

Antonino Fiorenza

Liurandot, ovvero The strange case of Princess Turandot and slave Liù *

Tra il 1886 e il 1887 lo scrittore inglese Henry Rider Haggard pubblica sulla rivista «The Graphic» un romanzo intitolato *She*, che ha per protagonista Ayesha, una bellissima donna bianca, in possesso di poteri soprannaturali ed ancora giovane dopo oltre 2000 anni di vita. Ella regna su una sperduta popolazione africana (gli Amahagger), cui si mostra raramente e sempre con il viso coperto da un velo, perché gli uomini, alla visione della sua bellezza, impazziscono d'amore, "perdono la testa" per *Lei-cui-si-deve-obbedienza* (*She-Who-Must-Be-Obeyed*). Ma anche essere amati da Ayesha si rivela molto pericoloso: Callicrate, il sacerdote egizio di Iside, del quale la regina si è invaghita, viene da Lei ucciso perché è l'unico che le resiste, mentre nel successivo *Ayesha: The Return of She* (1905) il suo discendente Leo Vincey, che dovrebbe vendicarlo (il suo cognome significa appunto *Vendicatore*), ma resta vittima del fascino di Ayesha, muore baciandola, perché il suo corpo mortale non può reggere il potere e l'amore della Donna eterna (questo il titolo di alcune traduzioni italiane di *She*). Il romanzo di Haggard diventa ben presto popolarissimo, tant'è vero che tra il 1899 e il 1925 ispira ben sei film. Il primo di questi, il brevissimo *La Danse du feu* o *La colonne de feu* di Georges Méliès, ci mostra Ayesha mentre si bagna nel Fuoco che, essendo la vita e il sangue della Natura, la rende eternamente giovane, come poi farà nel 1932 nei fumetti di Cino e Franco una sua epigona, la regina Loana, la cui misteriosa fiamma ha dato il titolo al quinto romanzo di Umberto Eco (2004).

Nel 1919 lo scrittore francese Pierre Benoit, rifacendosi forse a Rider Haggard (all'epoca fu anche accusato di plagio), pubblica il romanzo *L'Atlantide*, nel quale la divina Antinea regna nel Sahara sugli ultimi discendenti della mitica Atlantide e, per vendicare le belle regine barbare dell'antichità sedotte e abbandonate da stranieri come Ulisse, Enea o Giasone, fa rapire i giovani europei che si avventurano nel deserto per stregarli con il suo fascino. Quando ella li abbandona, essi muoiono d'amore ed i loro cadaveri, sottoposti ad un particolare processo di imbalsamazione, si trasformano in statue di oricalco (il leggendario metallo di cui parla Platone nel *Criizia*), debitamente etichettate ed esposte nelle nicchie di una tenebrosa Sala di marmo rosso. Anche dal romanzo di Benoit vengono tratti dei film, tra i quali *L'Atlantide* di Jacques Feyder (1921), *Die Herrin von Atlantis* di Georg Wilhelm Pabst (1932) e *Siren of Atlantis* di Gregg C. Tallas (1949).¹

Tra il romanzo di Haggard e quello di Benoit esistono significative differenze stilistiche e tematiche: lo scrittore francese nutre infatti ambizioni letterarie affatto assenti in quello inglese,² mostra una certa acida ironia *fin de siècle*, anch'essa estranea all'autore di *She*,³ e ci narra una storia d'amore,

* Sollecitato dalla presentazione dell'opera fatta al Teatro Massimo da Pietro Misuraca il 6 luglio 2011, ho iniziato a stendere queste riflessioni, che ho approfondito per farne un omaggio postumo ad Antonino Titone, il cui corso su Puccini ho frequentato all'inizio dei miei studi universitari.

¹ Da citare anche la parodia che ne fa Totò nella seconda parte di *Totò sciccio*, realizzato da Mario Mattoli nel 1950, non solo per la sua irresistibile *vis comica*, ma anche perché, rifacendosi forse al remake di Tallas dell'anno prima, fonde i due personaggi di Haggard e di Benoit, il che conferma che essi, almeno nell'immaginario collettivo, tendono a sovrapporsi. Nella parodia di Totò, infatti, Antinea (Tamara Lees) ha acquisito il *killling kiss* di Ayesha e le sue vittime si trasformano immediatamente in statue non appena ella le bacia. L'astuto maggiordomo Antonio Sapone interpretato dal principe De Curtis riuscirà però a renderla innocua (con un vaccino!) e il film si chiude con un'improbabile Antinea in abiti moderni, che ci lascia increduli per la sua incongruità, in un certo senso così come ci appare poco convincente l'improvvisa trasformazione della crudele Turandot nella trepida innamorata del finale di Alfano.

² Per esempio, il 16° capitolo de *L'Atlantide* ha come *exergum* dei versi di Racine, mentre il successivo si intitola *Les vierges aux rochers*, perché ci mostra il protagonista che, ancora sotto shock per l'omicidio commesso su istigazione di Antinea, legge sulla *Revue des Deux Mondes* il romanzo di D'Annunzio, scoprendo una «correspondance étrange [...] entre le texte et le paysage» che può ammirare dalla finestra (P. BENOIT, *L'Atlantide*, Albin Michel, Paris 1920, p. 267).

³ Mentre Haggard non mette mai in discussione la leggenda di Ayesha, Benoit a circa due terzi del proprio romanzo ci rivela che Antinea, se *de iure* discende dal dio Nettuno ed è imparentata con Cleopatra, *de facto* è la figlia naturale d'un frivolo nobile polacco (il conte Casimiro Bielowsky), gentiluomo di camera di Napoleone III, e della sua mantenuta Clementine, che il conte mette incinta per poi gettarla tra le braccia d'un principe dei Taureg in visita a Parigi, che la sposa e la porta con sé nell'Hoggar. Lo stesso nome della regina, lungi dal significare in un arcano misto di greco e tiffinagh *la nuova Atlante*, non è

mentre Haggard ci descrive il delirio di onnipotenza d'un personaggio ch'è quasi l'equivalente femminile del *Maître du monde* di Verne (1904).⁴

Quello che i due romanzi hanno manifestamente in comune (forse anche perché si ricolleggeranno entrambi alla leggenda dell'eroina tuareg Tin Hinan) è il *cliché* letterario della *femme fatale*, imperante nella cultura europea tra '800 e '900 e corrispondente all'archetipo junghiano della Madre Terribile (Kali, la Gorgone, Ecate, Ishtar, Iside etc. etc.).⁵ Altrettanto evidenti sono le somiglianze (il carattere esotico, divino, sovrumano o comunque ieratico, il fascino ammaliante, l'effetto letale sugli uomini) con la *Turandot* che Puccini, Adami e Simoni hanno ricavato, prima ancora che dall'omonima fiaba teatrale di Carlo Gozzi (1762), già messa in musica nel 1911 da Busoni, dalla traduzione di Schiller (*Turandot, Prinzessin von Cina. Ein tragikomisches Märchen nach Gozzi*, 1801), a sua volta tradotta in italiano da Andrea Maffei nel 1863. «Benché Puccini abbia letto *Turandot* nella versione di Schiller tradotta da Maffei, la commedia di Gozzi – ben nota a Simoni – resta un modello generativo dell'opera tutt'altro che marginale». ⁶ Bisogna aggiungere che a sua volta Gozzi si era rifatto, attraverso *Le Cabinet des fées*, pubblicato tra il 1785 e il 1789 da Charles-Joseph de Mayer, alla raccolta *Les mille et un jours* (1710-1712) dell'orientista francese Francois Petis de La Croix. È stata anche proposta,⁷ come ulteriore fonte di Puccini, una novella de *Le mille e una notte* intitolata *Saggezza sotto le novantanove teste tagliate*, che presenta un duello di indovinelli tra un principe e una principessa molto simile a quello tra Calaf e Turandot. Se ciò fosse vero, l'opera di Puccini, che – come vedremo – è ricca di elementi speculari, avrebbe come ipotesti remoti (o ipotesti di ipotesto) due raccolte che sono l'una lo specchio dell'altra: Shahrzād narra le sue storie per mille e una *notte* al sultano Shahriyār per placare la sua ira contro tutte le *donne*, mentre la nutrice Sutlumemé narra le sue storie per mille e un *giorno* alla principessa Farrukhnaz per guarirla dal suo odio per tutti gli *uomini*.⁸

altro che la corruzione di quello, ben più pedestre, della madre (*Clementina / Antinea*). L'umanizzazione della divina Antinea avviene quindi ben prima del finale ed ha un carattere decisamente ironico.

⁴ *L'Atlantide* è la storia d'un devastante *amour fou*, riferita con lucida disperazione dal protagonista del romanzo, il capitano André (da *andros* = uomo) de Saint-Avit, che in qualità di io narrante di 2° grado confessa ad un commilitone d'aver ucciso, per gelosia e per compiacere Antinea, l'amico Morhange, del quale la pronipote di Nettuno s'è innamorata (perché è l'unico a resisterele, per motivi religiosi), e che, dopo essere miracolosamente fuggito dalla nuova Atlantide, decide di tornarvi e morirvi, perché non può più fare a meno dell'affascinante regina. Anche la storia di Ayesha viene raccontata da un io narrante di 2° grado (Horace Holly, tutore di Leo Vincey) innamoratosi della regina, ma il romanzo di Haggard ha come tema di fondo la smania di Potere della protagonista, che vuole a tutti i costi conquistare non solo l'unico uomo che abbia mai amato (il giovane Leo Vincey, discendente del Callicrate che al tempo degli Egizi osò respingerla), ma anche e soprattutto l'immortalità, il dominio delle forze della natura e il mondo intero. Rispetto ad Antinea il personaggio di Ayesha è decisamente più titanico; non a caso Benoit ha dedicato alla regina del Sahara un solo romanzo (del quale in fondo Antinea non è nemmeno la protagonista assoluta), mentre Haggard ha composto per Ayesha addirittura una tetralogia (*She*, 1886-1887; *Ayesha: The Return of She*, 1905; *She and Allan*, 1921; *Wisdom's Daughter: The Life and Love Story of She-Who-Must-Be-Obeyed*, 1923).

⁵ Su questo tema si veda ad esempio il primo capitolo di E. DI STEFANO, *Il complesso di Salomè*, Sellerio, Palermo 1985.

⁶ E. D'ANGELO, *Il libretto di Turandot. La sostanza della forma*, in *Turandot*, a cura di M. Girardi, Teatro La Fenice, Venezia 2007, pp. 29-46: 36. Come ricorda lo stesso D'Angelo, Simoni, oltre che «sinologo e vivace corrispondente dalla Cina» (p. 31), era un «profondo conoscitore» di Gozzi, al quale dedicò anche una commedia nel 1920 (p. 33).

⁷ M. CARNER, *Giacomo Puccini. Biografia critica*, Il Saggiatore, Milano 1961, p. 625. Secondo Paolo Bosisio (*Turandot tra fiaba drammatica e opera lirica: gli spazi della drammaturgia*, <http://users.unimi.it/~bosisio/turandot.pdf>, p. 1), un'altra novella de *Le mille e una notte* che presenta dei punti di contatto con *Turandot* è quella della superba e bellissima principessa Datmà, disposta a sposare solo chi riesca a sconfiggerla in singolar tenzone. Il principe persiano Bahràm sta per riuscire nell'impresa, ma Datmà, che combatte con il viso velato, gli mostra improvvisamente la propria bellezza in modo da confonderlo e disarcionarlo (*Le mille e una notte: Le storie più belle*, a cura di M. Cassarino, Einaudi, Torino 2006, pp. 790-794). Da notare che la *Turandot* di Gozzi/Schiller/Maffei ricorre invano allo stesso stratagemma quando pone il terzo enigma, mentre quella di Puccini, che si è mostrata a Calaf fin dall'inizio, usa pur sempre la propria micidiale bellezza, nel tentativo (fallito) di confonderlo, quando (come precisa la didascalia) *si china su di lui, e, ferocemente, martellando le sillabe, quasi con la bocca sul viso di lui dice il terzo enigma*. Bahràm riuscirà poi con l'inganno a violentare la principessa, costringendola di fatto a sposarlo.

⁸ Da notare quindi che la *Tourandocte* di Petis de La Croix è una *Turandot* elevata al quadrato, perché la sua storia viene narrata ad una principessa che nutre il suo stesso odio per gli uomini (sia pure, come vedremo, per motivi diversi) e per di più possiede anch'ella (come poi Ayesha ed Antinea) il dono malefico di far impazzire tutti coloro che la guardano: «cette princesses était si belle et en même temps si piquante, qu'elle inspirait de l'amour à tous les hommes qui osaient la regarder; mais cet amour leur devenait funeste, car la plupart en perdaient la raison ou tombaient dans une langueur qui les consumait

C'è da dire comunque che i romanzi di Haggard e Benoit, se Puccini e i suoi librettisti li avessero letti (cosa assai improbabile, anche se non del tutto impossibile),⁹ sarebbero stati dei magnifici ipotesti per la loro opera. *Ayesha, The Return of She* si conclude proprio con quella convincente umanizzazione della protagonista cui Puccini anelava e che per di più viene paragonata, per usare un termine dello stesso compositore, ad uno *sgelamento*.¹⁰ Ma la coincidenza più curiosa è che *Ayesha*, trasformata da Dea in donna, fa quello che attendiamo invano dalla *Turandot* di Puccini, ovvero intona «con voce perfetta» e «profondamente armoniosa» la sua Canzone d'amore.¹¹ Per quanto riguarda poi *Antinea*, si sarà notato che la sua motivazione (vendicare le regine barbare vittime degli stranieri) è molto simile a quella di *Turandot* (che la esaspera in chiave paranoica senza per altro derivarla né da Gozzi né dalle sue fonti orientali),¹² mentre la vendetta della discendente di Nettuno (e

insensiblement» (*Les mille et un jours. Contes persans, turcs et chinois*, Krabbe, Paris 1851, p. 1). Questo personaggio si ispirerebbe per altro a *Khutulun*, una principessa mongola vissuta nel XII secolo, che combatteva al fianco di *Kaidu Khan* suo padre e che, come *Datmà*, sfidava i suoi pretendenti a sconfiggerla nella lotta (altrimenti avrebbero dovuto regalarle cento cavalli).

⁹ Una traduzione italiana di *She* fu pubblicata nel 1905 dalle Edizioni del «Corriere della Sera» nella collana *Il Romanzo Mensile* (anno III, n. 9), mentre al film muto di *Méliès* del 1899 ne seguirono altri 6 (1908, 1911, 1916, 1917, 1924, 1925), il che dimostra la popolarità del romanzo, confermata dal fatto che *Ayesha* viene citata persino da Freud, in relazione alla sua autoanalisi, in *Die Traumdeutung* (1899). Da parte sua *L'Atlantide* vinse il *Grand Prix du roman* dell'*Académie française* e divenne uno dei principali successi letterari della prima metà del Novecento. Secondo la banca dati del Servizio Bibliotecario Nazionale la prima traduzione in italiano del romanzo di Benoit è quella di *Dario Albani*, pubblicata a Milano da *Sonzogno* nel 1920, quindi proprio nell'anno in cui i librettisti di Puccini si misero all'opera (e il film che ne ricavò *Feyder* è del 1921). Se inverosimilmente *Adami*, *Simoni* o lo stesso compositore avessero in qualche modo conosciuto la storia di *Ayesha* e/o *Antinea* (il che è indimostrabile), avrebbero potuto restarne suggestionati a livello inconscio, non solo per il personaggio di *Turandot*, ma, come vedremo, anche per quello di *Liù*. È più plausibile che *Ayesha*, *Antinea*, *Turandot* e tutte le vicende e figure ad esse più o meno direttamente correlate siano solo le innumerevoli variazioni di un tema universale profondamente radicato nell'inconscio collettivo a prescindere dalle epoche e dai singoli individui.

