

## ***Turandot* o l'opera della luce**

Michela Niccolai

Puccini ha costantemente manifestato il suo interesse per le nuove tendenze registiche *ante litteram* che andavano diffondendosi oltr'alpe. In particolare, dopo aver lavorato attivamente con il *metteur en scène* Albert Carré per la realizzazione parigina di *Bohème* (1898), *Tosca* (1903) e *Madame Butterfly* (1906), quella che in un primo momento appariva come una sua particolare sensibilità, si evolse in un modo di ragionare, di intendere l'opera come fenomeno comunicativo, la cui esplicitazione avviene a tre diversi livelli: la musica, il testo e la scena.

Nell'opera del compositore toscano i tre elementi interagiscono sin dal momento della genesi creativa, nella fase che Mercedes Viale Ferrero definisce «scena immaginata», a sua volta seguita dalla «scena descritta», il cui segno tangibile è dato dalla presenza di ampie didascalie sceniche sia nel libretto che in partitura, fino ad arrivare talvolta alla «scena prescritta», intendendo con quest'ultima le regole dei *livret de mise en scène*.

Prima di prendere in considerazione qualche esempio in ambito pucciniano vorrei soffermarmi sull'importanza che le nuove tecniche teatrali, in particolar modo la luminotecnica, stavano acquisendo in Europa e in Italia. La data di nascita che si suole attribuire a questo fenomeno è il 1895, anno in cui venne pubblicato il testo di Adolphe Appia *La mise en scène du drame wagnérien*, in cui egli pone l'accento sull'importanza psicologica della luce sulla scena, considerando questo elemento non come parametro a sé stante, ma come fondante di un nuovo modo di intendere il dramma nella sua totalità.

L'opera del *réalisateur* svizzero attirò ben presto l'interesse di tutti quei *metteurs en scène* e compositori che si ponevano non più in un'ottica nazionale, ma europea. In ambito francese la risposta venne data dal Théâtre Libre di André Antoine, mentre per l'opera in musica fu Albert Carré il portavoce di queste nuove esigenze, naturalmente dopo un viaggio a Bayreuth, nel tempio della messinscena wagneriana. In Italia la luminotecnica si diffuse in ritardo rispetto alla Francia, *in primis* grazie all'opera di Anton Giulio Bragaglia, per il quale la «luce psicologica» veniva impiegata «a guisa di commento, nella stessa funzione particolare che assumeva la luce colorata nel dramma wagneriano» (Mario Verdone). Le idee teoriche che animano gli articoli di Bragaglia, pubblicati nella maggior parte dei casi sulla rivista «Bianco e Nero», vennero messe in pratica nel Teatro degli Indipendenti e furono inaugurate sulla scena con *Per fare l'alba* (1919) di Rosso di San Secondo e con l'«avventura colorata» dello stesso autore dal titolo *La Bella addormentata* (1919).

Quando Puccini, nel marzo del 1920, decise di musicare la fiaba teatrale *Turandotte* di Carlo Gozzi (1762) era quindi immerso in questa fucina di sperimentazioni che è il teatro di prosa e musicale *fin de siècle*. A più riprese infatti, negli anni che precedono la creazione di *Turandot*, il compositore si era espresso riguardo all'uso della luce: una prima indicazione si trova in una lettera a Toscanini dell'ottobre 1905 (29 ott.) inviata durante le prove per l'allestimento di *Butterfly* a Bologna:

Due parole riguardo alla «mise en scène». L'ultima scena, quando Suzuki chiude la scena, dovrà divenire completamente buia, con pochissima ribalta, e quando il bambino esce dalla porta d'uscita ne verrà fuori un violento raggio di sole, forte, e *fascio di luce larga*, nella cui orbita avrà luogo la scena finale ( Gara, 431, p. 299).

