

Michele Girardi

Giacomo Puccini, regista di suoni

La musicologia votata allo studio del teatro musicale, svincolatasi da ‘fondamentalismi’ d'impronta idealista o positivista, ha avviato da qualche decennio una riflessione più approfondita sulla globalità dei parametri che concorrono all'esito di una serata d'opera, a cominciare dal sistema produttivo in cui è inserita. Se prima si discuteva solamente di partiture, lasciando ad altri specialisti, di teatro e/o della letteratura e di arti figurative, il libretto e la scena, ora un musicologo dovrebbe essere in grado di affrontare un titolo dal punto di vista della totalità dei linguaggi e della loro interazione. Se tale competenza è quasi obbligata per valutare lavori prodotti nel secondo dopoguerra, improntati per statuto a codici pluralisti, oltre che per Wagner, che aveva rilasciato precise dichiarazioni d'intento poetico sulla sua concezione totalizzante dello spettacolo teatrale prim'ancora di redigerne il lessico artistico (*Das Kunstwerk der Zukunft*, dedicata a Feuerbach, 1850), per i protagonisti della grande stagione ottocentesca del melodramma, da Rossini a Verdi, si è proceduto più a rilento, a causa di pregiudizi risultati più difficili da estirpare.¹

Dopo aver scontato atteggiamenti critici preconcepi ancor maggiori degli altri suoi colleghi, Puccini, dal canto suo, si è ora imposto come uno tra gli artisti più moderni e precursori. Entrato a contatto diretto col nascente teatro di regia nelle numerose frequentazioni delle piazze dove s'iniziava a praticarlo, e in particolare a Parigi in occasione della prima francese della *Bohème* all'Opéra Comique, il compositore perfezionò il suo rapporto con il *régisseur* Albert Carré tornando nella capitale francese per la ripresa di *Madama Butterfly* nel 1906, fino a introdurre modifiche di carattere musicale sulla base di una concezione registica che gliel'aveva sollecitate.² Per capire come le sorti di un'opera potessero definirsi

¹ La dimostrazione migliore del cambiamento di prospettiva è certo l'uscita, nel 1988, di un intero volume (il quinto) della *Storia dell'opera italiana*, curata da Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, dedicato alla Spettacolarità (Torino, EDT). Esso contiene, tra gli altri, l'esemplare saggio di MERCEDES VIALE FERRERO *Luogo teatrale e spazio scenico*, con un paragrafo appositamente dedicato alla «Scenografia pucciniana» (pp. 107-110). Della stessa studiosa si veda inoltre *Riflessioni sulle scenografie pucciniane*, «Studi pucciniani» 1, 1998, pp. 19-37. Il punto su Verdi e la scena viene tracciato in *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano*, a cura di Pierluigi Petrobelli e Fabrizio Della Seta, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1996, mentre Ricordi ha avviato la ristampa anastatica, provvista di studi critici, delle *Disposizioni sceniche* nella collana *Musica e spettacolo*, diretta da Francesco Degrada (†) e Mercedes Viale Ferrero.

² Cfr. MICHELE GIRARDI, *Puccini: His International Art*, Chicago, The University of Chicago Press, 2002², VI, «*Madama Butterfly*»: *An exotic Tragedy*, «From the third to the fourth *Butterfly*», pp. 247-258. Puccini conobbe e frequentò la pratica francese delle *mises en scène*, documenti preziosi per intendere la sua concezione dello spettacolo: il Centro studi GIACOMO PUCCINI di