¹⁰ Nella lettera ad *Adami* del 3 novembre 1922 Puccini dice che la morte di *Liù* può avere una forza per lo *sgelamento* della principessa (*M. CARNER, op. cit.*, p. 322), che del resto viene evocato dalla schiera dei ragazzi che precedono il Principino di Persia (*Là sui monti dell'Est / la cicogna cantò. / Ma l'aprile non rifiorì, ma la neve non sgelò*). Ed è proprio ricorrendo alla neve e ai fiori che nel penultimo capitolo di *Ayesha. The Return of She* (1905) il narratore ci descrive «il più misterioso e il più mirabile dei [...] tanti mutamenti [di *Ayesha*]. Pure io non so come descriverlo se non con questa similitudine. Una volta, nel Tibet, ci accadde di rimanere per mesi e mesi bloccati dalle nevi [...] e com'eravamo stanchi di tutte quelle distese aride e accecanti di bianco immacolato! [...] finché una mattina [...] Miracolo! [...] sparite le nevi che chiudevano la vallata, dappertutto c'erano le vivaci erbe nascenti, occhieggianti di mille fiori luminosi [...] Lo stesso cambiamento era avvenuto in quel volto. Fino a quel momento, nonostante la sua bellezza, *Ayesha* era stata simile a quell'inverno della montagna avvolto nella neve impenetrabile [...] Lei diceva di amare, ma il suo amore si manifestava con la morte [...] L'uomo può adorare una Dea e amarla per il suo divino sorriso, ma può mai una Dea amare l'uomo di amore umano? Ma ecco che tutto questo era mutato. *Ayesha* era diventata umana, donna. Vedevo sotto la sua veste il battito del cuore [...]» (*R. H. HAGGARD, Il ritorno di Ayesha*, trad. it., Compagnia del Fantastico, Roma 1995, pp. 184-185). È impossibile citare per intero il capitolo, ma esso riesce effettivamente a rendere credibile la trasformazione del personaggio, che nel contesto del romanzo (che oltre tutto è il secondo della tetralogia di *Ayesha*) non appare né repentina né immotivata. Un altro punto di contatto tra *Ayesha* e *Turandot* sta nella loro duplice natura, ignea e glaciale: se la gelida Principessa cinese, prima d'essere *da tanta fiamma vinta, è gelo che ti dà foco! E dal tuo foco / più gelo prende*, *Ayesha* è come le nevi d'un bianco accecante che ricoprono il Tibet, ma non sarebbe tale se non si immergesse nel Fuoco ch'è vita e sangue della Natura.

¹¹ «Il Mondo non era ancora nato, e nel seno / Del vasto Silenzio dormivano / Le anime degli uomini, / Il mondo non era ancora nato, ma l'anima già vivente / Vagava, e tu ... » (*Ibidem*, p. 187). Per comprendere il senso della Canzone bisogna tenere presente che *Ayesha*, a differenza di *Turandot*, non si concede ad un odiato pretendente, ma all'unico uomo che abbia mai amato (*Leo / Callicrate*), il che può spiegare perché la sua umanizzazione non sia né ironica come quella dell'*Antinea* di Benoit, né problematica come quella della *Turandot* di Puccini.

¹² *Mosco Carner* ricollega l'odio atavico della principessa cinese di Puccini verso il maschio alla «*Vistosa [...] somiglianza, che forse denuncia un'origine comune, della storia di Turandot con il mito delle Amazzoni*» (p. 624) nella versione (ripresa da *Kleist* per la sua perturbante *Penthesilea* del 1808) nella quale la regina *Tanais* pugnala il re etiope *Vexoris*, che l'ha costretta a sposarla dopo averne invaso il regno, uccidendo tutti gli uomini e violentando tutte le donne. Ne deriva l'insurrezione e la rivincita delle Amazzoni, che decidono di creare uno Stato al femminile, la cui regina si concederà solo a chi riesca a sconfiggerla in battaglia. Questo scontro fisico, argomenta *Carner*, si sarebbe poi trasformato, attraverso l'influsso della novella *Saggezza sotto le novantanove teste tagliate* de *Le mille e una notte*, in quello intellettuale che impegna *Calaf* e *Turandot*. L'ipotesi non è affatto peregrina, anche perché il mito delle donne guerriere allude ad una forma di organizzazione sociale (il matriarcato) ricollegabile al culto della Grande Madre, della quale figure come quella di *Turandot* rappresenterebbero l'aspetto tenebroso e distruttivo. Bisogna però anche notare che le Amazzoni si chiamano così perché, per combattere come gli uomini, ai quali vogliono togliere il potere, rinunciano, sia pure in parte, alla propria femminilità. Da questo punto di vista

di Cleopatra) è simile a quella della principessa cinese, perché tutte e due possiedono prima l'anima e poi il corpo degli uomini, solo che Turandot li castra solo sul piano simbolico (facendoli decapitare dal boia), laddove Antinea li castra sessualmente (ne estingue in prima persona la virilità a forza di amplessi sapientemente concessi e negati), realizzando quello che in Turandot, come vedremo, è solo un desiderio inconscio.

Vi è anche un altro punto di contatto tra i romanzi di Haggard e Benoit e la *Turandot*. Quest'ultima, infatti, aggiunge alle fonti cui viene di solito collegata un personaggio (Liù) presente in *She* e *L'Atlantide*, ma che le novelle orientali e la fiaba di Gozzi non hanno o, per meglio dire, hanno alla rovescia. L'Adelma di Gozzi, che deriva dall'*Adelmuc* di Petis de La Croix e compare anche nel libretto di Busoni, ha in comune con Liù solo il fatto di conoscere già Calaf e di amarlo senza esserne ricambiata, mentre le altre caratteristiche sono invertite.¹³ Si tratta, infatti, di una principessa divenuta schiava e confidente di Turandot, che le affida il compito di scoprire il nome del suo antagonista. Adelma porta a termine la missione, ma il suo vero scopo è quello di riacquistare la propria libertà e convincere il Principe ignoto, che già conosce (a differenza dell'*Adelmuc* di Petis de La Croix) e del quale si è innamorata, a fuggire con lei, e, dal momento che viene rifiutata, rivela il nome di Calaf alla Principessa non come schiava zelante, ma come donna gelosa, di modo che il lieto fine la spinge a tentare il suicidio, che Calaf impedisce, ottenendo per lei la libertà. Non così l'*Adelmuc* di Petis de La Croix, la quale si suicida effettivamente a colpi di pugnale davanti alla nuova coppia, risultando quindi più rigorosamente speculare rispetto a Liù: questa si uccide *per non tradire* il segreto di Calaf e per permettergli di unirsi a Turandot, mentre *Adelmuc* si uccide *perché ha tradito* Calaf e perché questi è comunque riuscito a conquistare la principessa.

Nei romanzi di Haggard e Benoit compare invece una giovane donna che, come la schiava di Timur, non solo non è letale per i protagonisti maschili, ma addirittura muore nel tentativo di aiutarli. Nel romanzo di Rider Haggard *Ayesha*, per conquistare Leo (discendente e reincarnazione dell'unico uomo che Lei abbia amato, ovvero il sacerdote Callicrate), fulmina Ustane, una ragazza che si è innamorata di Leo (e ne è ricambiata, prima che il giovane venga stregato da Ayesha), gli ha salvato la vita, proteggendolo dai cannibali, e cerca di fuggire con lui dal regno della malefica regina. Si tratta inoltre della reincarnazione di Amenarta, la moglie che Callicrate non ha voluto tradire. Nel romanzo di Benoit Saint-Avit riesce a fuggire dal regno di Antinea grazie all'aiuto di Tanit-Zerga, una principessa mandinga divenuta schiava che funge da "segretaria privata" della regina («Ma secrétaire particulière,» présente Antinea, «mademoiselle Tanit-Zerga, de Gâo, sur le Niger. Sa famille est presque aussi antique que la mienne»¹⁴). La *chère petite fille* (*petite* è per l'appunto il suo appellativo abituale in tutto il romanzo) ama Saint-Avit, pur sapendo che egli non può ricambiarla, e lo accompagna nella fuga, morendo però di stenti nel Tanezrouft (la parte più desolata del Sahara). Benoit dedica alla storia della sua vita un intero capitolo, intitolato *La complainte de Tanit-Zerga*. Si tratta in effetti di un personaggio che ha un che di pucciniano, una piccola anima la cui devozione senza speranza nei confronti dell'uomo amato fa pensare a Butterfly e che per di più muore nel deserto come Manon. Da notare inoltre che la *petite fille* ha dei punti di contatto non solo con la piccola Liù, ma anche con l'anti-Liù della raccolta di Petis de La Croix (possibile fonte de *L'Atlantide*) e della fiaba di Gozzi: come Adelma, Tanit-Zerga è una principessa divenuta schiava che, sia per tornare libera sia perché ama l'innamorato della propria padrona, gli propone (in questo caso con successo) di fuggire con lui, con la conseguenza di morire. Se quindi Puccini e i suoi librettisti avessero letto *L'Atlantide*, Tanit-Zerga sarebbe stata una fase intermedia nel processo di capovolgimento che avrebbe portato il personaggio dell'ipotesto (Adelma o *Adelmuc*) a trasformarsi in quello del libretto.

Ustane, Tanit-Zerga e Liù sono dunque vittime delle rispettive *femmes fatales*, ma c'è da dire che

Turandot è decisamente diversa da Tanais, sia perché non rinuncia affatto alla propria bellezza, della quale fa anzi un uso sapiente, sia perché non difende per nulla quelli che noi chiameremmo oggi i diritti delle donne, tant'è vero che non ha alcuna remora a torturare Liù e a punire con la morte indistintamente tutti coloro che non le rivelino l'identità di Calaf (sono infatti delle *Voci di donne* che lamentano nel terzo atto *Il nome suo nessun saprà ... / E noi dovremo, abimè, morir! ...*).

¹³ Cfr. M. CARNER, *op. cit.*, p. 631.

¹⁴ P. BENOIT, *L'Atlantide*, cit., p. 184.

Turandot è un archetipo molto più pericoloso di Ayesha e Antinea, perché minaccia non solo singoli individui, ma anche e soprattutto l'intera collettività. Forse dovremmo considerarla un archetipo anche dal punto di vista, per così dire, socio-antropologico. L'evento del quale è rimasta vittima l'antenata che rinasce nella principessa (e che la sua reincarnazione cerca a tutti i costi di evitare) potrebbe infatti essere ricollegato a quel tipo di razzia (il sequestro delle donne, utili non tanto per il loro lavoro, quanto piuttosto come trofei, il cui uso ed abuso esclusivo prova il valore di chi le ha catturate), nella quale Veblen vede l'origine della proprietà privata e della famiglia patriarcale.¹⁵ A questo proposito non bisogna dimenticare che le vittime di Turandot non appartengono solo genericamente all'insieme "uomini", ma anche in particolare al sottoinsieme "stranieri" (il principe di Samarcanda, l'indiano Sagarika etc. etc.), di modo che in un certo senso ciò ch'ella specificamente rifiuta non è il matrimonio tout court, ma l'esogamia, che per Lévi-Strauss è, assieme alla proibizione dell'incesto, il fondamento delle società umane. Che la legge di Turandot, proprio perché minaccia le basi del sistema sociale, metta in pericolo l'esistenza stessa dell'intera sua comunità emerge chiaramente nel libretto all'inizio del secondo e del terzo atto. Poco prima che Calaf affronti la prova, i ministri del boia prevedono che, a forza di uccidere, estinguere ed ammazzare, *Addio, amore! ... Addio razza ... / Addio, stirpe divina! / E finisce la Cina!* Quando poi Turandot ordina, pena la morte, che le sia rivelato il nome del Principe ignoto, la folla supplica minacciosamente Calaf, che invece già pregusta la vittoria: *Ah! Non farci morire! ... Abbi pietà*¹⁶. Da questo punto di vista non stupisce che «una delle principali novità di *Turandot*», composta per altro proprio negli anni in cui cominciava ad affermarsi la prima dittatura di massa del Novecento, sia «l'imponente uso delle masse, in un ruolo che certamente si può definire protagonista».¹⁷ In questo senso sarebbe interessante leggere l'ultima opera di Puccini alla luce di quanto afferma Canetti in *Masse und Macht*. L'ossessione che tormenta Turandot è infatti proprio quel «timore d'essere toccati» dal quale ci si può liberare solo nella massa, che è «l'unica situazione in cui tale timore si capovolge nel suo opposto».¹⁸ Di qui un rapporto antitetico tra la principessa e la massa, che si risolve solo alla fine. L'inizio del libretto ci mostra una folla che, eccitata dalla lettura dell'editto, si disintegra «into a cacophony of conflicting voices» che esprimono i sentimenti più disparati e tra le quali essa «cannot find any agreement»,¹⁹ nel corso dell'opera la massa tende a riacquistare la propria compattezza, senza però riuscire ad imporsi, come quando ad esempio invoca inutilmente la grazia per il Principino di Persia, oppure quando incita Calaf a risolvere anche il terzo enigma, il che suscita la violenta reazione di Turandot (*Percuotete quei vili!*). Solo nel finale il *contatto incredibile* (proprio così scrivono Adami e Simoni) al quale Calaf costringe *coram populo* la principessa riafferma definitivamente l'omogeneità della folla, che inneggia entusiasta alla Vita.

Antitetica nei confronti della massa, Turandot lo è anche nei confronti della nuova figura femminile introdotta da Puccini, la quale rappresenta l'ombra della principessa, il suo opposto, la sua immagine speculare. In quanto archetipo e per la sua crudeltà, Turandot è un'*anima immensa senza dolore* per le vittime, mentre Liù è un *grande dolore* in una *piccola anima*; ella è schiava, non principessa (*Nulla sono ... una schiava, mio Signore ...*); non gelida seduttrice, ma palpitante sedotta (dal sorriso di Calaf, e nel ricordarlo n'è ancora turbata); non implacabile giudice che condanna a morte e sacrifica gli uomini, ma vittima sacrificale che ne salva la vita. Inoltre, quella che per Turandot è una concreta possibilità (l'unione con Calaf), per Liù è solo un sogno impossibile. Come vittima sacrificale Liù è in un certo

¹⁵ T. VEBLÉN, *The Beginnings of Ownership*, in "American Journal of Sociology", IV, 1898-1899. La traduzione italiana (*Le origini della proprietà*) è reperibile sul sito http://documentazione.altervista.org/veblen_proprieta.htm.

¹⁶ È veramente uno strano paradosso il fatto che l'aria *Nessun dorma*, il cui successo è diventato un fenomeno di massa, specie da quando la BBC ne fece la sigla d'apertura delle dirette televisive delle partite dei Campionati mondiali di calcio del 1990, e che viene di solito utilizzata per suscitare sentimenti di esultanza, evochi invece nell'opera l'incubo dello sterminio collettivo: l'esultanza di Calaf, sicuro del trionfo, suscita misteriose e lontane *Voci di donne* che gli rimproverano di condannarle a morte (*E noi dovremo, ahimé, morir! ...*), mentre Ping, Pong e Pang paventano un *martirio orrendo*.