L'anno successivo, mentre assisteva alle prove della *Butterfly* parigina, Puccini illustrava alcune peculiarità sceniche della *Tragedia fiorentina* di Oscar Wilde, soggetto poi scartato:

la mano (della sposa) che tiene *la face illuminante la scena*, trema, e il lume cade a terra *rimanendo un bel chiarore ad illuminare la tragica fine*. Il nobile cade e mormora preghiere per la propria anima (Gara, 496, pp. 334-5).

L'interesse si acuì negli anni seguenti, quando il compositore manifestò il proprio interesse per il regista austriaco Max Reinhardt, come si può constatare in una lettera del 1912:

La *mise en scène* ha un'importanza speciale se si tentano nuove vie. Io ho visto alcuni spettacoli di Reinhardt e sono rimasto conquiso dalla semplicità e efficacia degli effetti. Con un soggetto anche non nuovissimo [...] si arriva a farlo sembrare originale coi nuovi mezzi scenici (Gara, 606, p. 404).

Circa dieci anni dopo, a proposito di *Suor Angelica*, Puccini tornava a impiegare la luce come metafora visiva della fine «miracolosa» dell'opera, e scriveva a Riccardo Schnabl, curatore dell'allestimento del Trittico a Vienna e ad Amburgo (1920 Giacomo Puccini, *Lettere a Riccardo Schnabl*, a cura di Simonetta Puccini, Emme, Milano, 1981, 72, p. 123.):

Dove non si può fare quello di Vienna converrà attenersi al molto – semplice e modesto – la madonna due angeli una *corona di lampadine mignon all'aureola* (in resistenza) un fondalino a stelle in cielo bleu – una lampadina fra i fiori che la madonna [sic] tieni vicino alla gola – e la luce riflette sul viso – cosa facile – pratica e tutto l'ambiente chiesetta intonata di Bleu e ciao –

Anche la scelta di cimentarsi nella realizzazione musicale del testo gozziano è legata a un fenomeno visivo: il fatto di *non aver assistito* a una messinscena, come sottolinea Michele Girardi, stimola la curiosità del compositore:

Ieri parlai con una signora straniera, la quale mi disse di questo lavoro dato in Germania con la *mise en scène* di Max Reinhardt, in modo molto curioso e originale. [...] In Reinhardt Turandot era una donnina piccola piccola; attorniata da uomini di statura alta, scelti a posta; grandi sedie, grandi mobili, e questa donnina viperina con un cuore strano di isterica (Gara, n. 766 p. 490).

Il soggetto gozziano, per Puccini, doveva essere trattato in maniera diversa da quella impiegata qualche anno prima da Busoni (1911). Il compositore infatti, lontano dal recupero neoclassico che animava la creazione busoniana, voleva un pezzo *umano*, *una Turandot attraverso il cervello moderno* (Gara, 766, p. 490), nella quale il posto d'onore spetta al contrasto tra due paradigmi, quello femminile e maschile, che si scontrano-incontrano all'interno dell'opera e che si conciliano nel segno dell'Amore; con le parole del compositore:

Quando il cuore parla, sia in Cina o in Olanda, il senso è uno solo e la finalità è quella di tutti (Gara, 887, p. 550).

Prima di esporre la mia analisi sull'importanza del fattore-luce in *Turandot* vorrei precisare che quest'opera pone vari problemi oggettivi. Innanzi tutto va considerato il fatto che non è stata completata dall'autore, che arrivò a stendere la partitura fino all'episodio della morte di Liù, cioè al primo dei due quadri del III atto. Puccini, diversamente al solito, completò, prima di aver finito di comporre l'opera per intero, l'orchestrazione fino a questo punto, dopodiché rimangono una serie di appunti manoscritti sulla cui importanza rimando agli studi di Juergen Maehder. Evidentemente il problema della conclusione dell'opera era aperto ancor prima che la malattia avesse la meglio sul compositore. I documenti di cui mi sono servita sono quindi le partiture a stampa, sia orchestrale che nella riduzione per canto e pianoforte, attualmente pubblicate da Ricordi e il libretto di Adami e Simoni riprodotto nel programma di sala dell'opera a cura del Centro Studi GIACOMO PUCCINI di Lucca (2003).