anche in virtù delle scelte di un regista, bisogna considerare la sempre maggiore attenzione che Puccini aveva rivolto alla messa in scena, non più trattata in posizione accessoria, bensì come componente essenziale dello spettacolo, e in grado di determinarne la coerenza. Il compositore aveva dato numerose prove della sua capacità di concepire scena e azione in rapporto alla musica mediante quadri spettacolari come l'imbarco delle prostitute in *Manon Lescaut*, il Quartiere latino della *Bohème*, la chiesa di Sant'Andrea della Valle in *Tosca*. La sua propensione si era intensificata a contatto con Luigi Illica, ch'era dotato d'una fervida immaginazione scenica, adeguatamente testimoniata dalle dettagliate didascalie dei suoi libretti. Ma a partire da *Madama Butterfly* è possibile cogliere un crescente interesse del musicista per i diversi aspetti della messa in scena, non più solo in funzione del grande *coup de théâtre*, ma anche della coerenza di ogni dettaglio in rapporto ai punti nodali del dramma. Sulla base di questa svolta va considerata tutta la produzione successiva, che trova il culmine nella strategia attuata per *Turandot*, capolavoro rimasto incompiuto.

L'ultimo Puccini, tra musica e scena

La definizione di «*Trittico*» per *Tabarro*, *Suor Angelica* e *Gianni Schicchi* – inventata su due piedi, a quanto pare, nel corso di una riunione conviviale³ è rivelatrice di un rapporto con la materia teatrale degli atti unici che chiama in causa sia l'unità estetica dei tre lavori, come parti di un unico impulso declinato in tre maniere differenti, sia la loro natura 'pittorica' di 'pannelli', ciascuno dotato di una propria 'tinta', termine di estrazione verdiana, ma che risulta più che mai appropriato in questa circostanza, dove allude a una sorta di colore ch'è cifra del lavoro, determinato dal concorso di elementi musicali (timbro e altro) e 'posizioni' drammatiche.⁴

Nonostante l'appuntamento per la *première* fosse fissato, a causa degli strascichi della prima guerra mondiale, a New York nel dicembre 1918, Puccini non si recò in America, e preferì preparare la prima europea (prevista per il gennaio dell'anno successivo al Teatro Costanzi di Roma) insieme a Giovacchino Forzano. L'allora trentacinquenne uomo di spettacolo non era solamente il librettista di due delle tre opere,⁵ ma, dopo un esordio da baritono, si stava distinguendo in

Lucca ha avviato la pubblicazione di una collana dove appariranno i titoli disponibili in edizione critica, a cominciare da *Madame Butterfly* stilata da Albert Carré, a cura di Michela Niccolai.

³ GUIDO MAROTTI-FERRUCCIO PAGNI, *Giacomo Puccini intimo*, Firenze, Vallecchi, 1926, pp. 174-175 (la fonte non è particolarmente attendibile, specie per il contributo di Marotti).

⁴ Pannelli sono quelli che costituiscono, del resto, *Maria Egiziaca* data a Venezia nel 1932, «trittico per concerto in un atto diviso in tre episodi» di Ottorino Respighi, dove «la scena è unica: sullo sfondo un grande trittico a pannelli chiusi».

⁵ Forzano, in nome di una vanagloriosa originalità, affermò di aver rifiutato l'offerta di Puccini per la riduzione della *Houppelande*, affidata poi a Adami e ad altri, non volendo «ridurre, al solito, il soggetto di uno straniero» (GIOVACCHINO FORZANO, *Come li ho conosciuti*, Torino, ERI, 1957, p. 13).

Italia nella regia lirica, coltivata sin dagli inizi del secolo, campo ove si affermò come uno tra i primi professionisti che l'Italia potesse vantare.⁶ Erano tempi decisivi per la *mise en scène*, che s'era già guadagnata tutto il suo spazio nell'immaginario teatrale europeo, grazie alle nuove prospettive offerte dallo scenografo svizzero Adolphe Appia e al contributo di artisti come Gordon Craig, Alfred Roller (a Vienna con Mahler nei primi del secolo) e Max Reinhardt (che introdusse le proprie sperimentazioni del teatro di prosa sulle scene liriche, specie per le prime straussiane di *Rosenkavalier* e *Ariadne auf Naxos*). Anche se agì nel solco della tradizione Forzano, con la sua incessante attività, favorì la trasformazione della figura del direttore di scena in quella di un vero e proprio responsabile dell'allestimento, con mansioni creative.