¹⁷ Cfr. M. GIRARDI, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Marsilio, Venezia 1995, p. 461.

¹⁸ E. CANETTI, *Massa e potere*, trad. it., Bompiani, Milano 1988, pp. 17-18.

¹⁹ B. GASPAROV, *Popolo di Pekino (The Image of Musorgsky's Muscovy in Twentieth Century European Modernism)*, p. 29, sul sito http://src-h.slav.hokudai.ac.jp/coe21/publish/no17_ses/02gasparov.pdf.

senso simile ai pretendenti decapitati (ma con una differenza fondamentale che vedremo alla fine), infatti la marcia al patibolo del *quasi infantile ... Principino di Persia* (il diminutivo rafforza l'affinità con la piccola anima Liù) ed il suicidio della schiava sono simili dal punto di vista armonico.²⁰ Il rapporto di antitesi tra la principessa e la schiava è riscontrabile anche sul piano specificamente musicale. Come ha notato Michele Girardi, «L'intervallo di tritono [è] la cifra di Turandot», mentre «nel canto di Liù si affaccia [...] in modo evidente la quarta giusta».²¹ Superfluo ricordare a questo proposito che la quarta eccedente tende diabolicamente ad allentare quelle forze di attrazione tonali che l'altro intervallo invece asseconda, perché la nota superiore del tritono non corrisponde ad alcun grado della scala maggiore o minore basata sulla nota inferiore, mentre quella della quarta giusta ne è la sottodominante.²²

Si potrebbe anche dire che Liù ha la propria Turandot in Calaf, il quale l'ha sedotta senza rendersene conto con un sorriso e dapprima ne possiede l'anima, ma non il corpo (proprio come fa Turandot quando strega i suoi pretendenti senza neanche avere bisogno di sorridere), poi in un certo senso ne possiede anche il corpo (ancora una volta come Turandot, quando fa decapitare chi non risponde alle sue domande), in quanto con l'imprudente enigma del proprio nome (che solo la schiava, oltre Timur, conosce) la pone nelle condizioni di uccidersi per rendere possibile il suo trionfo.²³ Da questo punto di vista Calaf è la versione maschile di Turandot e viceversa, il che può spiegare come mai il loro scontro sia esplosivo come quello tra materia ed antimateria. Anche in questo caso l'antitesi tra i personaggi si riflette nella musica. Secondo Petty e Tuttle (per i quali Puccini «articulated the tale in modern psychosexual terms»)²⁴ la tensione tra Calaf e Turandot si esprime a livello di «Tonal Psychology» (o «Sexualized Tonality») nel conflitto gerarchico tra il Re e il Mi bemolle. Dal momento che tra queste due note vi è un intervallo di appena un semitono, la scala di Mi bemolle maggiore ha come sensibile la tonica della scala di Re maggiore, mentre la scala di Mi bemolle minore naturale (che altera per difetto tutti i gradi dell'altra) ha come sensibile il Re abbassato di un semitono:

«Where Calaf's D is defined by its major scale, Turandot's Eb systematically avoids its leading tone. Where her will prevails, D is systematically lowered to Db. Eb natural minor becomes a classical avoidance strategy. Repressed sexuality is expressed tonally by banishment of the masculine D. Throughout the opera, the Prince seeks resolution upward into her key, while Turandot seeks to push down, to C # or Db, by which means he is cut or eliminated».²⁵

²⁰ Cfr. J. C. PETTY – M. TUTTLE, *Tonal Psychology in Puccini's Turandot*, p. 3, 11, sul sito <http://www.bpmonline.org.uk/bpm4-turandot.html>.

²¹ *Turandot: libretto e guida all'opera*, a cura di M. Girardi, in *Turandot*, a cura di M. Girardi, Teatro La Fenice, Venezia 2007, p. 55, 63.

²² Le valenze armoniche dei due intervalli sono ovviamente più complesse: il tritono si oppone alla tonalità, ma è anche «l'intervallo più ricco di forze risolventi» (G. C. PARIBENI, voce «Tritono», *Enciclopedia Treccani* 1937), come quando, per es., si trova all'interno dell'accordo di settima di dominante; la quarta giusta asseconda la tonalità, ma, se sostituisce la terza, genera accordi meno «istituzionali» e più ibridi (quarta sospesa). Anche questa ambiguità corrisponde al carattere dei due personaggi, i quali, come le due linee fondamentali degli esagrammi su cui si basano i Ching (la linea continua Yang, che rappresenta La Forza, e quella interrotta Yin, che rappresenta la Passività), tendono a trasformarsi nel loro opposto: il desiderio inconfessato e inconfessabile di Liù è infatti quello di diventare la Turandot di Calaf, mentre il destino della Principessa è quello di diventare la nuova Liù del Principe Ignoto.

²³ In questo senso Liù e Calaf sono antitetici: Liù è una *schiava* che *ama* il Principe ignoto che un giorno le *ha sorriso* e del quale sfortunatamente *conosce* il nome; Calaf è un *principe* che *non sorride più* e *non ama* la schiava, che addirittura all'inizio *non conosce* o non ricorda (*chi sei?*). Significativa in questo senso la specularità della risposta di Calaf alla preghiera di Liù alla fine dell'atto primo: agli undici versi della schiava (da *Signora, ascolta! Deb! Signore, ascolta!*) «slogati da un episodio di anisossilabismo, con quattro rimanti incrociati, due con rima regolare (*deciso: sorriso*) e due con rima imperfetta (*esilio: figlio*), segno di una comunicazione faticosa e di un'emozione incontrollata, Calaf risponde con altrettanti versi [*Non piangere, Liù...*] dalla metrica ortodossa, iniziando con un settenario, che rima significativamente coll'ultimo verso di Liù, settenario anch'esso (*più: Liù*), e concludendo con ben sei endecasillabi, gli ultimi quattro irrobustiti da regolarissima rima alternata che ritorna, di fatto, alla rima tronca iniziale, capovolgendola (*[più]: Liù > Liù: più*) [...]» (E. D'ANGELO, *Il libretto di Turandot. La sostanza della forma* cit., p. 42).

²⁴ J. C. PETTY – M. TUTTLE, *Tonal Psychology in Puccini's Turandot*, cit., p. 1.

²⁵ Ivi, p. 2

Il Principe tende verso l'alto (*upward*), la Principessa lo risospinge verso il basso (*down*): si tratta di due movimenti speculari, così come sono speculari i colori dei tasti del pianoforte che corrispondono alle note delle due scale di Re maggiore e Mi minore.²⁶

L'accento agli *psychosexual terms* nei quali Puccini articolerebbe il proprio "racconto" richiama quella che sembra una differenza fondamentale tra le "eroine" di Haggard e Benoit e Turandot: Ayesha e Antinea sono letali per l'altro sesso, che eliminano senza doverlo sottoporre alla prova rituale degli enigmi²⁷ (Antinea letteralmente consuma i propri partners, mentre ad Ayesha basta mostrarsi per suscitare la pazzia), ma non disdegnano affatto il contatto con gli uomini (la seconda si diverte a collezionare amanti, la prima ama appassionatamente il sacerdote Callicrate e il suo discendente Leo), mentre Turandot li respinge, mostrando (almeno apparentemente) un'assoluta frigidità. Da questo punto di vista somiglia ad un'altra *femme fatale*, che oltretutto attirò anch'ella l'attenzione di Puccini, che però poi, scoraggiato dalla scabrosità del soggetto, la lasciò a Zandonai, che le dedicò nel 1911 l'omonima opera. Si tratta di Conchita, la sigaraia protagonista del romanzo *La femme et le pantin* (1898) di Pierre Louys, una sorta di Carmen sadomaso, che seduce don Mateo e lo esaspera, concedendogli con ardore il proprio corpo, ma non la propria verginità, alla quale afferma di tenere tantissimo, ad onta dei suoi modi decisamente disinibiti. Il suo sadismo è tale che mostra al suo innamorato il proprio (simulato?) amplesso con un altro uomo, di modo che egli diventa brutale e la picchia. A questo punto Conchita, masochisticamente vinta da quello che considera non un atto di violenza, ma un *geste d'amour*, si concede a Mateo, che ha così modo di constatare ch'ella è effettivamente *mochita*.²⁸

Proprio il confronto con il personaggio di Louys può svelarci il segreto della crudeltà e della frigidità della Turandot di Puccini, che da questo punto di vista si discosta dalle sue antenate letterarie.²⁹

²⁶ Un altro esempio di rapporto armonico speculare tra le tonalità di Calaf e Turandot può essere rintracciato nell'interpenetrazione tonale di matrice wagneriana che caratterizza sia *In questa reggia* sia *Nessun dorma*: ricordando l'antenata Lou, Turandot «attempt to cover the Prince's D by moving d's to eb supported by the cords eb -f # - bb and eb - g - bb over a D pedal» (*Ibidem*, p. 5), mentre nella propria aria Calaf intona la parola *Principessa* su un «confident chord (a V 1 3 in fifth inversion)» che è in realtà «a dominant function (D) chord scored over a fifth Eb - Bb in the bass» (*Ibidem*, p. 9).

²⁷ A dire il vero anche Saint-Avit e Leo Vincey devono affrontare delle prove per possedere la Donna: Antinea, umiliata dal rifiuto di Morhange, ordina a Saint-Avit di uccidere l'amico, mentre il discendente di Callicrate, per far rivivere Ayesha, che ha abusato del Fuoco della Vita che la rigenera e per questo si è trasformata in un'orrida vecchia, deve dimostrare di amarla anche in questa forma repellente.

²⁸ Come vedremo in seguito, la rinuncia di Puccini alla Conchita di Louys può aiutarci a comprendere le ragioni dell'incompiutezza di *Turandot*.

²⁹ La Farrukhnaz di Petis de La Croix odia l'altro sesso perché ha sognato un cervo che, caduto in una trappola, viene liberato da una cerbiatta, ma poi l'abbandona quand'ella viene a trovarsi nella stessa situazione. Ecco quindi che la principessa del Cachemire si convince che «tous les hommes étaient des traîtres qui ne pouvaient payer que d'ingratitude la tendresse des femmes» (*Les mille et un jours* cit., p. 2), esattamente come la Turandot di Gozzi, che rifiuta gli uomini perché li crede tutti perfidi:

Fingono amore / per ingannar fanciulle, e appena giunti / a possederle, non più sol non le amano, / ma 'l sacro nodo marital sprezzando / passan di donna in donna, né vergogna / gli prende a dar il core alle più vili / femminette del volgo, alle più lorde / schiave, alle meretrici.

(Atto terzo, scena seconda)

Viceversa la diciannovenne Tourandocte di Petis «a tant de vanité, que le prince le plus aimable lui parait, non-seulement indigne d'elle, mais même fort insolent d'oser élever sa pensée jusqu'à sa possession» (*Les mille et un jours* cit., pp. 121-122). Tale vanità nasce dalla consapevolezza d'essere talmente bella che bastano i suoi ritratti, che pure ne sono soltanto un'immagine imperfetta, per attirare irresistibilmente gli uomini (come sperimenterà lo stesso Calaf). A ciò si aggiunge un «esprit si cultivé» ch'ella possiede tutte le scienze (ecco perché i suoi enigmi sono impenetrabili). L'editto che impone ai pretendenti, se vogliono sposare Tourandocte e non essere decapitati, di rispondere alle domande della principessa nasce comunque allo scopo non di punire gli uomini, ma di scoraggiare i pretendenti: il re emana l'editto non solo perché la figlia si ammala gravemente quando le si propone il matrimonio, ma anche perché convinto che nessun principe «serait assez fou pour affronter un si affreux péril» (*Ibidem*, p. 121), ma troppo tardi capirà di avere sottovalutato i «terribles effets» della bellezza della figlia.

La Turandot di Busoni sembra invece misantropa per orgoglio:

La principessa le spiega come vendetta per il grido disperato e la morte dell'antenata Lo-u-Ling, trascinata via nella notte atroce da un principe tartaro: l'orgoglio della purità di colei che seppe sfidare inflessibile e sicura l'aspro dominio degli invasori rinasce nell'anima di Turandot e la riempie d'orrore per chi uccise Lo-u-Ling, generando la vendetta e il rifiuto: *O Principi ... io vendico su voi quella purezza ... No! Mai nessun m'avrà!* Questi sono i motivi coscienti per i quali Turandot sfida i principi, proponendo loro tre ardui enigmi che, se non risolti, ne determinano la morte per decapitazione. Ad un livello più profondo, però, tale sfida sul piano paradigmatico rinvia (per il modo in cui si svolge) ad una problematica decisamente sessuale (il conflitto tra Eros e Thanatos insito per Freud nel rapporto genitale culminante nell'orgasmo), mentre sul piano sintagmatico manifesta (come dimostrano gli effetti prodotti) una sensualità accesa, nevrotica e perversa, ch'è la vera causa del comportamento della Principessa.

Prima però di esaminare le implicazioni "psicosessuali" degli enigmi, conviene riflettere sulla loro struttura numerica. In genere si dà per scontato l'andamento ternario della sfida tra Turandot e Calaf, ricollegandolo giustamente³⁰ alla struttura delle fiabe di magia messa in luce da Propp³¹ ed al *Motiv der Kästchenwahl* analizzato da Freud nel breve saggio del 1913.³² Non deve però sfuggirci che in realtà la sfida tra la principessa e il principe ha una struttura quaternaria, perché in tutte le versioni della storia di Turandot la soluzione dell'ultimo enigma ch'ella pone ne produce immancabilmente un altro, che è a ben vedere inevitabile, sia per ragioni di simmetria interna, sia perché Calaf non può accontentarsi di possedere Turandot *ex lege* (come vedremo, se la storia terminasse così, perderebbe gran parte del proprio senso e della propria suggestione), ma deve vincerne anche e soprattutto le remore psicologiche o psicosessuali. Questa particolare struttura 3 + 1, che il libretto stesso evidenzia, collegandola in modo assai significativo all'opposizione Morte / Vita (*Gli enigmi sono tre, la morte è una! ... / No, Principessa, no! / Gli enigmi sono tre, una è la vita!*) fa pensare al saggio di Reinhard Brandt *D'Artagnan o il quarto escluso*³³, nel quale lo schema 1, 2, 3 / 4, con l'ultimo elemento che sembra assente o minore, ma in realtà è il più importante in quanto sintesi e risoluzione dei precedenti, si configura come un principio d'ordine della storia culturale europea. Tra gli esempi che lo dimostrano possiamo citare la tripartizione della società medievale in *oratores, bellatores e laboratores*, cui però deve aggiungersi il sovrano come incarnazione della totalità sociale, oppure le tre persone della Santissima Trinità più la Madonna o il Diavolo. Come il nobile Athos, il borghese Porthos e l'ecclesiastico Aramis escludono dal titolo del romanzo di Dumas il guascone D'Artagnan, che invece rappresenta lo spirito che può rinvigorire l'obsoleto ordine sociale della Francia prerivoluzionaria, così il *tragico decreto* con il quale si apre *Turandot* prevede tassativamente *tre enigmi*, ma quello decisivo è il quarto, il quale, come vedremo, non solo inverte gli altri tre ed è essenziale allo svolgimento della storia, ma anche e soprattutto tocca l'essenza stessa del dramma lirico di Puccini.

