

## *Turandot*, tra *chinoiserie* ed esperimenti di drammaturgia musicale

Quando ho ricevuto l'invito per questo incontro, lì per lì ho pensato, dopo aver scorso la lista dei temi trattati dagli altri studiosi che non s'occupano di *Turandot*, che avrei dovuto onorare nella mia relazione soprattutto il titolo che compare nel *dépliant* e nei manifesti, cioè *Intorno a Turandot*, e illustrare quindi alcuni aspetti dell'opera che va in scena stasera, e che, dopotutto, è la principale occasione di questo convegno.

Poi però lo sguardo è sceso al sottotitolo, '*Orientalismo*' tra musica e suggestione letteraria, che ha immediatamente catturato la mia attenzione. Ho prima riflettuto su «musica e suggestione letteraria», chiedendomi se s'alludesse a una suggestione della letteratura sulla musica nella scelta e nel trattamento di soggetti orientali. Apriti cielo: mi sono subito venuti in mente esempi a frotte, e per limitarmi soltanto a Puccini, direi che i colti e sofisticati *reportages* di Pierre Loti siano senz'altro da indicare come le radici di *Madama Butterfly*, dopo aver fornito lo spunto ad André Messager per *Madame Chrysanthème* (1893).

Poi però ho letto meglio, e constatato che il sostantivo *Orientalismo* sta al centro del discorso. Confesso che, colto da scrupoli, ho dovuto ricorrere allo Zingarelli, dove ho trovato la seguente definizione del termine: «indirizzo pittorico caratterizzato dalla rappresentazione di soggetti orientali» (essa è confermata anche da Oli-Devoto, ma allargata nel Battaglia, sulla falsariga dell'inglese).

Ed è stata questa definizione, troppo limitata per non essere accolta in senso lato, a sollecitarmi le scarse riflessioni che ora vi proporrò, e che vertono sostanzialmente sulla legittimità di ascrivere *Turandot* all'orientalismo *tout court*, tesi sovente accolta senza discutere, come pare a leggere i molti commentatori che l'hanno definita 'opera cinese'. Il capolavoro incompiuto di Puccini appartiene davvero a un *indirizzo musicale caratterizzato dalla rappresentazione di soggetti orientali*? In realtà sarebbe più opportuno usare il sostantivo *esotismo* nell'accezione di «elemento, motivo, e simili, straniero in arte letteratura e simili», poiché gran parte della carriera di Puccini, in termini di scelta dei soggetti, di gusto armonico ed orchestrale, si svolse al di fuori dell'Italia, pur essendo la sua opera una delle più tipiche e legittime espressioni di un italiano. Neanche *Tosca*, soggetto romano, fa eccezione, visto che il libretto viene dal dramma francese di Victorien Sardou, e quanto a *Gianni Schicchi* esso rappresenta un altrove nel tempo, il 'Dugento', ed è molto più fiorentino che italiano.

Nel legarsi alla realtà europea del teatro *fin de siècle*, anzi imponendosi nei palcoscenici europei e mondiali, insieme a Richard Strauss, Puccini affrontò i problemi d'attualità, primo fra tutti lo spettacolo operistico che muoveva i suoi primi passi verso il teatro di regia – col relativo contorno di una scenotecnica sempre più raffinata – e sempre più a fianco della musica nel definire i contorni dell'opera. Proprio *Turandot* costituisce un esempio di progetto globale: conosco poche opere che, come questa, uniscano, in un tutto inscindibile, struttura musicale e scena, al servizio della trama e dell'apparato simbolico ad essa sotteso. Nel prim'atto vi sono precisi stacchi di sezioni incatenate secondo principi della forma sinfonica per secondare il cambiamento delle luci, basti ricordare il grande coro in Re maggiore "Perché tarda la luna", corrispondente a un tempo lento, dove, per sinestesia, il volume si spegne di colpo, come accade nei tramonti in cui s'attende la luna piena, e si rinforza poco per volta quando la luce dell'astro comincia a illuminare le facce del *popolo di Pekino*.