Dopo avere stabilito il proprio modello nel *Tabarro*, Puccini concertò con Forzano le opere seguenti. La *pièce* iniziale gli offriva un punto d'attacco perfetto: il monotono scorrere della Senna in partitura presupponeva un analogo fluire di eventi legati a situazioni sociali vissute ai margini della metropoli e, al contempo, influiva sul comportamento dei protagonisti. E dalla chiatta ormeggiata ai bordi della Senna, dove si fatica si soffoca e si ruba l'amore, siamo condotti all'interno d'un asettico convento di clausura: lì la vita non pulsa e l'amore manca, mentre regnano il senso di colpa e l'ipocrita bigotteria, intessuta di rintocchi di campane e timbri sfumati ed algidi, che materializzano un distacco dal mondo degli affetti terreni frutto della costrizione e della rinuncia. Nella lingua crusca dei personaggi di *Gianni Schicchi*, infine, e nello stornello di Rinuccio che celebra i grandi artisti toscani di un eterno presente 'dantesco' mentre l'Arno scorre in partitura, il ritratto di Firenze prende corpo a mano a mano, fino a rivelarsi, liberatorio, dietro all'immagine finale degli amanti abbracciati che spalancano la porta della terrazza. Sono tutte scelte che attestano l'importanza d'una scenografia che fuoriesca da canoni naturalisti, pur echeggiandoli (le verifiche degli artefici su documenti di prima mano, visivi, storici e artistici sono molto scrupolose).⁷

L'elemento che più attrasse Puccini nella *Houppelande* fu la possibilità del tutto nuova, offertagli dal soggetto, di trovare uno spunto per rappresentare l'ambiente fluviale che fa da sfondo all'azione e ne determina la cadenza. L'importanza di quest'atmosfera è enorme per la struttura musicale, anche perché si lega alla *mise en scène* ancora più strettamente che nelle precedenti occasioni. Mentre si avvicinava la *première*, Puccini discusse a lungo sui bozzetti di *Tabarro* preparati da Rota e da Chini, di cui non era soddisfatto, e spedì a Tito Ricordi due lettere che sono documenti fondamentali per capire il modo in cui intendeva che il quadro scenico interagisse con la forma:

⁶ Cfr. GERARDO GUCCINI, *Direzione scenica e regia*, in *La spettacolarità* cit., pp. 123-174, per lo specifico del teatro d'opera italiano e, per uno sguardo generale sulle tendenze, *Il teatro di regia*, a cura di Umberto Artioli, Roma, Carocci, 2004.

⁷ Cfr. VIALE FERRERO *Riflessioni sulle scenografie pucciniane* cit.

Io però torno a ripetere che il *Tabarro* deve recitarsi sul barcone per intero. E anche con teatro a gran proskenio, non mi pare gran male che l'azione rimanga a distanza (23 luglio 1918).

La scena che tu mi mandasti ultimamente è ben disegnata, ma ha al solito tutto lo sfogo verso il pubblico, e questo per la 1000.ma volta io devo dirtelo, non va. Pare che tu non conosca come è costruito questo *Tabarro*! Hanno massima importanza gli episodi e i dettagli che devono arrivare dal fondo. [...] Il difetto della scena, credo del Rota, è che il praticabile-muraglione è troppo lontano per farci stare in giusta proporzione delle figure: Frugola, cantastorie e «midinettes», suonatore ambulante etc. perché tutte queste figure debbono o venire o agire *di là*, non c'è scampo. E allora bisogna rimpicciolire tutto il primo piano: androne, bastione e strada in salita che troppo mi allontanano il luogo d'azione: il barcone. Sarà fosco, ansa morta del fiume, sarà quel che sarà ... una Senna non tale, a me poco importa, mi basta che il quadro sia come deve essere (21 agosto 1918).⁸

L'attenzione di Puccini è tutta concentrata su quella chiatta: il fiume sul proskenio, come si osserva dai bozzetti a cui si riferisce, avrebbe interposto una distanza straniante fra cantanti e pubblico, mentre da dietro il barcone il mondo esterno interagiva incessantemente con lo sviluppo della tragedia, delimitata in uno spazio, a sua volta all'interno del palco. Azione proiettata in primo piano, dunque, a simboleggiare un mondo di affetti, anche degenerati e violenti, ancora una volta tutt'altro che verismo (si rilegga Puccini: «una Senna non tale, a me poco importa»).