Anche Carl Gustav Jung si è posto *Il problema del Quarto* e della sua esclusione da parte degli altri tre aspetti dell'orientamento psicologico: delle quattro funzioni che ci servono per orientarci (sensazione, intelletto, sentimento ed intuizione), ve n'è sempre una che rimane in uno stato arretrato di contaminazione con l'inconscio e per questo motivo viene rimossa dalla coscienza, che le preferisce le

Nessuno al mondo / mi vinse ancor, / dovrò pentirmi se cederò. / Ah, se scoprissi il suo mister! / Gela la mente, / non ha pensier; / e ch'ei sia vinto, / o vincitore, / l'orgoglio mio / veggio cader! / Ah, no, risorgi, / o mio valor; / per una volta / forte sii ancor!

(Secondo atto, n. 3, Recitativo ed aria).

³⁰ Cfr. P. BOSISIO, *Turandot tra fiaba drammatica e opera lirica: gli spazi della drammaturgia* cit., pp. 1-3.

³¹ «Morfologicamente possiamo chiamare fiaba un qualunque svolgimento che da un danneggiamento (A) o da una mancanza (a), attraverso funzioni intermedie, giunge fino al matrimonio (C*) o ad altre funzioni utilizzate in qualità di conclusione»: V. J. PROPP, *Morfologia della fiaba*, trad. it., Newton Compton, Roma 1977, p. 97.

³² A dire il vero il motivo analizzato da Freud, che, come egli stesso precisa, riguarda non tre scrigni, ma tre donne (forse sarebbe stato meglio parlare di *Motiv der Dreifrauenwahl*), riguarda Turandot non tanto per l'elemento ternario, quanto piuttosto per il significato della figura (immancabilmente la terza) che viene scelta e che per Freud rappresenta la morte. Vedremo infatti in seguito in che senso questa interpretazione può applicarsi anche alla donna che si cela nel terzo enigma di Turandot.

³³ R. BRANDT, *D'Artagnan o il quarto escluso. Su un principio d'ordine della storia culturale europea 1,2,3/ 4*, trad. it., Feltrinelli, Milano 1998.

tre funzioni più differenziate e differenziabili, quando invece, come dicono nel *Faust* di Goethe le Nereidi e i Tritoni, riferendosi ai misteriosi Cabiri salvatori dei naufraghi ch'essi portano in omaggio alle Sirene, «Tre ne prendemmo con noi; il quarto non volle venire. Disse che era lui il vero, e che aveva cervello anche per gli altri tre». ³⁴ Se volessimo applicare la teoria di Jung agli enigmi della *Turandot*, potremmo dire che la domanda di Calaf mette in grande imbarazzo la principessa perché riguarda una parte rimossa della sua psiche: ella ha un forte senso del proprio Io (soluzione del terzo enigma) e proprio per questo si ostina a spegnere nel sangue (secondo enigma) la speranza (primo enigma) dei pretendenti, ma ignora totalmente quello che Ludwig Binswanger ha chiamato *Die Wirheit*, quel *Miteinandersein von Mir und Dir* ³⁵ al quale Calaf la sollecita chiedendole in sostanza di conoscere il suo nome proprio, di considerarlo come un individuo diverso da tutti gli altri (si noti che i pretendenti uccisi sono quasi tutti anonimi), come un Tu nel quale l'Io possa ritrovarsi e trascender. ³⁶

Tale prospettiva ci permette di respingere l'obiezione secondo la quale la domanda di Calaf è ben diversa dalle precedenti, anzi in un certo senso non è nemmeno un enigma o un indovinello vero e proprio, perché non applica la tecnica del doppio soggetto né ricorre a polisemi e ad immagini metaforiche, ragion per cui non è per nulla ambiguo come quelli di *Turandot*, che confondono i pretendenti proprio perché suggeriscono tante possibili soluzioni, mentre la risposta richiesta da Calaf è un semplice dato che non può essere ricavato da chissà quale interpretazione o ragionamento, ma va solo acquisito (semmai il problema è in che modo venirne a conoscenza) ³⁷. A tale obiezione si può appunto replicare che la vera soluzione del quarto enigma non è il nome di Calaf *sic et simpliciter*, ma il valore mortale o vitale ch'esso può avere per *Turandot*: gli attribuirà un significato puramente denotativo, in modo da poter applicare l'editto e condannarlo a Morte, oppure un significato connotativo che lo associa, nella dimensione della Noità, all'Amore ed alla Vita? Visto in tale prospettiva l'enigma che Calaf pone a *Turandot* non solo supera (nel senso hegeliano del termine) gli altri tre, cercando di trascendere la *Turandot* che sopprime nel Sangue della Morte la Speranza dell'Amore e della Vita, ma viene a coincidere con l'enigma che *Turandot* pose a Puccini (lo *sgelamento* della Principessa), senza che questi riuscisse a risolverlo.

Il legame tra gli enigmi di *Turandot* e l'antitesi Amore-Vita / Morte trova un'indiretta conferma nel già citato saggio di Freud sul motivo della scelta degli scrigni, ovvero della scelta fra tre figure femminili dalla quale dipende il destino dell'uomo. Facendo riferimento a Shakespeare (*Il mercante di Venezia*, *Re Lear*), alla mitologia greca (il giudizio di Paride, Amore e Psiche) e alle fiabe, Freud dimostra che la terza figura, quella immancabilmente scelta, nonostante appaia come la più bella, è la Dea della Morte. A dire il vero, nell'opera sulla quale Freud si sofferma maggiormente, *Lear* sceglie le due figlie maggiori, ripudiando invece la terza, ma proprio da questo deriva la sua sventura, perché troppo tardi si renderà conto che la migliore è invece Cordelia, trascurata appunto per le caratteristiche in comune con Porzia o Cenerentola (la *paleness* del piombo, il mutismo, il nascondersi ...) che Freud interpreta come segni di morte. Si obietterà che tale analisi non può riguardare Calaf, il quale non deve scegliere fra tre donne, ma solo risolvere tre enigmi, però è altrettanto vero che la terza risposta ch'egli dà è il nome d'una donna archetipicamente tanto affascinante quanto micidiale (egli stesso la chiamerà nel terzo atto *Principessa di Morte*). Di qui la pertinenza delle considerazioni di Freud, per il quale l'uomo, consapevole di essere anch'egli parte della natura, si ribella con la fantasia al proprio destino creando un mito nel

³⁴ C. G. JUNG, *Il problema del Quarto*, trad. it., in Id., *Psicologia e religione, Opere*, vol. XI, p. 162.

³⁵ Così s'intitola il primo capitolo delle *Grundformen und Erkenntnis menschlichen Daseins* (Niehans, Zurich 1942) di Ludwig Binswanger, uno dei principali esponenti della psichiatria fenomenologica.

³⁶ Cfr. in proposito G. DI PETTA, *Gruppoanalisi dell'esserci*, F. Angeli, Milano 2006, p. 149.

³⁷ Non a caso Gozzi dedica alla ricerca dell'identità di Calaf ben due atti. Anche «What do I have in my pocket?», ovvero l'ultima domanda che Bilbo pone a Gollum nel quinto capitolo del romanzo di Tolkien *The Hobbit (Riddles in the Dark)*, suscita le proteste di chi deve risolverlo perché, come direbbe Aristotele, non gli chiede *ti estì* l'essenza o natura di un determinato oggetto, ma pretende che si indichi un *tode ti*. Il sedicente indovinello, che d'altronde Bilbo propone in modo del tutto involontario, non rientra nello schema del quarto escluso, perché è il quinto (o decimo, visto che ciascuno dei due personaggi pone una domanda all'altro) della serie, ma, come l'enigma di Calaf, è il più importante di tutti, in quanto ha come soluzione the One Ring che domina tutti gli anelli del potere, perso da Gollum e ritrovato da Bilbo.

quale la Dea della Morte viene

«sostituita da quella dell'Amore e dalle raffigurazioni umane che ad essa possono essere equiparate. La terza delle sorelle non soltanto non è più la Morte, ma è addirittura la più bella tra le donne [...] Questa sostituzione [...] era predisposta da un'antica ambivalenza [...] Le grandi divinità-madri dei popoli orientali sembra fossero generatrici e annientatrici insieme, dee della vita e della fecondità nello stesso tempo che dee della morte [...] ».³⁸

E approfondendo l'analisi del *Re Lear* Freud sembra accettare anche la «piatta interpretazione allegorica delle tre figure femminili del tema» secondo la quale esse rappresentano

«le tre relazioni inevitabili dell'uomo nei confronti della donna: verso colei che lo genera, verso colei che gli è compagna, e verso colei che lo annienta; o anche le tre forme nelle quali variamente si atteggia per l'uomo, nel corso della sua vita, l'immagine materna: la madre vera, la donna amata ch'egli sceglie secondo l'immagine della madre e, infine, la madre-terra che lo riprende nel suo seno».³⁹

Queste considerazioni di Freud possono aiutarci a comprendere il significato non solo del terzo enigma della *Turandot*, ma anche del «conflitto» che secondo Mosco Carner «si svolgeva nell'inconscio del compositore». Per lo studioso inglese, il «tema centrale» delle opere di Puccini è «un'equazione tra amore e morte, tra le forze della vita e quelle della distruzione, tra Eros e Thanatos», ovvero «il concetto dell'amore come colpa tragica, da punire con la morte».⁴⁰ Tale tema sarebbe da ricollegarsi ad «una mancata risoluzione del vincolo infantile con la Madre»: ⁴¹ rimasto orfano di padre in tenera età e cresciuto «in un ambiente interamente femminile, circondato da cinque sorelle» e sottoposto quindi ad «una intollerabile pressione emotiva», Puccini avrebbe sofferto di «una perdurante fissazione alla Madre», che lo avrebbe spinto, da un lato a scegliere come moglie una donna autoritaria come Elvira, dall'altro a stringere relazioni puramente sessuali con un tipo di «donna “indegna” [...] molto al di sotto della Madre esaltata», il che spiegherebbe «il tipo di eroina che incontriamo nelle sue opere e il peculiare trattamento ch'egli le infligge».⁴² Giusta o sbagliata che sia tale interpretazione, ci preme piuttosto sottolineare il tragico scherzo del destino, per effetto del quale Puccini tornò «nel seno della madre terra» senza essere riuscito a trasformare sulla scena la *Principessa di Morte* ch'è la *bella Turandot* in una donna non solo bella, ma anche buona e veramente degna d'essere amata come Cordelia o come in fondo è Liù, con il cui corteo funebre non a caso si conclude di fatto l'opera. In questo senso la fine di Puccini (che morì relativamente giovane, ma si accorse di essere gravemente malato proprio quando al completamento della *Turandot* mancavano il duetto d'amore e il finale del terzo atto) è simile a quella di

«Lear che porta sul palcoscenico il corpo esanime di Cordelia. Cordelia è la Morte. Se si capovolge la situazione, la cosa ci appare comprensibile e familiare. È la Dea della Morte la quale porta via dal campo di battaglia l'eroe caduto, come la Valchiria nella mitologia germanica. La saggezza eterna, rivestita dei panni di un mito antichissimo, consiglia al vecchio di dire no all'amore, di scegliere la morte, di familiarizzarsi con la necessità di morire».⁴³

Volendo poi approfondire ulteriormente, e sempre in chiave freudiana, le implicazioni psicosessuali degli enigmi alla luce dell'appena citata antitesi Amore/Morte, conviene riportare il

³⁸ S. FREUD, *Il motivo della scelta degli scrigni*, trad. it., in Id., *Shakespeare, Ibsen e Dostoevskij*, Bollati Boringhieri, Torino 1976, pp. 7-15: 13.

³⁹ Ivi, p. 15.

⁴⁰ M. CARNER, *Giacomo Puccini. Biografia critica*, cit., p. 376.

⁴¹ Ivi, p. 378.

⁴² Ivi, pp. 378-380.

⁴³ S. FREUD, *Il motivo*, cit., pp. 14-15.

seguinte passo di Norman O. Brown, il quale, dopo aver criticato gli psicoanalisti che come Reich vedono nell'orgasmo genitale la soluzione della nevrosi, afferma:

«Freud vede un conflitto nell'atto genitale stesso: un conflitto tra principio di piacere e principio di realtà, secondo la sua prima teoria; un conflitto tra Eros e Morte, secondo la sua teoria più matura. Nel rapporto sessuale distingue infatti tra piacere preliminare e piacere finale. Il primo è il gioco preliminare con tutte le parti del corpo, e rappresenta un perpetuarsi del puro gioco polimorficamente pervertito della sessualità infantile. Il piacere finale dell'orgasmo è unicamente genitale e postpuberale.

Dal punto di vista freudiano, la subordinazione del piacere preliminare al piacere finale nel rapporto sessuale è un compromesso che cela un conflitto tra il desiderio di puro gioco polimorfo dell'immortale bambino che è in noi e il principio di realtà che ci impone l'organizzazione genitale. Questo conflitto spiega la ragione per cui il detto del padre della Chiesa, *post coitum omne animal triste*, vale solo per l'animale uomo: l'immortale fanciullo ch'è in noi è frustrato, persino nell'atto sessuale, dalla tirannide dell'organizzazione genitale. Donde il tentativo, in certe pratiche mistiche, di eliminarla [...].⁴⁴

In tale ottica le domande di Turandot e le risposte ch'esse richiedono potrebbero assumere un significato del tutto particolare, anche perché, man mano che formula gli enigmi, la Principessa si accosta sempre più pericolosamente al Principe, fino a quando non si china *quasi con la bocca sul viso di lui*.⁴⁵

⁴⁴ N. BROWN, *La vita contro la morte*, trad. it., Bompiani, Milano 1986, p. 46. Brown cita, a proposito delle pratiche che si oppongono alla tirannide dell'organizzazione genitale, il misticismo taoista, che attribuisce grande importanza, ai fini dell'igiene mentale, al *coitus reservatus* o rapporto senza orgasmo: per una curiosa coincidenza è proprio al Tao che si appellano Ping, Pong e Pang quando cercano di distogliere Calaf dalla sfida:

PING

O ragazzo [corsivo mio] demente,
 Turandot non esiste!
 Non esiste che il Niente,
 nel quale ti annulli !...

PANG e PONG

Tu !

Turandot con tutti quei citrulli

Tuoi pari !

L'uomo !...

Il Dio !...

Io !...

I popoli !...

I sovrani !...

Pu-Tin-Pao !...

A TRE

Non esiste che il Tao !
 Non esiste che il Tao !

E poiché Calaf non desiste, gli mostrano *il gigantesco carnefice che pianta sopra un'antenna il capo mozzato del Principino di Persia*.