Per l'aspetto visivo ho poi impiegato i bozzetti delle scene di Galileo Chini, usati in occasione della prima scaligera del 1926 con la direzione di Arturo Toscanini. La realizzazione delle scene infatti risale al periodo in cui Puccini era ancora in vita, e lui stesso aveva scelto lo scenografo, molto soddisfatto della *performance* di Chini per le scene della prima di *Gianni Schicchi* a New York.

L'artista toscano in più aveva vissuto per quattro anni in Cina e in Siam e quindi poteva rendere perfettamente quella che era l'idea scenografica del compositore. Anche in questo caso la gestazione delle scene non fu semplice, dal momento che Chini ha lasciato quattro gruppi di bozzetti, secondo l'inventario realizzato da Moreno Bucci, che vanno dal semplice schizzo fino al *décor* completo; l'ultima serie di bozzetti, di proprietà Ricordi, presenta data e firma e risale al 1924, quando Puccini era ancora vivo. Lo scenografo aveva avuto ben sette mesi di tempo prima della morte del compositore, durante i quali gli espose il proprio lavoro.

Non fanno fede invece i costumi realizzati da Caramba che, all'ultimo momento, sostituirono quelli di Brunelleschi, impiegati invece per la prima romana dell'opera. Se infatti la *mise en scène* scaligera fu molto apprezzata dalla stampa dell'epoca, al contrario i costumi di Caramba risultarono eccessivamente 'carichi', al punto di distrarre lo spettatore dall'azione stessa dell'opera.

\*\*\*

L'azione è ambientata a *Pechino, al tempo delle favole*, e tramite questa precisione geografica, ma non storica, Puccini proietta il *plot* narrativo in un'ottica eterna, dove i due personaggi assumono subito le vesti di due paradigmi che sono validi in ogni tempo e in ogni luogo. Se poi consideriamo l'importanza che l'Oriente aveva nell'opera *fin de siècle* l'ambientazione cinese del dramma assume anche la funzione di rendere più forte l'immedesimazione dello spettatore tramite il fenomeno dello 'straniamento'. Pechino e la 'tinta' cinese pervadono tutta la partitura a partire dalle 'sonorità' orchestrali: xilofono, gong, campane tubolari, glockenspiel. Come in *Butterfly* (dove la 'giapponeseria' non era solo un fenomeno posticcio, ma rappresentava la vera e propria struttura portante del dramma), così anche in questo caso Puccini non utilizza orpelli esteriori per 'colorire' la sua musica, ma da un lato impiega melodie autentiche, dall'altro mutua dal repertorio orientale i tratti principali che vengono assunti nella musica composta dall'autore 'in stile' cinese. In questo modo sia le melodie orientali, che vengono armonizzate secondo i procedimenti 'occidentali' sia le tecniche impiegate (bipolarità che talvolta sfocia in eterofonia) diventano il vero tessuto connettivo del dramma. (Harold Powers, *Le quattro tinte della «Turandot»*, in *Puccini*, a c. di V. Bernardoni, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 245-283: 245).

All'interno di questo sistema narrativo un posto di rilievo spetta alla dicotomia che si trova nei personaggi (conflitto uomo-donna, a cui si aggiunge il contrasto interno dei sentimenti che animano Turandot, evidenziato dalla musica pucciniana: la Turandot

‘ufficiale’, crudele sonoramente indicata dai primi accordi, e quella espressa dal motivo cinese *Mo-Li-Hua*, ricavato dal *carillon* del Barone Fassini, che simboleggia le ‘potenzialità umane’ della protagonista), nei sentimenti (amore-odio e pietà-crudeltà), nell’ambientazione (notte-giorno; buio-luce, di cui alcuni precedenti operistici possono essere forniti, anche se con esiti diversi, dal *Flauto magico* mozartiano o dal *Tristan und Isolde* wagneriano). L’azione si svolge poi nel pieno rispetto delle ‘norme aristoteliche’: unità di tempo (lo spazio temporale coperto dal dramma infatti si snoda dalla sera alla mattina seguente), di luogo (Pechino) e di spazio (la zona antistante il palazzo imperiale e l’interno della reggia).