Si noti che una simile esigenza egli palesò in *Suor Angelica*, per la quale ebbe l'idea di far svolgere l'incontro decisivo fra la protagonista e la zia principessa in un parlatorio appositamente costruito, posto al centro del palco. In tal modo avrebbe conferito un rilievo ancora maggiore all'episodio, grazie alla nuova dimensione spaziale creata in contrasto con la scena dipinta, e avrebbe creato una comune cifra visiva col *Tabarro*, che mette due ambienti a contrasto focalizzando la tolda del barcone al centro della scena, e con *Gianni Schicchi*, dove il letto del falso Buoso Donati è una vera sorta di 'teatro nel teatro', che impegna duramente le doti di recitazione del protagonista. È prova di questa ricerca della realtà drammatica attraverso l'artificio stilistico, la seguente domanda di Puccini allo scenografo Rovescalli:

si può *annebbiare* la scena cioè renderla come sfocata (termine fotografico) durante l'intermezzo, e questo perché tutto quello che segue l'intermezzo sia meno palese e come involto in un'atmosfera quasi irreale?⁹

I bozzetti originali realizzati a New York di *Tabarro* e *Suor Angelica* furono affidati a Pierino Stroppa, scenografo scaligero mentre, nonostante l'impegno

⁸ *Carteggi pucciniani*, a cura di Eugenio Gara, Milano, Ricordi, 1958, nn. 724 e 727, pp. 463-465.

⁹ VIALE FERRERO *Luogo teatrale e spazio scenico* cit., p. 109.

profuso, Galileo Chini non vide realizzato il proprio bozzetto per *Tabarro* nemmeno nell'importante ripresa milanese del 1922, quando invece fu la volta di Rovescalli.¹⁰

La maggiore attenzione per una forma musicale più discosta dai canoni tradizionali del melodramma, la cura per la coerenza e il ritmo interno di ogni sezione della partitura, la ricerca di un'omogeneità dell'intero spettacolo fanno del *Trittico* il passo più ardito compiuto prima di *Turandot* (e la sua premessa).

Una Cina tra esotismo e décor

È molto significativo che Puccini ricorresse ancora una volta a un soggetto orientale proprio per l'opera che avrebbe dovuto caratterizzare una decisiva svolta del suo teatro. In *Turandot* il clima esotico si salda strettamente a quello fiabesco, costituendo un'unità inscindibile sancita dal libretto, che situa l'azione «A Pekino al tempo delle favole».

Per rendere l'atmosfera Puccini impiegò lo stesso metodo sperimentato con successo in *Madama Butterfly*: trovò quattro melodie in una pubblicazione specializzata,¹¹ tre ulteriori provengono invece da una fonte più singolare, un *carillon* in possesso dell'amico barone Fassini.¹² Dal prezioso *souvenir* Puccini prese lo spunto per una delle *chinoiseries* più deliziose, la melodia dall'andamento meccanico, con cambiamento di metro a ogni battuta, che accompagna l'uscita in scena delle maschere nell'atto primo. Un secondo motivo lo riservò per la marcia che caratterizza l'ingresso del corteggio imperiale nell'atto secondo (e in seguito il coro «Ai tuoi piedi ci prostriam»). Ma il più importante di tutti appare nell'atto primo, dopo che la luna invocata dal popolo è sorta in cielo: questa melodia, chiamata *Mò-Lì-Huā* (*Fiore di gelsomino*), rappresenta il lato umano di *Turandot* e ricorrerà più volte, sovente affidata al coro di voci bianche, timbro che simboleggia l'innocenza della protagonista. Tutti gli esempi si valgono della scala