⁴⁵ La valenza erotica della sfida è confermata dall'eccitazione che produce in chi vi assiste in scena, sia in diretta che in differita. La folla parteggia apertamente per Calaf, quasi immedesimandosi in lui (*Coraggio, scioglitore degli enigmi! Coraggio e vincerai la Principessa*), tant'è vero che Turandot *raddirizzandosi come colpita da una frustrata*, urla alle guardie: "Percuotete quei vili! In Ping, Pong e Pang il ricordo dei precedenti sfidanti (il principe di Samarcanda, l'indiano Sagarika, il mussulmano, il prence dei Kirghisi, il tartaro) suscita un'accesa fantasia erotica nella quale sognano all'unisono il *bel corpo discinto* di Turandot *ormai doma e tutta languor*. Nulla di paragonabile, invece, in Gozzi (dove Turandot enuncia il primo enigma "in tuono accademico") e in Busoni, anche perché sia gli enigmi che le soluzioni, come vedremo, sono più astratti. Tuttavia in entrambi i casi Turandot, per confondere il Principe, ricorre alla fine ad un espediente in un certo senso erotico, togliendosi il velo che

la Speranza, il fantasma iridescente che dispiega l'ale sull'infinita umanità, nascendo e morendo ogni giorno, sarebbe il desiderio sessuale, l'Eros o Libido, l'indeffettibile motore primo del nostro apparato psichico,⁴⁶

il Sangue, la fiamma non fiamma che l'inerzia può tramutare in languore, sarebbe la febbre suscitata dal desiderio, il piacere preliminare, l'Eros infantile⁴⁷;

Turandot stessa⁴⁸ (*gelo che ti dà foco, ma dal tuo foco / più gelo prende*) sarebbe l'oggetto del desiderio, che, una volta conquistato, lo estingue, perché l'orgasmo genitale limita "l'intima essenza dei nostri desideri e del nostro essere [...] il semplice godimento della vita attiva di tutto il nostro corpo"⁴⁹ e per questo ci procura, oltre al piacere, quella che i Francesi chiamano *petite mort* e che è stata magnificamente espressa in musica dal madrigale.

Nel caso dei pretendenti che hanno *aversa fortuna*, la piccola morte (morte d'un "piccolo" nel caso del Principino) è *mort tout court* (ma con un'ulteriore valenza sessuale che vedremo in seguito), mentre per Turandot consiste nel rivivere la morte dell'antenata, nel morire con lei, fremente, si potrebbe dire (anticipando un termine che Turandot userà in seguito), d'orgoglio. *Gli enigmi sono tre, la morte è una!* ammonisce minacciosa Turandot, ma il Principe capovolge la prospettiva, opponendole un doppio chiasmo (di significato e di posizione): *Gli enigmi sono tre, una è la vita!*: per quanto represso e rimosso, l'istinto di vita cerca costantemente di affermarsi, rinasce e riemerge di continuo, fenice che sempre risorge dalle proprie ceneri, alla peggio per manifestarsi come sintomo nevrotico o sublimazione. Ed anche «l'immortale bambino che è in noi» trova sempre il modo di affermarsi: il libretto di *Turandot* si apre sì con la decapitazione del *quasi infantile* Principino di Persia, ma si conclude con la resa della Principessa, che *quasi infantile* mormora *Qual brivido!* ...

L'interpretazione della sfida come conflitto tra Eros e Thanatos avrebbe oltretutto il vantaggio di spiegare un particolare decisamente perturbante in quest'opera così truculenta, quello della giovane età delle vittime di Turandot.⁵⁰ Tale elemento era già presente nell'originale persiano e in Gozzi (che parla di teschi di "giovanetti principi"), mentre Busoni usa il termine "fanciullo" non per i pretendenti decapitati, ma per spiegare l'effetto che Calaf produce immediatamente sulla Principessa ("Fanciullo ancora in volto egli è, eppure l'alma mia tremò").⁵¹ Nel libretto di Adami e Simoni appare però

inizialmente celava il suo volto. Calaf ne rimane in effetti turbato, perché, a differenza di quanto accade in Puccini (ma in modo simile a Tamino), s'è innamorato vedendo non la Principessa, bensì il suo ritratto. Se poi dovessimo spiegare perché, a differenza delle Turandot di Gozzi e Busoni (e di Ayesha ed Antinea), la Turandot di Puccini non cela inizialmente il proprio volto, evitando a Calaf la fase intermedia dell'innamoramento per immagine, potremmo dire ch'ella nasconde non il proprio viso, ma la propria natura (*Gelo che ti dà foco*) nell'enigma decisivo, il cui svelamento produce un effetto simile a quello ottenuto dall'epifania della sua bellezza. Si potrebbe anche ipotizzare che in Gozzi e Busoni Calaf si trovi nello stadio del narcisismo primario, nel quale l'oggetto che soddisfa la libido non è ancora del tutto esterno all'individuo (il ritratto che m'innamora è un po' lo specchio nel quale proietto la parte nascosta di me), mentre in Puccini Calaf sarebbe nella fase della libido oggettuale.

⁴⁶ In Gozzi il primo enigma riguarda il sole (nella versione di Schiller *das Jabr*, l'anno), in Busoni l'umana ragione.

⁴⁷ In Gozzi la soluzione del secondo enigma è l'anno, nella versione di Schiller l'occhio (*das Auge*), in Busoni la moda.

⁴⁸ In Gozzi il terzo enigma allude al Leone dell'Adria (Venezia), nella versione di Schiller all'aratro (*der Pflug*), in Busoni all'arte. Da notare comunque che le soluzioni di Gozzi e Busoni in un certo senso prefigurano l'identificazione tra Turandot e l'enigma. In primo luogo, perché Turandot incarna, in quanto figlia dell'Imperatore, il potere che ha la sua massima espressione nella Serenissima; in quanto protagonista di un'opera d'arte, il "fior meraviglioso" mostrato a tutti, ma concesso a pochi. In secondo luogo, perché, come già s'è detto, Turandot, dopo aver formulato l'enigma decisivo, "si lacera dal viso il velo per sorprendere Calaf".

⁴⁹ N. BROWN, *op. cit.*, p. 47.

⁵⁰ Un ipotetico Leporello al femminile potrebbe dire a Calaf: Prence Ignoto, il catalogo è questo, / tante teste mozzò padron mia; / un catalogo egli è che ho fatt'io; / osservate, leggete con me. / Regal principe di Samarcanda, / Sagarika l'indiano gemmato, / ... / **Ma passion predominante / è il giovin principiante.** Anche Donna Turandot ha comunque la propria Aria del catalogo, cantata all'inizio del secondo atto da Ping, Pong e Pang, un Leporello con tre facce, proprio come la Morte minacciata da Turandot (*Gli enigmi sono tre, la morte è una!*) e la Vita esaltata da Calaf (*No, Principessa, no! / Gli enigmi sono tre, una è la vita!*).

⁵¹ Atto primo, secondo quadro, n. 7. Come abbiamo già visto, anche il Calaf di Puccini appare come un *ragazzo*, ma non a Turandot, bensì a Ping: *O ragazzo demente, / Turandot non esiste!*

accentuato, forse anche perché la sfida degli enigmi ha una connotazione sessuale affatto assente in Gozzi e Busoni. I servi del boia sono preceduti da una *schiera di ragazzi*, che inneggiano, in modo a prima vista non del tutto congruo, al disgelo. L'ultima vittima di Turandot non è un Principe, ma un Principino *quasi infantile*, alla cui vista la folla esclama *O giovinetto!* e insieme al quale *appare, enorme, gigantesco, tragico il carnefice, recando sulla spalla lo spadone immenso*. Questo dettaglio rende ancora più shockante una scena (*il gigantesco carnefice che pianta sopra un'antenna il capo mozzato del Principino di Persia*) già impressionante in Gozzi ("un orrido carnefice cinese con le braccia ignude, e sanguinose [...] pianterà il capo del principe di Samarcanda") e in Busoni ("Il Boia, seguito da sentinelle e suonatori di tamburo, appare dall'alto della porta e infila su di una picca una testa mozzata di fresco"). Era proprio necessario esasperare questo dettaglio, realizzando quasi un effetto da cinema splatter? Sì, se la vittima è l'immortale fanciullo (il Sangue, soluzione del secondo enigma) frustrato dalla tirannide dell'organizzazione genitale (Turandot, soluzione del terzo enigma) mentre tende a realizzare l'intima essenza del proprio desiderio (la Speranza, soluzione del primo enigma).⁵²

Al di là del loro significato simbolico, le tre soluzioni degli enigmi potrebbero essere state suggerite agli autori del libretto dalle precedenti versioni del racconto, in particolare da quella di Petis de La Croix, che insiste parecchio sul binomio speranza-sangue inestricabilmente legato alla figura di Turandot. Quello che spinge i «jeunes ténébreux» ad affrontare gli enigmi è infatti «l'espérance»⁵³ di possedere la Principessa. Prima di morire essi devono però dichiarare pubblicamente che conoscevano i termini dell'editto e che Altoun ha fatto di tutto per dissuaderli dal loro proposito. Lo stesso principe di Samarcanda, prima d'essere decapitato, perdona il re e sua figlia dicendo: «je prie le Ciel de ne leur demander jamais compte du sang qu'on va répandre».⁵⁴ E il suo precettore, dopo aver narrato a Calaf, insieme al quale ha assistito al supplizio, in che modo il principe s'era innamorato di Turandot (ovviamente guardando il suo ritratto), gli dirà: «vous jugez-bien, par le triste spectacle que vous venez de voir, que le déplorable prince de Samarcande n'a pu répondre, comme il l'espérait, aux fatales questions de cette barbare beauté qui se plaît à répandre du sang»⁵⁵. Il binomio speranza-sangue ritorna puntualmente quando Calaf dichiara ad Altoun-Kan che il fallimento degli altri pretendenti, i quali «se sont vainement flattés de la douce espérance de posséder la princesse», non lo distoglie affatto dal suo proposito. «Rentrez en vous-même», lo ammonisce Altoun, «et soyez moins prodigue de votre sang»⁵⁶. E quando poi arriva il lieto fine, è l'imperatore ad offrirci una variazione sul tema dinastica e al tempo stesso speculare, accusando Turandot non di spargere il sangue di chi spera di possederla, ma di deludere la speranza paterna di generare principi del suo sangue («l'aversion que vous aviez pour les hommes [...] m'otait la douce espérance de voir naître de vous des princes de mon sang»).⁵⁷ Tale

⁵² Per meglio comprendere questo aspetto della *Turandot* può essere utile citare la particolare versione di Madre Terribile che compare nella trilogia *His Dark Materials* (1995-2000), ambientata dallo scrittore britannico Philip Pullman in un universo parallelo, nel quale gli esseri umani sono costantemente accompagnati da un daimon in forma di animale. Nei bambini tale alter ego è *polimorfo*, in quanto cambia forma a seconda dell'umore e delle circostanze, ma quando un ragazzo raggiunge la maturità assume una forma definitiva, che è poi quella che riflette la personalità dell'individuo. Il daimon è inoltre il canale che collega gli esseri umani ad una misteriosa sostanza cosmica, la Polvere, paragonabile per certi versi a quello che noi chiamiamo materia oscura e per ottenere la quale la misteriosa setta degli Ingoiatori, guidata dalla bellissima Marisa Coulter, rapisce i bambini e li separa dal loro daimon, sottoponendoli alla dolorosa quanto mortale *intercizione*. Ovviamente Mrs. Coulter (che si scoprirà essere la *madre* della piccola protagonista Lyra Belacqua) non si limita ad attirare i bambini, ma seduce gli adulti (come Lord Asriel, padre di Lyra, e Lord Boreal) e addirittura anche gli angeli, come farà alla fine con il loro capo Metatron per salvare la figlia. Per una differente interpretazione psicoanalitica della *Turandot* si veda il saggio di FRANCO FORNARI, *Psicoanalisi della musica* (Milano, Longanesi 1984), secondo il quale la musica ci permette in qualche modo di rivivere le esperienze "sonore" primarie vissute in quel «paradiso perduto» che è il «contenitore materno originario» (p. 55). Per una sintesi del modo in cui Fornari interpreta, nell'ambito di tale concezione della musica, le figure di Turandot (accostata alla Sfinge) e di Liù, il trattamento che la Principessa riserva ai bambini e il significato degli enigmi, rimandiamo al suo breve saggio *La madre persecutoria e la madre sacrificale*, in *Nascere. Le parole per dirlo. Un percorso umanistico e scientifico*, a cura di M. Casalini Farinet, Angeli, Milano 2011, pp. 53-55.

⁵³ *Les milles et un jours*, cit., p. 121.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 123.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 125.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 130.

⁵⁷ *Ivi*, p. 146.

associazione tra la speranza suscitata da Turandot e il sangue ch'ella fa scorrere è riscontrabile anche nella fiaba di Gozzi e/o nelle versioni di Schiller e Maffei.⁵⁸

La sequenza speranza-sangue-Turandot è stata anche interpretata come un sintomo rivelatore dei desideri inconsci della principessa. Secondo Roberto Alonge, Turandot rifiuta il sesso perché ne percepisce in modo traumatico la componente violenta e luttuosa che ha ucciso l'antenata della quale crede d'essere la reincarnazione. Di qui l'ossessione del sangue verginale versato dall'ava, ma anche il desiderio inconscio di liberarsi da tale fobia. Il significato degli enigmi sarebbe appunto questo: «Turandot spera di essere liberata dall'incubo del sangue (verginale)».⁵⁹ Lo stretto legame tra i tre enigmi e l'inconscio desiderio della rediviva Lo-u-ling viene sottolineata anche da Petty e Tuttle, per i quali la progressione armonica re minore (per la Speranza), re minore (per Calaf) e Mib minore (per Turandot) permette di articolare le tre soluzioni «in an intelligible phrase: Calaf's hope Calaf's blood (are) Turandot's»⁶⁰.

In effetti, se consideriamo le sue conseguenze, la sfida degli enigmi, lungi dall'escludere lo stupro (come farebbe il semplice voto di castità) e dal punirlo (come la pena capitale per tutti coloro che lo commettono), è un diabolico espediente per attuarlo ripetutamente *ex lege* in maniera duplice e speculare, sia *du côté de chez Sade* (stupro attivo) sia *du côté de chez Masoch* (stupro passivo). Se il pretendente perde, è Turandot a stuprarlo, facendogli mozzare il capo, come fa Salomè con il Battista (e si sa che in questo contesto la decapitazione è il mascheramento simbolico della castrazione). Se il pretendente vince, è lui a poter stuprare la Principessa, in quanto legittimo consorte, non una sola volta, ma *ad libitum* (anzi *ad libidinem*). In questo Turandot è molto vicina a Conchita, perché, se a livello conscio aborre lo stupro, a livello inconscio ha una grande quanto inconfessabile e masochistica voglia d'essere violentata da colui che tormenta con i propri sadici enigmi. Non a caso, quando Calaf risolve anche l'ultimo enigma (quello che, in modo assai significativo, lega alla principessa stessa la dialettica frigidità/ardore), Turandot, in maniera (ma se ne rende conto?) assai provocante, gli chiede (mentre la musica ce la mostra improvvisamente appassionata, rivelandone il desiderio inconscio): *Mi vuoi trascinata nelle tue braccia a forza, riluttante, fremente?* Da notare l'ambiguità (rafforzata dall'espressione *tra le tue braccia*) dell'aggettivo che conclude il climax ascendente: perché Turandot dovrebbe fremere tra le braccia di Calaf? Perché riluttante (ma allora la progressione emotiva del climax è piuttosto debole), oppure perché (come comincia a sospettare, per assonanza, il "pucciniano perfetto") finalmente illanguidita ed eccitata (proprio come Tosca nella fantasia di Scarpia (... *Ab di quegli occhi / vittoriosi veder la fiamma /*

⁵⁸ Nella terza scena del primo atto il Calaf di Gozzi si rivolge al ritratto di Turandot: *Dolce speranza mia, già m'apparecchio / vittima nuova a dispiegare gli enigmi*, mentre *Vedrassi innalzarsi per di dentro sulle mura un orrido carnefice cinese con le braccia ignude, e sanguinose, che pianterà il capo del principe di Samarcanda, indi si ritirerà*. In Schiller Il Principe esclama *Pfand meines Glücks und meine süße Hoffnung!* (ma nella didascalia di scena manca l'accenno al sangue), mentre in Maffei invoca il favore del divino / *Volto a cui si rivolge, a cui s'affida / La mia speranza proprio mentre s'avvicina una comitiva funerea alla porta della città, e v'inchioda un nuovo capo insanguinato*.