Il teatro di regia, che Puccini frequentò in Francia alla scuola di Carré, a sua volta prende, almeno in parte, le mosse da un dato di fatto nelle opere d'allora: il mutato ruolo dell'ambiente, che diviene oggetto delle attenzioni di molti compositori a cavaliere del secolo. Ambiente caratterizzato in termini di mimesi 'veritiera', e si pensi alle dichiarazioni di critici e intellettuali francesi non prevenuti, che rilevarono come in molte pagine di *Bohème* si respirasse aria parigina.

Mettere in pieno rilievo l'atmosfera presentava un altro innegabile vantaggio, specie se si pensa al tipo di diffusione di allora: era assai più facile accreditare presso il pubblico di paesi tra loro diversissimi la cifra stilistica di un particolare autore. Ripensiamo a Debussy e al *Pelleas*,

riconosciuto da Puccini di tinta scura ed uniforme: *quella tinta* è elemento imprescindibile perché ricrea un mondo peculiare all'interno del quale la vicenda drammatica giace in una stasi ch'è cifra dell'opera.

L'esotismo rientra a sua volta in una categoria generale, il *color locale*. A questo proposito Dahlhaus, nel suo *Musica dell'Ottocento* (p. 376), afferma che:

La tendenza al color locale – all'esotico, al folcloristico, all'arcaico, che differenziava la musica e reagiva all'usura dei mezzi stilistici senza irritare il pubblico con una rottura della tradizione – è però anche una via d'uscita da un dilemma in cui si era costretti e che rendeva problematica la composizione di opere all'epoca della musica moderna [...]: o metter in pericolo l'effetto teatrale con uno stile avanzato, oppure viceversa, sacrificare la modernità dello stile all'effetto teatrale e con ciò il riconoscimento della propria «autenticità» nell'ambito della storia della composizione. Dunque nel color locale, che appariva «nuovo» ma tuttavia immediatamente comprensibile, si cercava scampo da una modernità che nell'opera presentava problemi estetici che non ci si sentiva in grado di affrontare.

C'è del vero in questa opinione, ma non la condivido *in toto*, specie per alcune implicazioni. È vero che Puccini cercò e seppe realizzare come pochi *l'effetto teatrale*, e che mise sempre al primo posto, fra i suoi obiettivi, quello di farsi comprendere dal pubblico di ogni luogo. Ed è anche vero che una delle motivazioni a dar tanta parte all'atmosfera nelle sue opere fu dovuta a quell'istinto naturale di scavarsi una nicchia nella pleora dei suoi colleghi. Ma ritengo che egli seppe conciliare a tutto ciò le esigenze proprie della modernità linguistica.

Ed è attorno a questa modernità che ruota il problema dell'orientalismo in *Turandot*. Prima di compiere le opportune verifiche vorrei soffermarmi sui mezzi a disposizione di un operista per rendere verosimile un'ambiente 'esotico'. Nel teatro francese a metà dell'Ottocento erano quasi esclusivamente i *décors* a caratterizzare, di volta in volta, l'India, l'Egitto, il Brasile e quant'altro, poco per volta però nacque un linguaggio musicale *standard*, basato su un ristretto numero di stilemi riguardanti la melodia (piccoli intervalli come formanti, presenza dell'intervallo di seconda aumentata, gravitazione di formule intorno a una nota, scrittura melismatica); l'armonia (frequente alternanza fra modo maggiore e minore, vasto sfruttamento di sequenze modali e di accordi paralleli, presenza di note-pedale, unisoni); il ritmo (impiego del basso ostinato e di schemi metrici ostinati); l'orchestrazione (marcato uso delle percussioni, predilizione per il timbro nasale delle ance, prevalentemente doppie, e per il flauto).

Vennero poi i temi originali (impiegati, tra gli altri, da Camille Saint-Saëns nella *Princesse jaune*, del 1872), ma chi tra il pubblico poteva riconoscerli?