¹⁰ Ne dipinse ben quattro, l'ultimo dei quali in agosto (cfr. Galileo Chini a Tito Ricordi, 23 agosto 1918, in *Carteggi pucciniani* cit., n. 729, pp. 466-467). Sul dato non vi è certezza assoluta, e nemmeno siamo in grado di precisare cosa si vide alla prima romana e nelle repliche immediatamente successive: esistono documenti, infatti, che attesterebbero l'intervento di un giovane scenografo di Massa, Giuseppe Prodrorno, cui un trafiletto attribuisce la paternità dei bozzetti di *Tabarro* e *Suor Angelica*.

¹¹ J. A. VAN AALST, *Chinese Music*, Shanghai-London, Pub. at the Statistical Dept. of the Inspectorate General of Customs-P. S. King & Son, 1884 (rist.: New York, Paragon Book Reprint Corp., 1964).

¹² Il *carillon* di Fassini fu citato per la prima volta in una corrispondenza del giornalista Paolini da Bagni di Lucca, apparsa sul «Giornale d'Italia del 19 agosto 1920; cfr. GABRIELLA BIAGI RAVENNI-DANIELA BUONOMINI, «Caro Ferruccio ...». *Trenta lettere di Giacomo Puccini a Ferruccio Giorgi (1906-1924)*, in *Giacomo Puccini. L'uomo, il musicista, il panorama europeo*. Atti del Convegno internazionale di studi su Giacomo Puccini nel 70° anniversario della morte (Lucca, 25-29 novembre 1994), a cura di Gabriella Biagi Ravenni e Carolyn Gianturco, Lucca, LIM, 1997, p. 190n.

pentafona, che viene poi armonizzata secondo le regole tonali, mentre *Mō-Lì-Huā* presenta un diverso metodo di mimesi musicale, chiamando in causa un'aura 'gregoriana' grazie alla sensibile abbassata, e producendo un effetto straniante sul pubblico, che avverte istintivamente l'arcaismo ma non è in grado di identificarlo come tale.

Attuando questo procedimento su vasta scala Puccini conciliò l'esotico con l'elemento rituale, in vista della grande contesa degli enigmi nell'atto secondo e in particolare della scena dell'investitura di Calaf. Qui il musicista oppose due voci tenorili: quella fioca del celebrante, l'imperatore della Cina, e quella giovane e possente di Calaf, che in un clima rarefatto ripete tre volte la sua volontà di misurarsi con Turandot.¹³ Lo squarcio è aperto dai «sacri bronzi» (trombe e tromboni dietro le quinte) che tracciano l'ottava misolidia, lo stesso ambito che accoglie, trasposto un tono sotto alla fine dell'episodio, il coro «Diecimila anni al nostro Imperatore!». L'ultimo rimando al sacro verrà assicurato dall'organo, che si aggiunge all'orchestra nel grande inno corale di ringraziamento che chiude l'atto, sia allo scopo di rinforzarne il volume, sia per accentuare il carattere rituale dell'intero *tableau*.

Puccini affidò al timbro un ruolo fondamentale per determinare l'atmosfera di *Turandot*, esprimendosi al vertice delle sue capacità di orchestratore con effetti coloristici violenti e preziosi al tempo stesso. L'organico è completo in ogni rango e prevede un gran numero di strumenti per gli effetti di musica in scena: sei trombe, quattro tromboni (di cui uno basso), tamburo di legno e gong grave, organo. Nella lista figurano inoltre due sassofoni contralti, all'epoca d'uso eccezionale nella musica da teatro. Essi legano il loro timbro misterioso e dolcissimo al coro di ragazzi, doppiandoli da dietro le quinte nel primo e nel secondo atto, allorché entrano in scena, nascosti, nel momento che precede l'entrata della principessa. Puccini utilizzò in modo massiccio percussioni e idiofoni, inserendoli in un tessuto ritmico dominato da figure ostinate. Fra essi figurano gong cinesi, xilofono, *glockenspiel*, campane tubolari e celesta, impiegati per colorire tutta la partitura insieme a piatti e triangolo. Questi strumenti hanno un ruolo estremamente suggestivo nell'interludio che accompagna l'ingresso della folla nell'atto secondo, e quando passano gli stendardi di guerra gli ottoni dietro le quinte imprimono allo scorcio una nuova prospettiva sonora, che deflagra subito dopo quando le percussioni si sommano in figurazioni poliritmiche.