Nel dramma pucciniano si seguono attentamente i momenti che portano al passaggio dal buio alla luce, attraverso una soluzione di continuità che scenicamente è rappresentata dalla costante presenza del sipario aperto e che conduce gradualmente al cambiamento di stato d’animo della protagonista. A questa constatazione fa eccezione solo il primo atto, in cui il sipario si apre dopo l’enunciazione delle prime quattro battute che imprimono nella mente dell’ascoltatore il ‘motto’ di Turandot, ovvero quello che Powers definisce ‘tema dell’esecuzione’, che proietta l’ascoltatore direttamente *in medias res*, rendendo subito chiara la crudeltà della protagonista e la brutalità della prima scena dell’opera: l’esecuzione del Principe di Persia.

Il primo manifestarsi della protagonista avviene attraverso un solo gesto, crudele, che segna la condanna definitiva del Principe di Persia, attraverso la sua semplice apparizione Puccini mostra la freddezza e il distacco di Turandot nei confronti delle ‘vicende umane’: ella infatti non prova alcun rimorso nel decidere imperativamente la morte di un uomo. Il completo distacco è rappresentato dalla sua incapacità di comunicare: Turandot appare affacciandosi da un loggiato sopraelevato rispetto al popolo, suo fedele ed ubbidiente suddito, e alla vittima. La luce riveste in questa scena una funzione fondamentale, secondo le didascalie sceniche infatti:

Turandot appare, come una visione. *Un raggio di luna la investe*. La folla si prostra. In piedi sono soltanto il Principe di Persia, il Principe e il boia gigantesco. [I, 23<sup>4</sup>]

La sua entrata è scortata dal raggio di luna che la investe nel momento fatidico della condanna. La perifrasi *Un raggio di luna*, per indicare la luce bianca rimanda immediatamente al coro appena intonato dal popolo «Perché tarda la luna»[I, 17], in cui quest’ultima viene definita «Testa mozza» e «Amante smunta dei morti». Con il solo apparire dell’eroina illuminata dal raggio lunare, freddo, ma al tempo stesso simbolo femminile per eccellenza, Puccini ricollega il pianeta portatore di morte con la sentenza che sta per essere pronunciata con un solo gesto senza parole, accrescendo così la tensione drammatica.

La prima volta in cui Turandot proferisce parola è a metà del secondo atto, [«In questa reggia», II.2, 43] quando racconta la storia della sua ava Lo-u-Ling, violentata e uccisa dal re dei Tartari, al Principe Ignoto. La Principessa viene presentata come *Bellissima, impassibile, è tutta una cosa d’oro*. *Guarda con freddissimi occhi il Principe*, ma durante la sua aria si tradisce cantando all’unisono con Calaf, lasciando intendere che la sua disposizione d’animo può mutare. Durante l’opera Turandot rivolge la parola al popolo costantemente con un tono dispotico, al padre, per chiedere di essere esonerata dal matrimonio con il Principe, ma si rivolge direttamente solo a Calaf, ponendosi sullo stesso piano. Scenicamente, durante l’episodio degli enigmi, Turandot scende dalla lunga scalèa bianca verso il Principe, fino ad arrivare al suo livello, entrando in una sfera in cui i sentimenti si stanno ‘sgelando’ per aprirsi all’Amore, nel cui segno si chiuderà l’opera. Sono stati indicate da altri studiosi le ‘tappe’ obbligate attraverso le quali Turandot passa dal ‘gelo’ al ‘foco’, il suicidio per

amore di Liù (innovazione pucciniana rispetto all'originale di Gozzi) e il bacio di Calaf alla fine del primo quadro del terzo atto. Turandot ammette inoltre che dal primo momento in cui ha visto il Principe ha sentito il *brivido fatale* [III.1, 42], ovvero in *potenza* Turandot era subito pronta a schiudersi all'Amore.