Quanto al metodo di Puccini sono convinto che l'impiego di questi temi fosse dovuto a un'intima esigenza del proprio linguaggio compositivo. Egli aveva usato su vasta scala, sin dalle prime opere, le scale modali, così come modi sono le scale pentafone in uso in oriente, e anche la scala esatonale, a proposito della quale Schönberg ebbe a dichiarare:

Qualcuno pensa che la scala per toni interi sia nata per influenza esotica [...]. Ma per quanto mi riguarda, io non ho mai conosciuto la musica esotica [...]. Non credo nemmeno che i russi o i francesi abbiano sfruttato le loro più dirette vie di comunicazione marittima per importare senza dogana questa materia greggia, e credo piuttosto che la scala per toni interi sia nata da sé nella mente di tutti i musicisti del nostro tempo, come conseguenza naturale degli ultimi sviluppi della musica (*Harmonielehre*, Wien, Universal Edition, 1922; trad. it.: *Manuale d'armonia*, Milano, il Saggiatore 1980<sup>4</sup>, p. 489).

Puccini impiegò almeno dieci melodie giapponesi in *Butterfly*, che rintracciò in vari modi, ma soprattutto seppe ricrearli all'interno del proprio stile, allo scopo di rendere evidente il contrasto fra Ovest e Est su cui ruota l'asse drammatico dell'opera. In *Turandot*, invece, utilizzò sette temi originali, badando soprattutto alla coerenza dell'impianto fiabesco: tutto il dramma sta nello stile musicale 'orientale', ed ogni personaggio vive all'interno di quel mondo sonoro. Ed è sull'effettiva incidenza di queste melodie 'cinesi' nel dramma che vorrei soffermarmi, con qualche esempio. Comincierei dalla musica dei tre ministri, Ping Pong Pang, maschere della commedia dell'arte 'naturalizzate' cinesi, mettendo a confronto due brevi brani del primo atto.

[ascolto dell'esempio 1]

Avete sentito per primo «Notte senza lumicino», che nell'opera segue il secondo brano («Fermo! che fai? T'arresta!»). Esso si vale dell'alternanza dei tempi (3/4-5/8; 4+2 bb), procedimento che sbilancia gli accenti e conferisce un sapore marionettistico ai personaggi. Il processo mimetico è ulteriormente garantito dall'ostinato in ottavi del flauto a supporto delle voci, che si muovono su scala anemitonica (Mi-Fa<sup>#</sup>-La-Si), mentre sotto scorre il controcanto ostinato della viola in legato su cinque note (Re-Do<sup>#</sup>-Si-La-Sol); è ostinato anche l'accompagnamento (bicordi secchi, *pizz.*, Si-Fa<sup>#</sup>, Sol-Re, Mi-Si; in tutto la scala di Si minore si ode al completo. ma scomposta in unità minori, tra loro ben distinte), mentre il colore è garantito da Oboe e Xilofono, insieme al pizzicato dei Violini che procedono per settime parallele. Direi che come campionario esotico siamo abbastanza al completo. Anche «Fermo! che fai? T'arresta!» presenta i tempi, 2/4-3/4, in alternanza costante, una battuta dopo l'altra, mentre le sezioni d'orchestra sono divise in un gioco di domanda (legni, corni e trombe con sordina, Gran Cassa e Piatti) e risposta, caratterizzata dagli strumenti che danno il colore esotico (Glockenspiel con Celesta Triangolo Tamburo), che s'aggiungono man mano (al «Si sgozza» spunta lo Xilofono, «Si sgozza» che rima con "scapitozza", e qui fa capolino l'arpa). La gamma impiegata è un normalissimo La bemolle maggiore. Si contino gli elementi esotici impiegati, per constatare come il primo ne contenga di più. Eppure è il secondo quello basato su una melodia originale.

Sentiamo invece un passo moderno dal punto di vista linguistico, ricordandoci le parole di Dahlhaus:

[ascolto dell'esempio 2]

Questo è il tema che ci consegna l'immagine di Turandot nel suo lato crudele: il colore esotico sta solamente in orchestra rappresentato dai colpi secchi dello Xilofono e dal tintinnio del triangolo, dal gong cinese e dal tam tam, ma nulla è orientale nella fisionomia di questo motivo, mentre sotto le nostre orecchie, a supporto della declamazione del mandarino, scorre un impianto accordale, dove un sofisticato artificio armonico ci procura l'effetto della sovrapposizione di due tonalità.