Nella seconda scena del secondo atto di Maffei e Schiller (ma non di Gozzi), Tartaglia si duole *Che debba una mannaia abbeverarsi / Di quel giovine sangue ('s ist Jammerschade um das junge Blut, Daß man es auf die Schlachtbank führen soll)*, mentre Altoum nutre sempre la *speme* che la divinità assista *quel meschino / Nella prova fatal (Ach, nimmer geb' ich dieser Hoffnung Raum!)*.

Nella decima scena del quarto atto di Maffei Adelma finge di rivelare a Calaf che Turandot *a' suoi ministri / Di sangue impose di svenarli al primo / Lampo del dì* e, quando il Principe cerca la fuga, lo ferma con un quasi dantesco *Ove correte? Lasciate ogni speranza!*

Sempre Adelma, nella versione di Schiller, esclama nella propria confessione finale *Eitle Hoffnung!* prima di rivendicare *Ich stamme Wie du von königlichem Blut*, mentre Maffei preferisce farle affermare *Regale / io pure ebbi culla*. In questo il poeta tedesco è più fedele a Gozzi, la cui Adelma, constatato che *ogni speranza è persa*, vorrebbe che il proprio *regio sangue* lavasse l'onta della schiavitù.

Sia in Schiller che in Maffei (ma non in Gozzi), nella seconda scena del quinto atto, dopo che Turandot ha svelato il nome del Principe, questi esclama *Alle Hoffnung todt! (Son morte / le mie speranze)*, per poi quasi rimproverare Altoum: *Warum, zu gü'tger Kaiser, mußtet Ihr Das Blutgesetz zu meinem Vorthail mildern, Daß ich mit meinem Haupt dafür bezahlte, Wenn sie mein Räthsel aufgelöst – So wäre Ihr Sieg vollkommen und ihr Herz befriedigt!* (*E tu, perché volesti, / Con funesta pietà, la sanguinosa / Legge mutar?*)

⁵⁹ R. ALONGE, *Turandot fra Puccini e Ronconi*, sul sito <http://www.turindamsreview.unito.it/sezione.php?idart=100&idsezione=4&idcat=8>

⁶⁰ J. C. PETTY – M. TUTTLE, *Tonal Psychology in Puccini's Turandot*, cit., p. 8.

illanguidir nello spasmo d'amore ! ... fra le mie braccia ...) e nel ricordo di Cavaradossi, (*Entrava ella, fragrante, / mi cadea fra le braccia ... Oh dolci baci, o languide carezze, / mentr'io fremente / le belle forme disciogliea dai veli!*) ?

Insomma, Turandot si garantisce come che sia un piacere perverso, nascosto e non censurabile (nemmeno da lei stessa). Nel primo caso, è un piacere sadico, solitario, simbolico e virtuale, senza contatto fisico, ma pubblico, e celato dalla fredda impassibilità di chi fa applicare una *dura lex, sed lex*. Nel secondo caso è un piacere masochista vissuto in coppia, reale e privato, ma per il quale può illudersi di non perdere la propria purezza interiore, spiegando, a se stessa prima che agli altri, “Fremo sì, ma di riluttanza!”

Se quindi Calaf rispondesse affermativamente alla domanda di Turandot, accogliendo l'invito implicito nelle sue parole e passando subito all'azione (come farà poi nel finale successivo al sacrificio di Liù, quando, sfiorando il sacrilegio, abbraccia di prepotenza la principessa e la bacia), Turandot vedrebbe finalmente soddisfatto il proprio desiderio inconscio, ma a livello conscio, per non riconoscere il piacere provato, lo condannerebbe come oltraggio subito, quindi resterebbe pur sempre prigioniera della propria nevrosi. L'opera si configurerebbe allora in un certo senso come un livido dramma espressionista, se non addirittura iperverista (se non fosse proiettato *illic et olim*, nella *Cina al tempo delle favole*), chiuso in un crudo contrappasso da cronaca più che nera (la castrazione – e d'un fanciullo! - all'inizio e lo stupro d'una vergine alla fine). Ma Calaf non reagisce alla provocazione di Turandot, rinviando in modo assai significativo il finale che Puccini non riuscì a mettere in musica, e le risponde negativamente: *No, Principessa altera! / Ti voglio tutta ardente / d'amore!*, cioè, si sarebbe tentati di tradurre, “Ti voglio non alla maniera della tua antenata-Conchita e di Scarpia, ma alla maniera di Tosca e Cavaradossi”), perché vuole spezzare il gioco perverso di Turandot e rovesciare radicalmente i ruoli e i rapporti di forza: prima era lui che, per non morire, doveva rispondere alle domande della principessa; adesso è Turandot che deve, per salvarsi, sciogliere l'enigma del principe, andando in un certo senso alla ricerca di se stessa. L'inversione dei ruoli è evidente nella specularità degli indovinelli: l'ultimo enigma di Turandot (*Gelo che ti dà foco*) aveva come *risposta* il nome *noto* della *principessa*, mentre l'enigma di Calaf ha come *domanda* il nome *ignoto* del *principe*: Calaf è ormai la Turandot di Turandot, come lo era già di Liù (i due opposti cominciano ad attrarsi).

Ma il ribaltamento non può fermarsi all'esperienza della sfida, dev'essere integrale, riguardandone anche le conseguenze (il sacrificio per amore dei pretendenti sconfitti), in modo da pervenire alla *coincidentia oppositorum* dell'alchimia, all'abreazione della psicoanalisi. Turandot deve vedere che è gelo che dà foco perché è essa stessa *gelo e foco* (*di gel cinta, da tanta fiamma vinta*) e, per non cadere affranta lungo questo percorso di presa di coscienza, deve farsi sostenere, come Timur, da Liù. Puccini vuole cioè che la psiche di Turandot, intaccata dalla perversione e lacerata dalla nevrosi, si reintegri accettando come amore il desiderio prima rimosso (e rifiutato/anelato come stupro), dunque accogliendo in sé il proprio opposto. Di qui la necessità, chiarissima a Puccini, del sacrificio di Liù: per guarire, per non irrigidirsi nell'archetipo distruttivo dell'antenata, Turandot ha bisogno di morire, vivendo per interposta persona il trauma della violenza sublimato come *geste d'amour*. Si dirà che la principessa ha già assistito imperturbabile (anzi godendone) a tanti sacrifici del genere, ma il sacrificio finale di Liù è specularmente diverso: innanzitutto in questo caso la vittima non è un uomo da evirare, ma una donna nella quale Turandot può più facilmente proiettare le proprie pulsioni; inoltre i pretendenti *perdono* la sfida di Turandot perché *non riescono a dare* una risposta che *non conoscono*, mentre Liù *vince* perché *riesce a non dare* la risposta che *conosce*. Infine, i pretendenti della principessa non vogliono affatto la morte, anzi sono convinti di poter vincere la sfida e trionfare, mentre Liù decide volontariamente di morire, sublimando la violenza ch'ella stessa s'impone come atto supremo d'amore. È come se in questo modo dicesse a Turandot: fatti carne e sangue, o Madre Terribile! Perverti la tua perversione, non sentirti costretta a cingere per sempre la gelida corona da *Königin der Nacht* dell'antenata, vittima vendicatrice, ma vesti i miei umili panni di vittima redentrica! Non vivere ciò che t'impongono (l'unione con Calaf) come una violenza, ma come faccio comunque io, anche se non posso essere al tuo posto, cioè come il dono supremo che facciamo (il sacrificio di noi stesse) all'uomo che amiamo (*Perché, tacendo io gli do il tuo amore ... / Te, gli do, Principessa, e perdo tutto ... / persino*

*l'impossibile speranza!*⁶¹): muori come Turandot / Lo-u-Ling e rinasci come Turandot / Liù: non essere più Lourandot, sii Liurandot!⁶²

A questo punto si riesce forse a capire perché il sacrificio di Liù sia la vera fine della *Turandot*, la *Spannung* rispetto alla quale qualsiasi epilogo rischia di apparire misero e meschino, banale e deludente come la glossa a piè di pagina, che cerca di far intendere allo studente svogliato il mistero d'un verso sublime ch'egli ha letto senza capirlo e sul quale persino i critici si arrovellano inutilmente da secoli. La Liurandot che Puccini ha in mente e che vorrebbe, ma non riesce a mostrarci sulla scena, è un archetipo individuale, una contraddizione in termini, qualcosa di impossibile e miracoloso come la pietra filosofale degli alchimisti (preceduta dalla *nigredo* come l'alba del trionfo di Calaf segue alla notte del boia), una meta agognata, ma irraggiungibile come il *Selbst* di Jung, è la transustanziazione, il Santo Graal: ecco perché Puccini per il finale pensò al *Parsifal*!⁶³ E invece il libretto gli presentava, anziché la forza d'un dolore che dona la forza suprema della compassione,⁶⁴ un dolore (quello di Liù) che salva sì il Principe, però non solo non ha la forza di commuovere e trasfigurare la Principessa, ma è anzi l'antefatto (se non addirittura la causa) di un atto di violenza pericolosamente simile a quello che aveva distolto Puccini da Conchita. Il Calaf che, dopo aver assistito impotente all'ennesima dimostrazione della crudeltà di Turandot (la tortura di Liù), *forte della coscienza del suo diritto e della sua passione, rovescia nelle sue braccia Turandot e freneticamente la bacia*, non è poi così lontano dal don Mateo di Louÿs, che, dopo aver assistito impotente all'ennesima dimostrazione del sadismo di Conchita (l'amplesso con un altro uomo), decide di possederla con la forza. E la Turandot che, *trasfigurata* non dal sacrificio di Liù, ma dal *contatto incredibile* cui la costringe l'impeto di Calaf, diventa *quasi infantile* e piange (lei che è rimasta rigida e statuaria di fronte al sacrificio della povera schiava), confessando inaspettatamente d'essersi innamorata a prima vista di chi ora osa profanarla, non è poi così lontana dalla Conchita che, picchiata da Mateo, piange «comme une petite fille» per poi rivelargli a sorpresa «Pardon ! Je t'aime aussi ...».⁶⁵

Nella lettera a Giulio Ricordi dell'11 aprile 1907 Puccini giudicava l'amplesso finale cui Mateo costringe la bella sigaraia «impossibile a vedersi [...] se non dando al teatro uno spettacolo così

⁶¹ Ricordiamo che la speranza che Liù perde sacrificandosi è la soluzione del primo enigma, il desiderio che sopravvive alla *petite mort* per rinascere ogni giorno.

⁶² Anche Petty e Tuttle evidenziano il triangolo Lo-u-Ling – Turandot – Liù, notando che Liù «is more connected to Lo-u [Ling] than to any of the living protagonists» (p. 10): i due personaggi sono infatti contraddistinti dalle tonalità enarmonicamente equivalenti di fa diesis minore e Sol bemolle maggiore (che oltre tutto condividono – sempre per enarmonia – il terzo, sesto e settimo grado delle tonalità di Calaf e Turandot, ossia Re maggiore e mi bemolle minore naturale). La funzione di Liù sarebbe quella di incarnare il significato autentico di Lo-u («the archetypal essence of supernatural purity, serenity, chastity, charity, feminine sovereignty, of every imaginable female virtue», p. 10), purificando le fantasie di Turandot e spingendola all'unione con Calaf. Petty e Tuttle affermano però anche che «Liù, like Lo-u-Ling, is a ghost» (p. 10), perché è un «nulla», una schiava, che sopravvive nel ricordo del sorriso che un giorno Calaf le rivolse, e ricollegano il suo autodefinirsi *un nulla* all'allusione al Tao di Ping. Si potrebbe obiettare che il nulla di Liù è un nulla sociale (quindi relativo) ben diverso dal Nulla assoluto del Tao, e che lo stesso Puccini vedeva in Liù qualcosa di decisamente corporeo, tant'è vero che in una lettera ad Adami del 3 novembre 1922 scrive: «Credo che Liù va sacrificata di un dolore ma penso che non può svilupparsi – se non si fa morire nella tortura» (M. Carner, *Giacomo Puccini* cit., p. 322): dopo tutto, non si può torturare un fantasma!

⁶³ Nella lettera a Simoni del 13 settembre 1921 Puccini, ipotizzando una *Turandot* in due atti anziché tre, osserva: «È tutta questione di trovata per il finale. Fare come nel *Parsifal* col cambiamento di scena al terzo atto, trovarsi nel San Graal cinese ? Tutto fiori rosa e tutto spirante amore?» (M. Carner, *Giacomo Puccini* cit., p. 317). Da notare che il riferimento al *Bühnenweihfestspiel* di Wagner auspicato da Puccini si ritrova in chiave sarcastica in Adorno, il quale, dopo aver assistito alla prima rappresentazione della *Turandot* a Francoforte, la liquidò come «operetta drammatico-sacra per le scene [*Bühnenweihfestspieloperette*]» («Die Musik», 19, 1926-1927, p. 757). A dire il vero, pare che Puccini abbia pensato anche ad un'altra opera di Wagner, tant'è vero che alla pagina 27 dell'abbozzo completo delle ultime due scene compare l'annotazione «e poi Tristano» (M. CARNER, *Giacomo Puccini*, cit., p. 660, nota b).

⁶⁴ Dopo avere sanato, purificato e assolto (*heil, entsündigt und gesühnt*) Amfortas, Parsifal gli dice: *Gesegnet sei dein Leiden, das Mitleids höchste Kraft und reinsten Wissens Macht dem zagen Toren gab* (Benedetto sia il tuo dolore, che la forza suprema della compassione e la potenza d'un purissimo sapere donò ad un timido folle). Da notare altresì che l' *Höchsten Heiles Wunder* di Parsifal si ricollega esplicitamente all'antitesi Morte/Vita, dal momento che Amfortas, prima che Parsifal lo guarisca con la santa lancia, invoca ripetutamente la Morte come unica grazia, rifiutandosi *ins Leben zurück*.

⁶⁵ P. LOUÏS, *La Femme et le Pantin. Roman espagnol*, Société du Mercure de France, Paris 1898, pp. 225-226.

