico chiamarlo regista nel signifi-

cato moderno del termine, e altrettanto riduttivo pensarlo interessato soltanto alla musica: Puccini costruiva anche un percorso visivo, e la parola che mi viene più spontanea è orchestratore, perché la sua capacità di pensare il teatro si estendeva dalla partitura a tutto ciò che la circonda. Ho provato a mettermi in ascolto di quel percorso, sapendo che la scena deve nascere da quella materia senza coprirla e senza illustrarla.

È lì che la storia si interrompe e comincia il teatro.

* * *

Nota. Le dichiarazioni di Puccini qui riportate provengono da C. Giachetti, *Presso la culla di «Turandot». A colloquio con Giacomo Puccini*, in «La Nazione», settembre 1924 (Lucca, Archivio storico provinciale, *ArchiVista*, serie *Materiale a stampa*, unità 976). L'intervista fu raccolta a Viareggio, nella casa del compositore, quando l'opera era conclusa salvo il duetto finale del terzo atto; l'articolo è corredato da una veduta fotografica della casa. Dove il testo riferisce la trama atto per atto, si è tenuto conto che il resoconto è di Giachetti, ricavato dalla lettura che Puccini gli fece del dattiloscritto del libretto.

Le scene di Galileo Chini per il primo e il secondo atto e i figurini di Caramba per la prima scaligera sono riprodotti, insieme alla copertina firmata dallo stesso Chini, nel numero unico «Turandot» di Giacomo Puccini alla «Scala», Milano, Edizioni S.E.S., aprile 1926.

Le altre due testimonianze dirette utilizzate sono: G. Bucciolini, *Una visita al Maestro Puccini (Nostra intervista)*, «Il Nuovo Giornale», 12 ottobre 1923, raccolta a Viareggio quando il terzo atto era composto poco oltre la metà; e C. Giachetti, *L'ultima intervista con G. Puccini*, ricordo del colloquio del settembre 1924 pubblicato nel numero unico del Comitato di Torre del Lago per le Onoranze a Giacomo Puccini, maggio 1925.



Giacomo Puccini con Giuseppe Adami nel salone del villino di Viareggio, 1924 circa. Archivio Giuseppe Magrini, Viareggio

«Poi la scena cambia: appena un piazzale nel Palazzo Imperiale, fantasticamente illuminato, e in fondo una grande scalea dorata. Qui si svolgerà la cerimonia degli enigmi».