Ancora un frammento brevissimo, dove Puccini ricrea una sorta di contrappunto timbrico, mimando un procedimento noto col nome di eterofonia. Tale tecnica consiste nella esecuzione simultanea di diverse varianti di una stessa linea melodica, ed è diffusa genericamente dal medio oriente sino al Giappone. La base sono le quattro note Re Mi Sol La intonate dal gruppo di etere offerto a Calaf:

[ascolto dell'esempio 3]

Vorrei ora esaminare un aspetto di *Turandot* dove maggiormente la modernità linguistica viene messa in funzione del dramma, coinvolgendo il colore esotico. Puccini si preoccupò molto per trovare il modo di rendere credibile un meccanismo drammatico in cui stava la chiave dell'opera: lo *sgelamento* di Turandot, che sino al finale vive una sorta di sdoppiamento della personalità – da un lato la donna crudele, dall'altro la bambina innocente – sdoppiamento che è rappresentato musicalmente dalla mobile dialettica fra il tema che abbiamo udito prima e un'altra melodia, su cui richiamerò tra poco la vostra attenzione. Per questo concepì una scena di sadismo, cioè la tortura di Liù, 'piccola donna' priva dei problemi psicologici della rivale, ma irrimediabilmente condannata alla sconfitta dalla sua condizione sociale, e a pensò che questa scena avrebbe garantito il pieno successo al suo progetto.

Era compito difficile, ma non tralasciò un dettaglio per poterci arrivarci. Dettagli minuti, destinati a imprimersi nell'inconscio di chi assiste alla vicenda, come l'organizzazione del materiale musicale relativo a Liù intorno a un intervallo di quarta giusta e a una cellula che definirei dattilica. (Potete seguire il mio ragionamento valendovi del foglio che ho fatto distribuire come esempio, a cominciare dalla parte alta). Il materiale musicale ad essa correlato a

Liù è organizzato sin dall'inizio in prospettiva della grande scena del sacrificio. Quando si rivolge al principe nel suo canto s'affaccia in modo evidente la quarta giusta (es. 1), e sul medesimo intervallo è poi costruita la melodia della prima aria. Qui si presenta subito un altro elemento strutturale di rilievo: la cellula ritmica formata da una croma e due semicrome che appare nel primo inciso, contenuto nell'ambito di una quarta discendente (es. 2, A). Praticamente ininfluenza nel second'atto, Liù riappare nel terzo, quando la tensione creatasi intorno a Calaf ha oramai raggiunto l'apice. Dichiarando di essere la sola a conoscere il nome dell'ignoto, ella attira su di sé l'ira della folla terrorizzata. La complessa organizzazione di questa scena, che sfocerà nel sacrificio della schiava, è tutta poggiata sui pochi elementi musicali che abbiamo visto innervare la teatralità del personaggio. Il centro dell'ultima scena di mano di Puccini è costituito da «Tu, che di gel sei cinta». Egli preparò questo momento con estrema accuratezza, e arrivato al culmine del dramma rese noti, ritualizzandoli, gli elementi che gli erano serviti per connotare il personaggio di Liù. Dopo l'aria, anch'essa basata su un motivo pentafonico trasposto su vari gradi della scala di Mi bemolle minore Liù si uccide. Immediatamente la melodia principale diviene la sua trenodia, poggiandosi per quasi settanta battute sull'intervallo di quarta e sulla cellula ritmica (-4) variata in diverse forme, riuniti nello schema ostinato dell'accompagnamento (l'es. 3 ne offre un breve scorcio). In questo modo Puccini raggiunse un senso di coerenza formale estremamente elevato che, incompiuta come l'opera rimase, condiziona pesantemente lo sviluppo dell'azione, facendo apparire posticcia la scena successiva. Il peso indubbiamente rilevante che ora riveste il sacrificio di Liù avrebbe dovuto essere sfruttato adeguatamente dal compositore, che aveva accuratamente preparato il suo finale: un sottile velario sonoro viene disegnato mediante la divaricazione del suono alle altezze estreme (Mib<sub>6</sub> degli ottavini, Mib<sub>1</sub> dei contrabbassi) all'uscita del corteo funebre. Credo che tale espressione rituale sia in linea con uno degli aspetti principali dell'opera, basti pensare alla prima parte dell'aria di Turandot, alla scena dell'investitura e a quella degli enigmi, ma mi preme chiarire che in tutte queste fasi del dramma è il metodo musicale di composizione in senso lato la cosa importante, e come l'esotico sia soltanto una componente di esso. A ben guardare la partitura, la cellula dattilica si trova in mille altri punti, in tutta la musica dei ministri, nella marcia per il cambio di scena al second'atto e altrove. Credo perciò che la si potrebbe considerare in generale come una tinta dell'opera, sparsa a piene mani. A che serve? soltanto alla tinta? oppure a mimare genericamente l'elemento esotico, e più in particolare orientale?