Gran cassa, tamburo di legno e tam-tam animano soprattutto i passaggi più barbarici, ma Puccini non mancò di utilizzarli anche per effetti particolari, come quando i colpi di gran cassa scandiscono il dolente racconto iniziale di Timur al figlio, immergendolo in un'aura leggendaria, o il piatto battuto con la bacchetta

¹³ Crediamo che Puccini abbia tenuto presente la scena del giudizio nella prima parte del quarto atto di *Aida*, dove Verdi travestì d'esotico i «Prete» guidati da Ramfis ricorrendo a formule gregoriane, imprimendo così nell'inconscio del pubblico il riferimento alla tradizione cattolica. I sacerdoti egiziani scendono «nel palco del sottoscena» e danno inizio a un vero e proprio rituale liturgico: accuse ripetute tre volte in formula antifonale, accompagnate dagli ottoni.

del timpano, sull'accordo di flauti e primo corno con sordina, che viene chiamato ad evocare il senso della lontananza fisica e mentale di Turandot al momento di intonare «In questa Reggia». Poco prima, la carta fra le corde della seconda arpa nell'ultima parte del terzetto dei ministri smorza la brillantezza del suono e consente alla celesta di scintillare sopra il sussurro dei cantanti.

Di un ultimo procedimento «esotico» Puccini si servì spesso: catene di bicordi e accordi paralleli. Compagnano ovunque: nei cori del primo atto, nella musica delle maschere, nell'aria della protagonista, nella musica di Liù dell'atto terzo. Ma lo sforzo mimetico del compositore si spinse ancora più in là, e giunse a riprodurre procedimenti polifonici praticati in oriente come l'eterofonia, ossia l'esecuzione simultanea di diverse varianti di una stessa linea melodica (un esempio particolarmente significativo appare nell'atto terzo, quando Ping Pong e Pang fanno entrare un gruppo di sinuose odalische, offrendole a Calaf).

L'immenso apparato orchestrale è tutto al servizio delle esigenze spettacolari. Numerose volte Puccini aveva ideato le proporzioni musicali della drammaturgia e vi aveva fatto corrispondere una dimensione scenica derivandola dalla composizione, tanto che in ogni sua opera c'è sempre qualche grandioso scorcio in cui le ragioni dell'occhio, ad un orecchio attento, risultano sottomesse alla struttura musicale, com'è s'è scritto poc'anzi. Per *Turandot* aveva ideato un progetto scenico speciale, commisurato alle esigenze di rinnovamento di cui la pubblicistica ha sovente discusso. La tradizionale unità aristotelica di tempo diviene l'occasione per tracciare un percorso nell'arco dei tre atti in cui proprio lo scorrere delle ore acquisisce un valore emblematico. Lo «sgelamento» della crudele Principessa è posto al culmine di un simbolico avvicinarsi di colori, sollecitati dal timbro cangiante: passano davanti ai nostri occhi le diverse fasi di una giornata e il mutamento di Turandot arriva col bianco dell'alba, per poi rinforzarsi coi raggi dorati del primo sole.