C. Giachetti, *Presso la culla di «Turandot». A colloquio con Giacomo Puccini*,
in «La Nazione», settembre 1924.

MAURO PARDINI

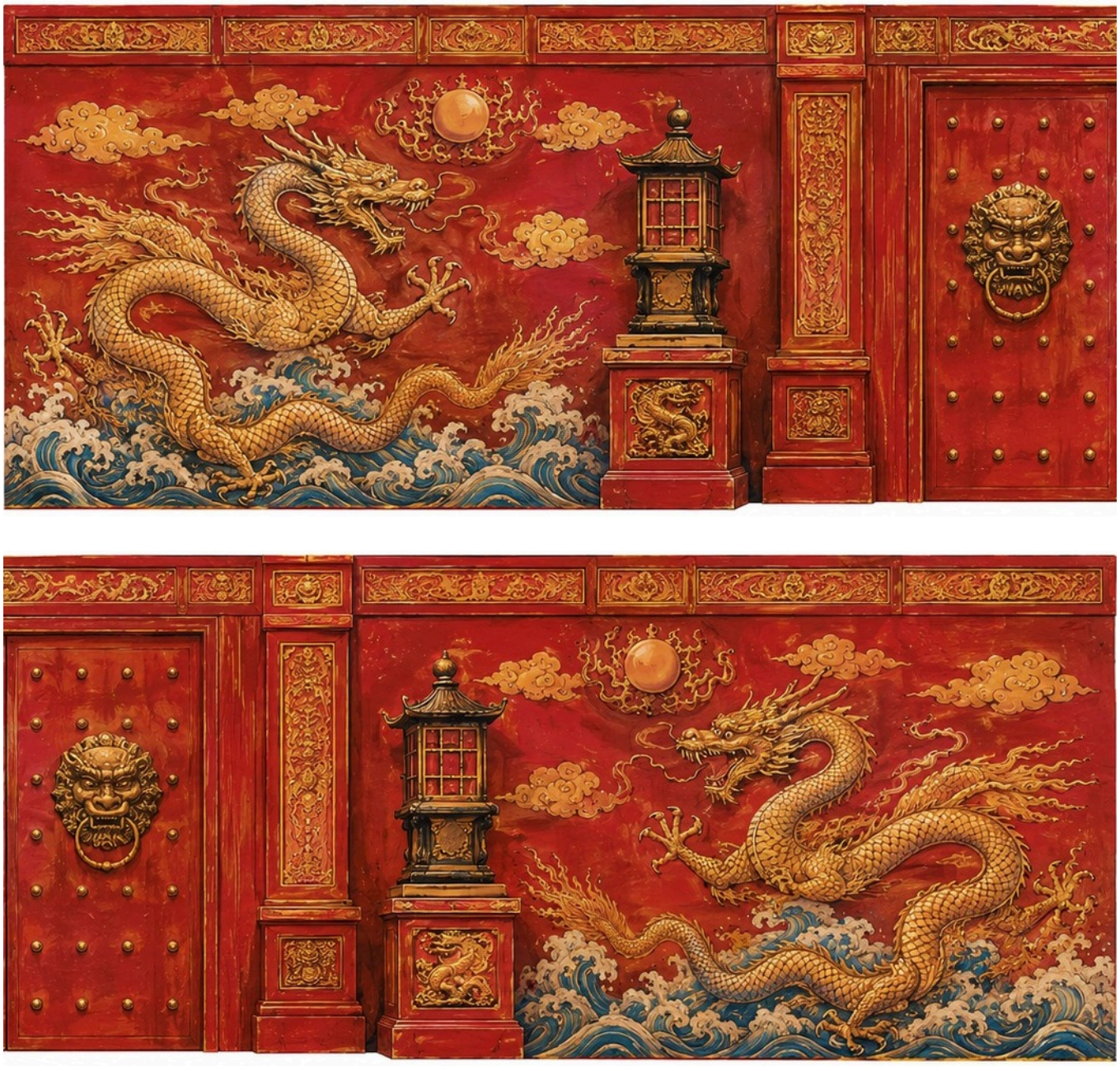
Le scenografie

Bozzetti, fondali e realizzazione per la Turandot

Realizzazione delle scene di Orfeo in Scena