Per capirlo basta guardare alla struttura dei temi originali: Puccini trasse il secondo gruppo di quattro da *Chinese Music* di J. van Aalst (1884), mentre i primi tre li colse al volo da un *carillon* dell'amico Fassini, anche se lesse senz'altro almeno il primo, vista la corrispondenza piuttosto precisa con l'uso che ne fa nell'opera. Questo dato per capire come l'intento di realizzare una *chinoiserie* fosse un obiettivo meno centrale per Puccini rispetto al problema del linguaggio musicale e della forma – si pensi che la musica sotto alle parole «Lascia le donne ... gambe a ribocco ... cento dolci petti, sparsi per cento letti» è quella di un inno all'Imperatore della Cina (1912). Ci possiamo spingere oltre in questa strada: e notare quante volte appaia la cellula dattilica nei sette temi 'originali'. Credo che da ciò Puccini abbia avuto l'idea aver trovato quell'elemento strutturale che cercava per utilizzarlo a fini drammatici.

Ma il drammaturgo, ovviamente, va ancora oltre. Il primo esempio del gruppo di tre, come v'anticipavo, è quello che rappresenta l'innocenza di Turandot («Moo-Lee-Wha» nella trascrizione di Barrows), e percorre l'intera partitura, ma rispetto al tema dell'inizio ha la responsabilità maggiore di simboleggiare le potenzialità umane di lei. Ebbene: è proprio questo tema 'originale', trasferito poi nell'opera, che contiene il maggior numero di figure dattiliche. Su questo presupposto, che è anzitutto problema di come piegare il linguaggio a fini espressivi, Puccini ha costruito: lo sfondo atmosferico di gran parte dell'opera; un preciso contatto musicale fra due donne, di cui una, Liù, è il doppio di una parte della personalità dell'altra; una sorta di nicchia specifica, rituale, per la sua ultima *piccola donna*, il cui martirio significava anche l'abbandono di vecchie maniere poetiche del compositore; infine: una continuità che rendesse naturale il cambiamento. Tutto ciò oltrepassa il limite ristretto della *chinoiserie* e ogni questione di mero color locale: è drammaturgia musicale pura, che prende a pretesto un linguaggio per

realizzare un prodotto moderno.

*Turandot* è meno esotica di quel che si creda, dunque, o meglio l'esotismo non è che una componente di un metodo compositivo sofisticato ed evoluto, che è la base su cui fondere tratti polistilistici secondo i principi più tipici del compositore novecentesco. Verità e finzione s'amalgamano in un tutto inestricabile: n'esce una fiaba moderna, in bilico tra ironia novecentesca e partecipazione romantica, dove la *Turandotte* di Gozzi, manipolata sulla base della versione di Schiller, non è che un pretesto per mettere le basi di un nuovo melodramma internazionale.

*Michele Girardi, Torino, 11 giugno 1998*