“naturale” che lo stesso Aretino non l'avrebbe osato [...]. Nel caso di *Conchita* v'era poi un problema ulteriore che in *Turandot* è invece già risolto in partenza: come far capire al pubblico «il gran *quid* essenziale del lavoro», ossia che la protagonista si è concessa a Mateo «pura per la prima volta»?⁶⁶ Della brutalità del finale di *Turandot* Puccini era perfettamente consapevole, tant'è vero che in una lettera non datata a Renato Simoni riesce persino a scherzarci sopra: «Gran frase amore con bacio moderno e tutti presi si mettono la lingua in bocca!».⁶⁷ Del resto, come ha notato Roberto Alonge, il libretto allude abbastanza chiaramente alla deflorazione (*Mio fiore, / mio fiore mattutino ... Ti respiro ... / I seni tuoi di giglio / tremano sul mio petto ... Già ti sento / mancar di dolcezza ... tutta bianca / nel tuo manto d'argento ...*) e già subito dopo la morte di Liù Calaf osa strappare il velo della principessa, intimandole di guardare il *purissimo sangue* che la schiava ha versato per colpa sua: «Strappare il velo» nota Alonge «significa introdurre una lacerazione, come la lacerazione dell'imene».⁶⁸ Se Puccini, solo pochi anni dopo *Tosca*, aveva rinunciato a mostrarci nella sua crudezza l'umiliazione di una sigaraia di dubbia moralità, è perfettamente comprensibile, a maggior ragione se aveva in mente il misticismo del *Parsifal*, che negli anni della maturità trovasse problematico rappresentare la subitanea retrocessione di un'altera principessa, declassata a forza da archetipo inviolabile (*No! ... Mai nessun m'avrà! / Dell'Ava mia lo strazio / non si rinnoverà! / Non mi toccar, straniero!... E' un sacrilegio!*) a fanciulla che *quasi infantile mormora* versi da vaudeville: *Che fai di me? ... Che fai di me? ... / Qual brivido!... Perduta!... / Lasciami! ... No!... Vero è che la Principessa confessa poi d'aver sentito, fin dall'arrivo di Calaf, il brivido fatale dell'amore, riacciandosi in questo al suo antecedente, che in de La Croix, Gozzi, Schiller e Maffei, confida subito alle sue ancelle d'essere rimasta turbata dal Principe. Ma è proprio questo il punto: la protagonista delle versioni orientali e sette-ottocentesche è solo una donna troppo superba e orgogliosa, che però fin dall'inizio si mostra vulnerabile (il che rende il suo cambiamento finale meno stridente), mentre la Turandot del primo Novecento – come Ayesha, come Antinea, come Conchita - è la Donna antagonista al Maschio e, proprio in quanto archetipo, non può avere nessuna confidente alla quale mostrare anzitempo titubanze che, palesate invece solo alla fine (*post* e non *propter* il sacrificio di Liù), ci appaiono poco convincenti. D'altra parte una Turandot meno ieratica e monolitica avrebbe tolto alla sua figura e all'intera opera gran parte del loro carattere *numinoso*, come direbbero Otto e Jung. Puccini si illudeva di risolvere il problema capovolgendo la situazione delle versioni precedenti, nelle quali *la Principessa rivela all'inizio alle sue schiave che in fondo già ama Calaf*, mentre nel libretto dell'opera *una schiava (Liù) rivela alla fine alla Principessa ch'ella amerà il Principe*, anche se poi di fatto Turandot cede non perché *heile, entsündigt und gesüht* dal sacrificio di Liù, ma perché vinta dalla *febbre* che le viene da Calaf: dopo tutto Puccini scherzava solo fino a un certo punto quando sintetizzava il finale scrivendo *e tutti presi si mettono la lingua in bocca!* Si mostra qui con grande evidenza l'antinomia che Nino Titone ha individuato nella poetica di Puccini, nella quale*

«le illusioni di un ideale *eroico*, fertile di ardimenti spirituali e di passioni esaltanti, si sono spente nella melma di un erotismo cieco e repressivo. Questo mondo di bassissima lega avrebbe potuto con naturalezza sposarsi a una egualmente misera poetica e darci dunque un teatro meschino, quello che appunto si credette di scorgere per alcuni decenni. Il rigore formale entro il quale Puccini seppe costringere le modeste matrici narrative dalle quali si sentiva attratto, salvò e conferì dignità espressiva alla sua opera, portandola a un grado di nobiltà quale il melodramma (italiano e no) dopo Verdi non ebbe mai più [...]».⁶⁹

Abbiamo già visto per quale motivo, nel caso specifico della *Turandot*, il problema dello *sgelamento* della protagonista era fundamentalmente insolubile, ma le analisi di Titone ci suggeriscono che alla riluttanza di Puccini ad affrontare una scena così triviale come quella proposta dal libretto potrebbe avere contribuito anche un'altra ragione. Fin da *Manon* la musica di Puccini «che ci viene

⁶⁶ M. CARNER, *Giacomo Puccini* cit., pp. 225-226.

⁶⁷ R. ALONGE, *Turandot fra Puccini e Ronconi* cit.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ A. TITONE, *Vissì d'arte. Puccini e il disfaccimento del melodramma*, Feltrinelli, Milano 1972, p. 69.

incontro vestita di stucchevoli panni, frivola e sensuosa nel suo incedere, [...] nasconde uno scheletro (e un'anima) di un'incredibile severità di costruzione»,⁷⁰ ma questo ossessivo rigore formale, caratterizzato da un processo compositivo tendente alla disgregazione, è appunto nascosto, anche perché Puccini (e in ciò consiste la sua «geniale perfidia») voleva coinvolgere totalmente il suo pubblico:

«Il segreto della poesia di Puccini sta nel fatto che egli seppe capire che questa condizione erotica repressiva portava inevitabilmente alla disgregazione di ogni valore e che seppe trovare, per questa idea, la sua propria *forma*; seppe cioè conferire identità assoluta a ciò che voleva dire e agli strumenti con cui lo disse. Nell'economia di questo processo era indispensabile una totale adesione di chi veniva a contatto con le sue opere, e questa adesione doveva impedire qualsiasi atteggiamento critico, giacché non v'era stacco alcuno tra i personaggi che si muovevano sulla scena e gli spettatori seduti in teatro, ma soltanto una proiezione, una *prosecuzione* degli uni negli altri. Un teatro simile, in un contesto sociale a lui perfettamente identico, non poteva essere *letto* ma soltanto *visitato* e questa radiografia così impietosa venne, con geniale perfidia, posta a tale impercettibile distanza dall'osservatore da rendere estremamente problematica l'individuazione della componente repulsiva».⁷¹

Forse il deludente finale del libretto, in cui il degrado dell'ideale eroico in cieco erotismo è clamoroso, visto che la tanto attesa metamorfosi della protagonista si rivela alla fine più ormonale che spirituale,⁷² spingeva all'estremo limite il gioco perfido di Puccini, rischiando di portarlo allo scoperto e di aumentare così quella distanza tra il suo teatro e il suo contesto sociale che il compositore aveva cercato abilmente di annullare. Si può anche notare, più banalmente, che egli aveva via via raffinato il proprio stile, tenendo conto dell'evoluzione della musica moderna, e con la sua ultima opera voleva «tentar vie non battute», tant'è vero che ad un certo punto affermò che tutta la musica anteriore a quella che stava scrivendo per la *Turandot* gli pareva una «burlatta» e non gli piaceva più.⁷³ Affrontare nuovamente situazioni di stampo crudamente verista, se non addirittura da «teatro meschino», poteva quindi apparirgli come un intollerabile regresso che gli avrebbe attirato il sarcasmo di chi, come il Pantalone di Busoni, lamentava che «Da noi in Italia tutti vogliono vedere sulla scena sangue e morte».⁷⁴

Per tutte queste ragioni la *Turandot* è un po' il *Moses und Aron* di Puccini: dopo che Liù ha pronunciato la parola magica (Amore) che dovrebbe dissolverla nell'elusiva (perché ineffabile) Liurandot, egli potrebbe quasi esclamare:

Unvorstellbarer Gott !
 Unaussprechlicher, vieldeutiger Gedanke !
 Lasst du diese Auslegung zu ?
 Darf ... mein Mund dieses Bild machen ?
 So habe ich mir ein Bild gemacht, falsch,
 wie ein Bild nur sein kann !
 So bin ich geschlagen !
 So war alles Wahsinn, was ich
 gedacht habe,
 und kann und darf nicht gesagt werden !

⁷⁰ Ivi, p. 10.

⁷¹ Ivi, p. 69.

⁷² «Con tutte le sue forze Puccini desiderava glorificare in *Turandot* l'amore come forza onnipossente, catartica ed esaltatrice, e questa idea doveva trovare la sua apoteosi nella metamorfosi spirituale della protagonista. Appunto questa scena invece delude profondamente; ché intrinsecamente va considerata come un insuccesso sia drammatico sia musicale» (M. Carner, *Giacomo Puccini* cit., p. 661). Ovviamente tali considerazioni restano pertinenti anche nel caso in cui il riferimento wagneriano di Puccini fosse stato non il *Parsifal*, ma *Tristan und Isolde*.

⁷³ M. CARNER, *Giacomo Puccini*, cit., p. 313.

⁷⁴ Ivi, p. 652.

O Wort, du Wort, das mir fehlt!⁷⁵

Forse però, a ben vedere, non è poi così vero che a Puccini sia mancata del tutto la Parola capace di trasformare in Immagine un Pensiero inesprimibile e multiforme. La situazione si ribalta (tanto per cambiare) se la consideriamo sul piano più specificamente musicale. Il sacrificio di Liù è l'Ultima Thule di Puccini, l'isola *di fuoco e di ghiaccio* invalicabile per gli antichi, l'estrema terra per lui allora conoscibile, ma potrebbe non essere affatto un fallimento. Cosa è riuscito a fare Puccini prima di interrompere l'opera? Ha affrontato un percorso di Wandlung parallelo a quello del suo personaggio, ma *in senso inverso*, e forse proprio per questo, a differenza di Turandot, è riuscito a portarlo a compimento. Fino all'inizio del terzo atto ha aggiunto alla propria "maniera", ai colori della propria tavolozza (non a caso evidenti soprattutto nelle piccole anime come Liù), esperienze musicali *altre*, tinte e sfumature non sue, come ha messo in rilievo Harold Powers nella sua analisi, che riprende da Verdi e da Basevi il concetto di "tinta", sottolineando la funzione strutturale ch'essa svolge nell'ultima opera di Puccini⁷⁶. Oltre che al «normale stile pucciniano «romantico-diatonico», quello di *Manon Lescaut*, *La Bohème* e *Tosca*, i personaggi e le situazioni di *Turandot* sono infatti associati alla tinta «cinese» (per es. la melodia pentatonica Mo-li-hua e l'Inno imperiale), a quella «dissonante» (per es. il motivo dell'esecuzione, legato alla crudeltà della Principessa) e ad un «episodico orientalismo mediorientale» (per es. il corteo del Principe di Persia).⁷⁷

Le cineserie "filologiche" di Puccini (ve ne sono anche di inventate), derivano, oltre che dalla *Chinese Music* di J. A. Van Aalst, dalla scatola sonora del barone Fassini, per molti anni addetto all'Ambasciata italiana in Cina. Da questo punto di vista l'alterità di questo *colore* (rispetto a quella che Powers definisce la «norma pucciniana») sarebbe duplice, consistendo non solo nell'esotismo (la pentatonica), ma anche nella sua provenienza, per così dire, meccanica, in netto contrasto col «carattere affatto femminile»⁷⁸ dello stile melodico del compositore. «Tenera, aggraziata, carezzevole e infinitamente duttile, la sua cantilena evoca movimenti di mani che accarezzano, movimenti pieni di languore e al tempo stesso di nervosa eccitazione».⁷⁹ Eppure la melodia pentatonica Mo-li-hua, che esordisce nello struggente «coro di ragazzi» del primo atto e che Powers ricollega allo «splendore di Turandot», risuonò per la prima volta alle orecchie di Puccini così come la riproduce un «cariglione»⁸⁰ tuttora esistente. Già Diderot s'era avvalso dell'ambiguità ontologica della serinette («petit orgue de Barbarie, aujourd'hui en usage pour apprendre aux serins à chanter plusieurs airs»)⁸¹ per mettere in dubbio le differenze qualitative tra l'essere vivente e le macchine⁸² e qualche decennio dopo la *Turandot* (1949) Adorno dirà che in *Petruska* (1911)

«Quando si incontra un elemento soggettivo, esso è depravato – reso sentimentalmente falso o inebetito -; esso è chiamato in causa come qualcosa di meccanico, reificato, in un certo senso già

⁷⁵ L'accostamento a Schönberg non piacerebbe ad Adorno, per il quale dopo *La Bohème* le opere di Puccini «degenerano a pacchianeria attraverso la sproporzione fra la sostanza e la presentazione» (*Teoria estetica*, Einaudi, Torino 1975, p. 443). Eppure, come non è sfuggito a Nino Titone (*Visi d'arte* cit., p. 102), ben 13 anni prima della *Ästhetische Theorie* (1970), uno studioso di Schönberg quale René Leibowitz, nella sua *Histoire de l'opéra* (1957), dopo aver notato dei punti di contatto tra la *Turandot* e il *Moses und Aron*, non escludeva del tutto che «la concezione stessa di *Turandot* abbia esercitato una certa influenza sull'autore di *Mosè e Aronne*, che professò sempre una grande ammirazione per Puccini, e conosceva anche perfettamente la sua ultima opera, come mi risulta personalmente» (*Storia dell'opera*, Garzanti, Milano 1966, p. 461, nota 2).

⁷⁶ H. POWERS, *Le quattro tinte della «Turandot»*, trad. it., in *Puccini*, a cura di V. Bernardoni. Il Mulino, Bologna 1996, pp. 251-252.

⁷⁷ Ivi, p. 252.

⁷⁸ M. CARNER, *Giacomo Puccini*, cit., p. 401.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ Così lo chiama Adami, rievocando l'episodio, nella biografia *Il romanzo della vita di Giacomo Puccini* (POWERS, *Le quattro tinte* cit., p. 81, nota 13).

⁸¹ *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, sub voce "Serinette", vol. XV.

⁸² D. DIDEROT, *Entretien entre d'Alembert et Diderot*, in D. DIDEROT, *Oeuvres complètes*, Garnier, Paris 1875, tome 2, pp. 105-121.

estinto. Gli strumenti a fiato, in cui si manifesta, sembrano un organetto di Barberia: è l'apeotosi dello strombazzamento; e del resto anche gli archi vengono sbeffeggiati, spogliati del suono che dà loro vita. Le immagini della musica meccanica producono lo *choc* di una modernità ormai trascorsa e decaduta a infantilismo»⁸³.