1 Mauro Pardini, *Il portale imperiale con la scalea*, bozzetto scenico, 2026



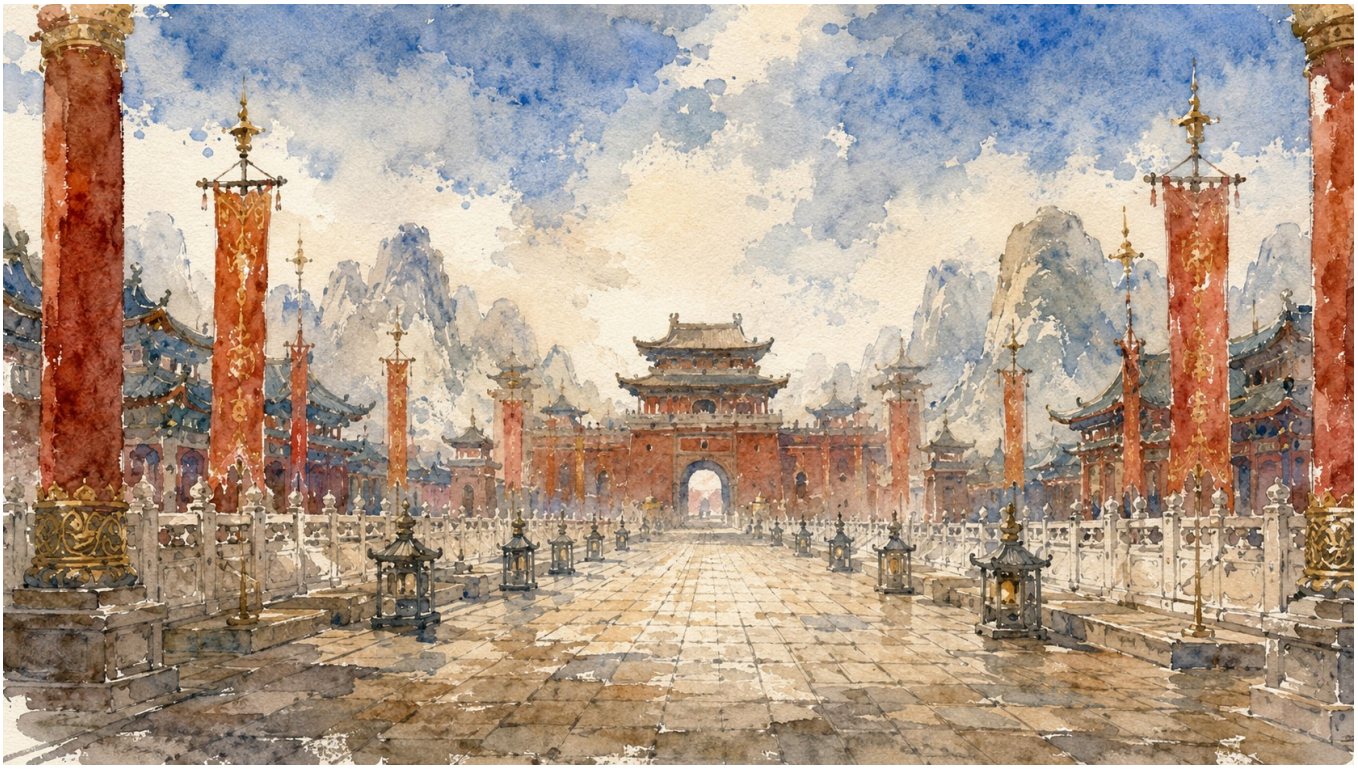
2 Mauro Pardini, *Il grande muro con la porta centrale*, bozzetto scenico, realizzazione di Orfeo in Scena, 2026