La vicenda si era avviata coi colori rossastri del tramonto proiettati sull'oro degli sfondi – ritmo tesissimo, movimento continuo, percussioni scatenate – che digradano verso il blu più intenso nel momento in cui il popolo attende fremente la luna piena, per vedere decapitato l'ultimo sfortunato pretendente della loro sovrana. Sono istanti spasmodici immersi in una stasi armonica quasi totale: quando Turandot appare muta sul loggiato un raggio la illumina, e collega la sua bellezza incorporea al turbamento che coglie il principe ignoto. Poco ci vorrà all'innamorato per precipitarsi sul gigantesco gong che campeggia sullo sfondo, ch'è strumento musicale ma anche simbolo nodale, per il dramma: percuoterlo significa iniziare a giocare con la morte.

La nuova irruzione del 'Grandioso', cioè la reggia dell'atto secondo, sfolgorante e piena di una folla lucente di dignitari, viene procrastinata da un siparietto, agito molto teatralmente dai tre ministri. Su questo momento Puccini rifletté a lungo prima di morire, dimostrando come la sua attenzione vigile fosse sempre rivolta all'Europa; e fece osservare ai suoi collaboratori: «Ci vuole una trovata

scenica per questo terzetto» (8 ottobre 1924).¹⁴ Schizzò una «balaustrata trapunta di marmi» su cui

far giocare le maschere o sedute o sdraiate o a cavalcioni. Non mi spiego bene, ma so che nell'*Arianna* di Strauss a Vienna s'è fatto colle maschere italiane qualcosa di simile



Si colga la funzionale contrapposizione fra i due quadri: le movenze meccaniche del terzetto, dominato dal fine e disincantato cinismo delle maschere, amplificano uno stralcio immane, dove gli ingenti mezzi impiegati ci riportano ai *tableaux* del Grand opéra. Il leggendario imperatore appare in cima alla scalinata che domina la scena, dopo che si sono diradate le nuvole d'incenso sparse in precedenza. La sua figura lontana completa un colpo d'occhio eccezionale: stendardi bianchi e gialli, costumi sgargianti azzurro e oro combinati con tinte calde, il tutto illuminato da numerose lanterne variopinte, intense macchie di colore che determinano un'atmosfera *fauve*. La scalinata è elemento fondamentale della contesa, poiché la principessa discende a ogni enigma indovinato dallo sfidante, palesando la sua progressiva insicurezza.¹⁵ Fino a trovarsi sopra a Calaf: la palpitante vicinanza renderà quasi velleitarie le disperate reazioni alla vittoria del suo avversario.

L'ultimo evento è la tanto sospirata alba, termine entro il quale Turandot dovrà a sua volta sciogliere l'enigma del nome postole dal principe ignoto. Ma prima v'è il notturno nei giardini della Reggia, il cui profumo par quasi di sentire nell'aria grazie al canto del tenore. «Nessun dorma!», i colori dell'oro e le movenze sinuose delle schiave precedono lo strazio di Liù davanti alle lanterne del popolo di Pechino. Attimi supremi dell'ultima pennellata autografa della partitura, prima che la luce bianca dell'alba consegna una bellissima donna all'inevitabile sconfitta. I due risalgono la stessa scala da cui la principessa era di-

¹⁴ GIACOMO PUCCINI, *Epistolario*, a cura di Giuseppe Adami, Milano, Mondadori, 1928, rist. 1982, n. 235, p. 194.

¹⁵ È anche particolarmente ben resa nei bozzetti di Chini per la prima assoluta di *Turandot*, nel 1926.

scesa nell'atto precedente, mentre i raggi sfavillanti del sole illuminano l'abbraccio finale dei due amanti.

Puccini non poté vedere il suo *Gral*, l'immane schieramento della Corte di fronte ai due amanti che salgono abbracciati la stessa scalinata da cui la protagonista era discesa nell'atto precedente, ma la lettura delle didascalie della partitura ci ha consentito di chiarire com'egli mirasse alla piena interazione di tutti i parametri dello spettacolo. Era l'impresa più ardita da lui tentata, ardua da realizzare per tutti, allora come ora, e insieme il suo contributo più generoso al progresso della propria arte di drammaturgo per musica, impastata di colori timbrici e pittorici.