Nel loro rapporto con la “musica meccanica” Strawinsky (nell'ottica di Adorno) e Puccini appaiono d'altra parte ben diversi, perché mentre *Petruska* o il *Sacre* reificherebbero l'elemento soggettivo, depravandolo, la *Turandot* ottiene l'effetto opposto, coniugando il lirismo pucciniano con l'organetto di Barberia e trasformando quest'ultimo in un elemento strutturale che va al di là delle giapponeserie della *Butterfly*.⁸⁴

Il riferimento a Strawinsky acquista invece una maggiore pertinenza se consideriamo la tinta dissonante della *Turandot*, nella quale

«l'avvicinamento di Puccini al modernismo passa [...] soprattutto attraverso la «bitonalità» del *Sacre du printemps* [...], esemplificata dall'accordo di mi bemolle maggiore con «settima di dominante» sovrapposto alla triade di fa bemolle maggiore della «Danza delle adolescenti» oppure dal re minore dell'introduzione alla parte II. In *Turandot*, come nel *Sacre* [...], l'espansione armonica mediante un'armonia di triade di uno o di entrambi i suoni che formano l'intervallo dissonante di settima maggiore produce la sonorità accordale «bipolare» che accompagna il proclama del Mandarin e gli esordi degli atti II e III, e che si sente nel motivo dell'esecuzione nella sua configurazione più veloce e più sanguinaria e compare sporadicamente in altri momenti».⁸⁵

È noto per altro che l'atteggiamento di Puccini nei confronti della musica di Strawinsky era ambivalente: da un lato, dopo avere assistito nel 1913 a Parigi al *Sacre*, lo descrisse a Tito Ricordi come «una cacofonia all'estremo. Curiosa però e fatta con certo talento. Ma nell'insieme roba da matti»;⁸⁶ dall'altro Vincenzo Tommasini ha raccontato a Fedele d'Amico che proprio Puccini gli aveva consigliato più o meno nello stesso periodo di ascoltare quel lavoro di Strawinsky, parlandogliene come di qualcosa di eccezionale⁸⁷. Un po' differente l'atteggiamento nei confronti di Schönberg, le cui settime maggiori riecheggiano nella tinta dissonante della *Turandot*: deluso nel 1920 dai *Gurrelieder*, nei quali aveva trovato non “qualcosa di radicale”, ma solo “del Wagner”, Puccini ascoltò a Firenze nel 1924 il *Pierrot lunaire*, affermando: «Chi ci dice che Schönberg non sia un punto di partenza per una lontana meta futura? Oggi, o io non capisco nulla, o siamo lontani, come Marte dalla Terra, da una concreta realizzazione artistica».⁸⁸

Oltre alle settime maggiori del marziano Schönberg atonale, le dissonanze moderniste della *Turandot* comprendono anche le già citate “diavolerie” del tritono ed altre combinazioni armoniche amorfe ricollegabili a Debussy e a Mussorgskij. Per quanto riguarda in particolare i rapporti tra la *Turandot* e il *Boris Godunov*, secondo Boris Gasparov le somiglianze sceniche, strumentali e melodico-armoniche tra la Mosca di Mussorgskij e la Pechino di Puccini⁸⁹ rifletterebbero una più ampia tendenza estetica ed ideologica che emerge in Occidente e in Russia alla fine dell'Ottocento e coinvolge il Debussy affascinato dalla musica giavanese, il Mahler di *Das Lied von der Erde*, Strawinsky, intellettuali

⁸³ TH. W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, trad. it., Einaudi, Torino 1968, p. 145.

⁸⁴ H. POWERS, *Le quattro tinte*, cit., p. 252.

⁸⁵ Ivi, pp. 272-273.

⁸⁶ M. CARNER, *Giacomo Puccini*, cit., p. 246.

⁸⁷ Ivi, p. 246 nota a.

⁸⁸ Ivi, p. 246 e nota b.

⁸⁹ I «Parallels between Turandot and Boris and nationally colored Russian music» consistono: sul piano scenico, nell'esordio in cui un rappresentante dell'autorità impone la legge ad una folla che si disintegra in un'accozzaglia di voci discordanti che esprimono sentimenti diversi; dal punto di vista strumentale, nell'uso del gong e dello xilofono; relativamente alla melodia ed all'armonia, nella somiglianza tra il *Gloria* della scena dell'incoronazione e il *Gloria* dell'atto secondo della *Turandot*: B. GASPAROV, *Popolo di Pechino*, cit., pp. 28-31.

russi come Trubetzkoy e Jakobson e occidentali come Benjamin e Brecht.⁹⁰ Tale processo culturale culminerebbe nel tentativo d'una sintesi tra l'individualismo faustiano, tipico dell'Occidente, e lo spirito collettivo orientale, che sarebbe evidente proprio nelle scene di massa del *Boris* e della *Turandot*, nelle quali

«The populist element looked like a hitherto unknown species, a multimouthed conglomeration whose split personality defied the habitual opposition between individual and collective, active and passive, dynamic and static, strong-willed and conformist, or, to translate these oppositions into categories of the Romantic cultural typology, between “Western” subjectivism and “Oriental” vegetative organicism».⁹¹

S'è dunque detto che fino all'inizio del terzo atto Puccini ha aggiunto ai colori della propria tavolozza tinte e sfumature non sue (e oltre a quelle di cui parla Powers potremmo menzionare anche Wagner e la raveliana *Laideronnette, impératrice des pagodes*), finché nel suicidio di Liù arriva addirittura a fondere la propria musica con l'altro da sé, incorporando quella che al suo orecchio era risuonata come la negazione della musica (“una cacofonia all'estremo”):

«Il secondo tempo della dichiarazione di Liù (27, *Andante mosso* – 2/4 - 4/4, mi bemolle) è una predizione in tono tragico di due differenti destini che si realizzeranno entro l'alba: la morte per lei e la sconfitta per Turandot, che si arrenderà alla forza dell'amore. Questo assolo, basato su una frase modale trasposta su vari gradi della scala di mi (tonalità tragica dell'opera), è accompagnato dall'orchestra con catene di accordi paralleli (per quarte e settime), a cui si aggiungono man mano intervalli più piccoli, fino alla seconda minore, segno dello strazio interiore di lei, ottenuto con mezzi linguistici aggiornatissimi – tanto che si è chiamato in causa il motivo principale delle *Rondes printanières* (dal *Sacre du printemps* di Stravinskij), con cui quello di Liù divide, in effetti, i tratti principali».⁹²

⁹⁰ Negli ultimi vent'anni dell'Ottocento, i compositori francesi cominciano a cercare nella «barbaring freshness and vitality» della musica russa un antidoto all'egemonia tedesca. Il primo è Debussy (che influenzerà in tal senso Puccini), specie dopo la scoperta, durante l'Esposizione mondiale parigina del 1889, delle enormi potenzialità contrappuntistiche ed armoniche della musica giavanese (B. GASPAROV, *Popolo di Pekino*, cit., p. 33). La musica russa, infatti, ha in comune con quella dell'Asia orientale importanti caratteristiche strutturali (la sospensione della tonalità, l'uso degli ostinati e così via), ma rappresenta nel contempo un compromesso tra l'alterità (per gli Europei) della musica giavanese e la tradizione occidentale. Questa alleanza musicale tra la Russia e la Francia è un tentativo di sottrarsi al “determinismo strutturale” che deriva da Wagner e sta per affermarsi con il modernismo e soprattutto con la seconda scuola di Vienna. Tuttavia, nella musica di Debussy l'elemento russo-asiatico resta anonimo e si dissolve nel suo linguaggio armonico, senza consolidarsi in un esplicito topos semantico (Ivi, pp. 35-36). È viceversa *Das Lied von der Erde* di Mahler, che si basa sulla traduzione di alcune liriche cinesi medievali, a realizzare per la prima volta (1908) il ricco potenziale simbolico dell'emergente simbiosi tra l'immagine musicale russa e quella dell'Estremo Oriente (Ivi, p. 36), tanto più che il suo secondo movimento collega la Mosca del 1500 al Medioevo cinese giacché richiama il primo atto del *Boris*, sia dal punto di vista musicale che da quello della messa in scena. Lo stesso Adorno ha visto in questa atipica sinfonia “cinese” un avvicinamento di Mahler al mondo slavo di Mus e Janacek, che consisterebbe nella dissoluzione dell'individualità in una coscienza anonimamente collettiva (Ivi). *Das Lied* e *Turandot* sarebbero quindi le prime manifestazioni di una nuova sensibilità estetica caratterizzata dalla fusione tra l'elemento russo e quello dell'Estremo Oriente, che dal punto di vista occidentale, come dimostra l'analisi di Adorno di *Das Lied*, sono simili. Questa nuova sensibilità trova il proprio fondamento ideologico nel “movimento euroasiatico” nato in Russia intorno al 1910 dopo la guerra con il Giappone e la conseguente crisi dell'impero zarista. Tale movimento, che coinvolge musicisti come Strawinsky e linguisti come Trubetzkoy e Jakobson, è in fondo anti-occidentale, ma attira intellettuali europei quali Benjamin (come dimostra il suo “pellegrinaggio” a Mosca nel 1928 e il relativo *Diario*) e Brecht (che si reca anch'egli a Mosca, dove nel 1935 assiste all'esibizione del famoso attore cinese Mei Lan-fang, che influenzerà la sua poetica teatrale) proprio per la sua alterità rispetto ad una società borghese, che sembra sull'orlo del collasso rispetto al nuovo mondo promesso dalla Rivoluzione d'Ottobre.

⁹¹ B. GASPAROV, *Popolo di Pekino*, cit., p. 42.

⁹² *Turandot, libretto e guida all'opera*, a cura di M. Girardi, in *Turandot*, a cura di M. Girardi, Teatro La Fenice, Venezia 2007, p. 86, nota 20c.

Toscanini aveva le sue buone ragioni quando concluse la recita con il corteo funebre della schiava dicendo: “Qui finisce l’opera, perché a questo punto il Maestro è morto”, ma a morire non era stato solo il musicista in carne ed ossa, ma anche e soprattutto la musica pucciniana più diffusa ed amata, la sua *tinta* specifica, della quale si snoda il corteo funebre (di qui le giuste interpretazioni di *Turandot* come tombeau di tutto un mondo musicale),⁹³ ma che in realtà è trapassata nel senso letterale del termine, inverte dall’assimilazione della propria antitesi (la musica non pucciniana e la non musica). Nascerebbe così un diverso Puccini, un Puccini 2.0 speculare in qualche modo a Stravinski: non un russo, un “barbaro”, che assimila l’Occidente, ma un occidentale che assimila costituzioni musicali per lui “barbare”, aliene. Ed ecco la matrice di tutte le inversioni speculari dell’opera: nella fabula *Turandot* metabolizza Liù, ne prende il posto realizzandone il sogno impossibile, ma non ci convince, perché perde il proprio potere seduttivo di archetipo, senza guadagnare il pathos della psiche individuale, mentre Liù (*summa* di tutte le piccole anime di Puccini ed emblema della sua musica) le ruba la scena (proprio perché l’ha abbandonata), ci incanta ed affascina, perché si è trasfigurata in un’anima che ha accettato l’altro da sé, in una grande anima: è lei (la musica di Puccini) la vera Liurandot, quella Liurandot inafferrabile e irraggiungibile dall’altro versante.

Speculare nella struttura, *Turandot* lo è anche dal punto di vista, per così dire, storico-geografico. Abbiamo già visto come per Gasparov l’ultima opera di Puccini rientri in una tendenza estetica ed ideologica che mira a fondere individualismo occidentale e collettivismo orientale. L’esito di tale processo ha curiosamente anch’esso qualcosa di speculare, che riguarda l’*Inno del Partito dei Bolscevichi* composto nel 1939 da Aleksandr Aleksandrov:

«The melody and harmony of the beginning of the anthem follow the beginning of the famous “Un bel dì vedremo” from *Madama Butterfly*. The shadowy presence of Puccini in the anthem’s musical fabric is further reinforced by the refrain whose beginning, on the words “Glory to our free Fatherland,” closely resembles Calaf’s theme from *Turandot*.⁹⁴

L’elemento russo-orientale introdotto da Puccini negli anni Venti si è dunque capovolto nell’elemento pucciniano ripreso dai bolscevichi negli anni Quaranta e le piccole anime che incarnano la *tinta* pucciniana sono diventate le voci della grande anima russo-sovietica. In un certo senso è come se la *Turandot* di Puccini fosse riuscita a proiettare *all’esterno*, nella dimensione storica *reale*, quella specularità *interna* che caratterizza la sua struttura di opera ambientata al tempo delle *favole*.

Oltre che nel tempo, la *Turandot* ha proiettato la propria specularità anche nello spazio: non solo, infatti, la *Turandot* è l’opera occidentale più famosa e rappresentata in Cina, ma il giovane compositore cinese Hao Weija, in occasione delle celebrazioni per i 150 anni dalla nascita di Puccini, ha composto un terzo finale della *Turandot*, eseguito per la prima volta a Pechino nel 2008. Se dunque *nel passato un compositore italiano non è riuscito a completare la propria opera*, ambientata *all’estero* e per la quale aveva attinto anche alla musica *cinese*, *nel presente un compositore cinese ha completato l’opera altrui*, ambientata *nel proprio paese*, adottando il linguaggio della musica *italiana*.

Nella sua ultima opera Puccini ci appare insomma come il Giano bifronte (e speculare) che per gli antichi Romani presiede ogni forma di mutamento e di passaggio ed è presente in tutto ciò che ha un inizio e una fine. A guardare verso il futuro è il Puccini 2.0, il quale, non solo, nonostante l’incompiutezza della *Turandot*, risulta già compiutamente installato ed in possesso d’un efficace interfaccia utente, ma, se avesse potuto ulteriormente aggiornarsi, avrebbe forse scaricato altri software

⁹³ Esempio in questo senso il già citato saggio di Antonino Titone, il cui sottotitolo (*Puccini e il disfacimento del melodramma*) è in qualche modo simile a quello del volume di W. ASHBROOK - H. POWERS, *Puccini’s Turandot. The End of the Great Tradition*. Princeton University Press, Princeton 1991. A questo orientamento interpretativo si oppone quello di chi invece, come per es. Michele Girardi (*Giacomo Puccini: l’arte internazionale di un musicista italiano*, Marsilio, Venezia 1995 (rist. aggiornata 2000)), sottolinea la novità del linguaggio musicale elaborato dall’ultimo Puccini. Si tratta, come vedremo meglio in seguito, delle due facce di un’unica medaglia.

⁹⁴ B. GASPAROV, *Popolo di Peking*, cit., p. 43.

(Webern ?).⁹⁵ A guardare verso il passato è invece il Puccini vecchia maniera, pervenuto alla

«pura realizzazione autosufficiente nei suoi dati formali di un mondo poetico che è morto e può farsi rivivere solo nel gioco di una ricostruzione lucida e tersa. Con essa il melodramma muore, ma Puccini ci dice che non conviene piangerci su. Come Strawinsky, come Ravel, come Musil, egli ha il disincantato cinismo di chi, erede di una secolare cultura carica di intelligenza, non crede che valga la pena prendersi a cuore alcunché. L'arte vive ormai nella misura in cui si rifugia nelle regioni solitarie di un ripensamento intellettuale rigoroso e freddo.

Così, per sua fortuna, il melodramma, al termine della sua vita, ebbe la ventura di incontrare chi seppe avvolgerlo non in un sudario fumoso e piagnucolone, ma nello scintillante manto di una principessa che aveva capito che bisogna evitare d'amare, per evitare di morire».⁹⁶

⁹⁵ L'ipotesi è arrischiata, ma non possiamo non citare a questo proposito la cartolina postale che Webern inviò a Schönberg il 27 marzo 1918, dopo aver assistito a *La fanciulla del West*, e nella quale il compositore austriaco confessa un'impressione di prima mano sorprendentemente favorevole: «eine Partitur von durchaus ganz originellem Klang. Prunkvoll. Jeder Takt überraschend. Ganz besondere Klänge. Keine Spur von Kitsch ! [...] Ich muss sagen, dass es mir sehr gefallen». Come si può vedere nel facsimile riprodotto nel sito dell'Arnold Schönberg Center Privatstiftung, l'esclamazione relativa all'assenza d'ogni traccia di Kitsch è stata aggiunta in un secondo tempo (<http://www.schoenberg.at/scans/DVD115/18102-1.jpg> e <http://www.schoenberg.at/scans/DVD115/18102-2.jpg>)

⁹⁶ A. Titone, *Vissi d'arte* cit., p. 118.