3 Mauro Pardini, *Un cane di Fo*, bozzetto scenico, 2026



4 Mauro Pardini, *Città Proibita all'alba*, fondale per *Turandot*, atto I, 2026



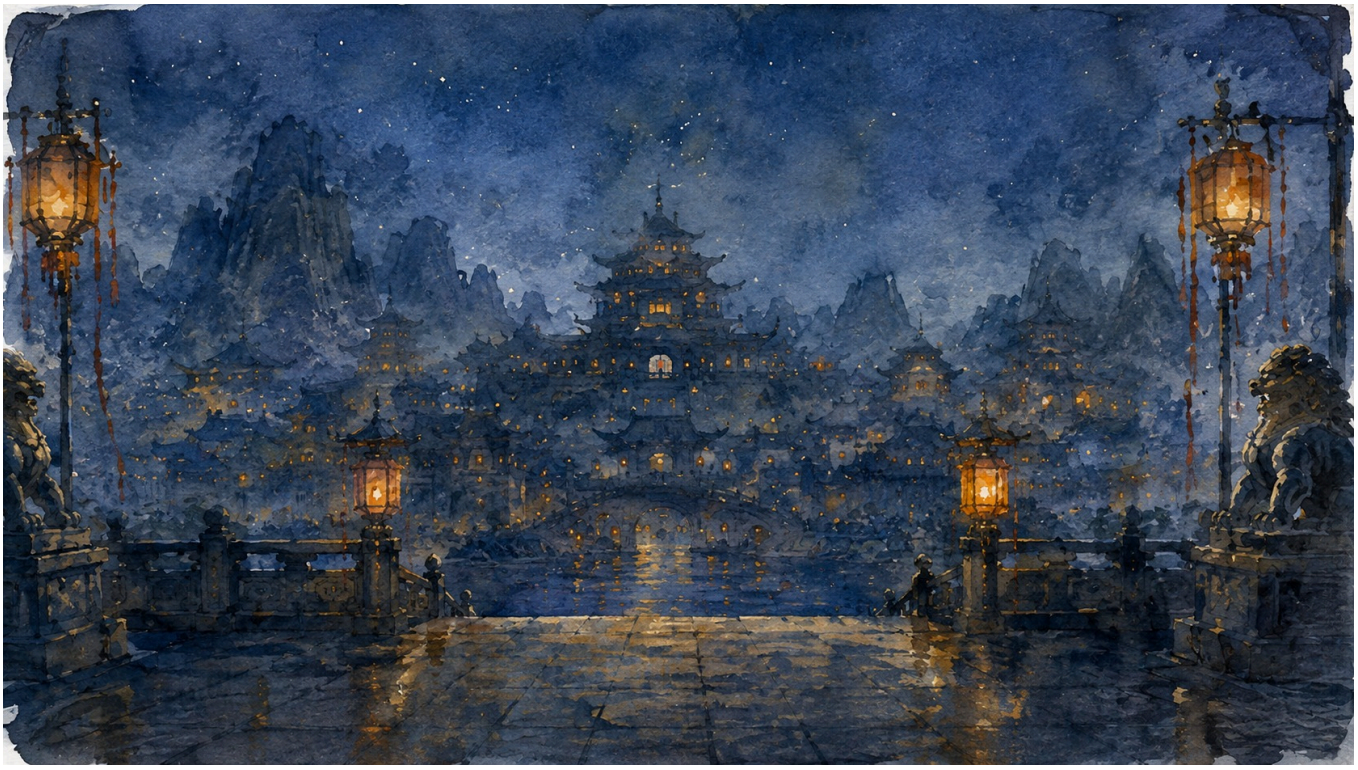
5 Mauro Pardini, *Grande Corte Imperiale*, fondale per *Turandot*, atto II, 2026