A mio avviso il presentimento della metamorfosi della protagonista è contenuto nel motivo *Mo-Li-Hua*. Il tema viene presentato per la prima volta da un coro di fanciulli *interni*, simbolo della purezza della principessa, con l'ausilio in orchestra di due sassofoni contralti *dentro le scene* [I, 19]. In maniera speculare il coro viene riproposto nel secondo atto. Prima della scena degli enigmi, i ragazzi, ancora interni, ma stavolta *sensibili, volgendo il dorso verso il pubblico* – e quindi prendendo posizione nei confronti dell'azione –, sempre con l'ausilio di due sax contralti, *in scena, ma nascosti* [II.2, 42], eseguono solo la parte finale del brano esposto nel I atto, e, oltre ad avere la funzione rassicurante nei confronti dell'eroe che sta per affrontare la terribile prova, sembrano già presagire lo 'sgelamento' della Principessa. Sia il motivo *Mo-Li-Hua*, che torna più volte nel coro e nei brani intonati da Calaf e da Turandot, che la presenza dei sax contralti, che simboleggiano il buon auspicio e l'amore puro, sembrano quindi già lasciare adito al lieto fine. I fanciulli, inoltre, non ancora uomini né donne, esseri ancora 'asessuati', sono per loro stessa natura i più adatti a portare in scena il motivo dell'Amore, che trasformerà la crudeltà della protagonista.

La presenza di Turandot, che nel primo atto è impalpabile e paragonata al profumo sia da Calaf che dal coro delle fanciulle, definizione che si contrappone a quella dei tre Ministri *è carne cruda*, prende pian piano forma e consistenza, mentre prendono forza i suoi sentimenti per Calaf.

Il colore cui viene abbinata la protagonista dall'inizio alla fine della *pièce* è il bianco. Questo colore-non colore già designava la luna e la scalèa, ma si ritroverà anche alla fine dell'opera, quando appare sulla scena *L'esterno del palazzo imperiale, tutto bianco di marmi traforati*. Questa volta è come se il colore si fosse trasformato conformemente ai sentimenti della protagonista, è un bianco carico di speranza.

In questo senso mi sembra quindi possibile istituire un paragone con la definizione del bianco data da Vassilij Kandinskij nel III capitolo di *Dello spirituale nell'arte* (1910):

il *bianco*, che spesso *non* viene considerato un *colore* [...] è come il simbolo nel quale tutti i colori, in quanto qualità e sostanze materiali, sono spariti. Questo mondo sta così alto sopra di noi, che non ci riesce udire alcun suono che ne provenga. Ne proviene anzi un gran silenzio che [...] ci appare come un muro freddo, invalicabile, indistruttibile, che si prolunghi all'infinito: per questo il bianco agisce sulla nostra psiche come un grande silenzio, che per noi è assoluto [questo, a mio avviso corrisponderebbe al 'primo bianco' di Turandot] (pp. 33-34).

Più avanti Kandinskij aggiunge ancora che tuttavia:

è un silenzio, che non è morto, ma pieno di possibilità. Il bianco risuona come un silenzio che possa improvvisamente venir compreso. È un nulla, che è giovanile, o, meglio ancora, un nulla che sta *prima del principio, prima della nascita*. Così forse risuonava la Terra nelle bianche ère del periodo glaciale (pp. 35-36) .

Il bianco quindi può essere considerato da un lato come riapertura all'amore e alla vita dell'eroina, e dall'altro condensa, attraverso le numerose sfumature espressive che

questo colore-non colore può assumere, il senso stesso e profondo del dramma: una metamorfosi è possibile attraverso la potenza redentrica dell'amore.

Nonostante quindi Puccini non abbia potuto portare a termine quella che lui stesso considerava la sua opera più importante, il frammento-*Turandot* si pone come un esempio di perfetta simbiosi tra scena, testo e musica, e rappresenta il punto più alto in cui l'arte di un compositore italiano assurge a paradigma di un nuovo modo di fare teatro che va ben aldilà dei confini nazionali per ribadire la propria natura europea e mondiale.