6 Mauro Pardini, *Giardino della Luna*, fondale per *Turandot*, atto II, 2026



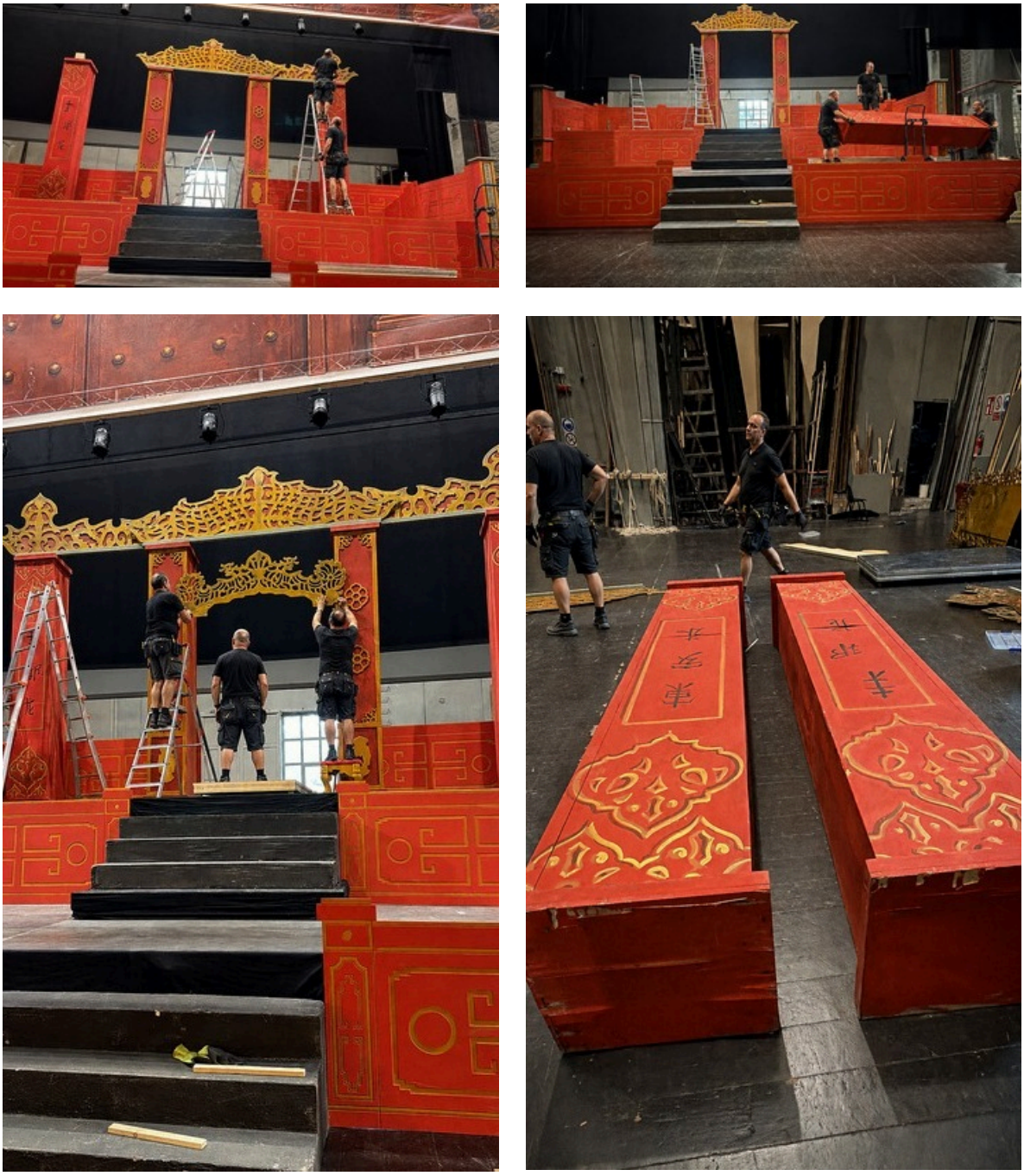
7 Mauro Pardini, *Palazzo Imperiale al tramonto*, fondale per *Turandot*, atto III, 2026



8 Mauro Pardini, *Palazzo nella notte*, fondale per *Turandot*, atto III, 2026



9 Mauro Pardini, *Oriente fiabesco, finale*, fondale per *Turandot*, atto III, 2026



Il montaggio delle scene al Teatro della Pergola, luglio 2026, realizzazione di Orfeo in Scena

«C'è da preparare le scene e i costumi: per questi ultimi ho pensato a Umberto Brunelleschi; ma c'è il guaio che egli risiede a Parigi... La messa in scena sarà molto pittoresca: si tratta di una Cina un po' fantastica e fiabesca che si presta alle più leggiadre invenzioni».

Giacomo Puccini, in C. Giachetti, *Presso la culla di «Turandot»*,
«La Nazione», settembre 1924.

MAURO PARDINI

I figurini

Tavole per i costumi della Turandot

Esecuzione dei costumi di Paola Pilloni



1 Mauro Pardini, Turandot, atti I e II, figurino per *Turandot*, 2026



2 Mauro Pardini, Turandot, atto III, figurino per *Turandot*, 2026



3 Mauro Pardini, Calaf, atto III, figurino per *Turandot*, 2026



4 Mauro Pardini, Calaf, atti I e II, figurino per *Turandot*, 2026



5 Mauro Pardini, Timur, figurino per *Turandot*, 2026



6 Mauro Pardini, Ping, Pang e Pong, figurino per *Turandot*, 2026



7 Mauro Pardini, Ancella, figurino per *Turandot*, 2026



8 Mauro Pardini, Liù, figurino per *Turandot*, 2026



9 Mauro Pardini, Guardia imperiale, figurino per *Turandot*, 2026



10 Mauro Pardini, Popolano, figurino per *Turandot*, 2026

«Gli scenari, diversi per ogni atto, sono stabiliti soltanto nelle loro linee generali: non so ancora, per esempio, come presentare al pubblico la grandiosa scalea imperiale, se di faccia o di fianco».

Giacomo Puccini, in G. Bucciolini, *Una visita al Maestro Puccini (Nostra intervista)*,
«Il Nuovo Giornale», 12 ottobre 1923.

LO SPETTACOLO

Turandot alla Pergola

Firenze, 18 luglio 2026

Fotografie di Alessandro Cavallini









































TEATRO DELLA PERGOLA, FIRENZE

18 luglio 2026

Dramma lirico in tre atti e cinque quadri di Giacomo Puccini
libretto di Giuseppe Adami e Renato Simoni
edizione musicale Carus-Verlag

INTERPRETI

Turandot	Eunhee Maggio
Il Principe Ignoto, Calaf	Samuele Simoncini
Liù	Eva Dorofeeva
Timur	Paolo Pecchioli
Ping	Nicolò Ayroldi
Pang	Rocco Sharkey
Pong	Matteo Benvenuti
L'Imperatore Altoum	Claudio Sassetti
Un Mandarino	Franco Rossi
Il Principe di Persia	Leonardo Filidei

DIREZIONE E ALLESTIMENTO

Direttore d'orchestra	Stefano Seghedoni
Regia	Mauro Pardini, Roberta Ceccotti
Assistente alla regia	Lorenzo Lenzi
Direttore del coro	Alessandro Cavallini
Direttore della banda di palcoscenico	Massimo Annibali
Maestro collaboratore	Paolo Bernardi
Coreografia	Ornella Cantini
Scene	Orfeo in Scena
Costumi	Mauro Pardini
Esecuzione dei costumi	Paola Pilloni
Direttore di produzione	Sandro Gori

COMPLESSI

Orchestra	Domenico Scarlatti
Coro	Corale Amedeo Bassi e AdM
Coro di voci bianche	«I Cantori di Burlamacco» *diretto da Susanna Altemura*

con il finale dagli scritti inediti di Giacomo Puccini,
a cura di Deborah Burton e orchestrazione di Jeff Atmajian

Ringraziamenti

Desidero ringraziare tutti coloro che hanno dato vita a questa *Turandot* al Teatro della Pergola: il direttore Stefano Seghedoni; i registi Mauro Pardini e Roberta Ceccotti, con l'assistente alla regia Lorenzo Lenzi; il direttore del coro Alessandro Cavallini; il direttore della banda di palcoscenico Massimo Annibali; il maestro collaboratore Paolo Bernardi; la coreografa Ornella Cantini; Orfeo in Scena per le scene e Paola Pilloni per l'esecuzione dei costumi; gli interpreti Eunhee Maggio, Samuele Simoncini, Eva Dorofeeva, Paolo Pecchioli, Nicolò Ayroldi, Matteo Benvenuti, Rocco Sharkey, Claudio Sassetti, Franco Rossi e Leonardo Filidei; l'Orchestra Domenico Scarlatti, la Corale Amedeo Bassi e AdM e il coro di voci bianche «I Cantori di Burlamacco» diretto da Susanna Altemura. Un ringraziamento particolare va a Sandro Gori, direttore di produzione, per l'impegno infaticabile con cui ha reso possibile la realizzazione di questo progetto insieme all'avvocato Michele Lai.

Deborah Burton è musicologa e professoressa associata di Musica alla Boston University. Considerata una delle più autorevoli studiose di Giacomo Puccini a livello internazionale, ha dedicato gran parte della propria attività scientifica all'analisi dell'opera italiana e, in particolare, del linguaggio musicale pucciniano. È autrice di *Recondite Harmony: Essays on Puccini's Operas* e di *The Finales of "Turandot": Puccini's Last Act*. A partire dagli schizzi autografi lasciati da Puccini, ha realizzato un nuovo finale di *Turandot*, presentato in prima esecuzione assoluta al Teatro della Pergola di Firenze il 18 luglio 2026.

Carus
Verlag · Stuttgart

CODICE A BARRE
ISBN 000-00-0000-000-0