

TEATRO ALLA SCALA



TURANDOT

GIACOMO PUCCINI

STAGIONE D'OPERA 25/26

Si ringrazia Fondazione Monte di Lombardia
per il progetto di accessibilità culturale dedicato alle scuole



FONDAZIONE
MONTE DI LOMBARDIA

FONDAZIONE MONTE DI LOMBARDIA

per la musica, la cultura, l'arte.



La Fondazione Monte di Lombardia, che da sempre si impegna a promuovere progetti nell'ambito culturale, sostiene e incoraggia studenti e studentesse ad avvicinarsi al mondo della danza e dell'opera lirica.

Il coinvolgimento delle giovani generazioni rappresenta, infatti, il futuro del teatro e la condivisione dei valori di arte e cultura, imprescindibili all'interno della società contemporanea, oltre che lo stimolo verso un pensiero critico e un'occasione di confronto e di crescita.

La Fondazione Monte di Lombardia è un ente di origine bancaria di diritto privato senza scopo di lucro, costituito nel 1992, che raccoglie l'eredità storica dei Monti di Pietà di Milano e Pavia. La Fondazione persegue esclusivamente scopi di utilità sociale e di promozione dello sviluppo economico e territoriale,

sostenendo progetti nei settori di arte e cultura, educazione, istruzione e formazione, volontariato, solidarietà, sviluppo sociale, salute pubblica, medicina preventiva e riabilitativa, ricerca scientifica e tecnologica.

Il settore culturale rappresenta una delle principali aree di intervento della Fondazione, che negli anni ha sostenuto numerose iniziative di collaborazione con le principali istituzioni culturali di Pavia e Milano, contribuendo così a generare valore da destinare alla collettività.



FONDAZIONE
MONTE DI LOMBARDIA

CALENDARIO

PRIMA RAPPRESENTAZIONE

Mercoledì, 1° aprile 2026 | Ore 20

Abbonamento Prime Opera

REPLICHE

Mercoledì, 8 aprile

Fuori abbonamento | Ore 20

Giovedì, 9 aprile

Turno M | Ore 20

Sabato, 11 aprile

Fuori abbonamento | Ore 20

Domenica, 12 aprile

Turno N | Ore 14,30

Martedì, 14 aprile

Turno O | Ore 20

Sabato, 18 aprile

Fuori abbonamento | Ore 20

Martedì, 21 aprile

Fuori abbonamento | Ore 20

Venerdì, 24 aprile

Fuori abbonamento | Ore 20

Mercoledì, 29 aprile

Fuori abbonamento | Ore 20

Un'ora prima dell'inizio di ogni recita, presso il Ridotto dei Palchi "A. Toscanini, si terrà una conferenza introduttiva all'opera tenuta da Claudio Toscani e da Liana Püschel (14 e 18 aprile). Il 24 aprile in luogo della conferenza introduttiva si terrà l'incontro "Nel centenario di *Turandot*, in memoria di Michele Girardi".

SOMMARIO

6 L'OPERA IN BREVE

9 L'opera in breve
Claudio Toscani

14 Il soggetto
Claudio Toscani

29 La musica
Raffaele Mellace

35 Giacomo Puccini
Michele Girardi

41 In video
Laura Cosso

TEATRO ALLA SCALA



Fondazione di diritto privato

ALBO DEI FONDATORI

FONDATORI DI DIRITTO



Stato Italiano



Regione
Lombardia



Comune di
Milano

FONDATORI PUBBLICI PERMANENTI



Città
metropolitana
di Milano



CAMERA DI
COMMERCIO
MILANO
MONZABRIANZA
LODI

FONDATORI PERMANENTI



Fondazione
CARIPLO



eni



FININVEST



GENERALI



enel



FONDAZIONE
MONTE DI LOMBARDIA



MAPEI



BANCO BPM



Telefonica



TODS



Allianz



ESSELUNGA



EDISON

FONDATORI SOSTENITORI



INTESA SANPAOLO



a2a
LIFE COMPANY



EssilorLuxottica



GIORGIO ARMANI



SFA
Milan
Airports

FONDATORI EMERITI



MILANO ALLA SCALA
Ente Filantropico



ASSOLOMBARDA

TEATRO ALLA SCALA



Fondazione di diritto privato

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Presidente

Giuseppe Sala
Sindaco di Milano

Consiglieri

Giovanni Bazoli
Barbara Berlusconi
Diana Bracco
Giacomo Campora
Claudio Descalzi
Marcello Foa
Melania Rizzoli
Fortunato Ortombina

SOVRINTENDENTE
E DIRETTORE ARTISTICO
Fortunato Ortombina

DIRETTORE MUSICALE
Riccardo Chailly

DIRETTORE
DEL CORPO DI BALLO
Frédéric Olivieri

DIRETTORE DEL CORO
Alberto Malazzi

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Presidente

Gianluca Albo

Membri effettivi

Lucia Calabrese
Antonio Cattaneo

L'OPERA IN BREVE

Claudio Toscani

Sino a *Turandot* Puccini si era sempre orientato, per le sue opere, verso soggetti realistici e sentimentali, verso le azioni, gli ambienti, i caratteri dalla psicologia ben definita tipici della tradizione melodrammatica italiana.

Con *Turandot*, ambientata in una Cina di fantasia “al tempo delle favole”, il compositore percorse invece tutt'altro cammino: scelse un soggetto fiabesco e delinse una protagonista assai poco tradizionale, una figura simbolica, una principessa dall'orgoglio smisurato che soffoca in sé ogni sentimento umano. Fu dietro suggerimento del giornalista Renato Simoni (esperto sinologo e autore di alcuni testi drammatici) che Puccini si orientò sulla fiaba teatrale omonima di Carlo Gozzi (1762), che a sua volta s'era ispirato all'*Histoire de Calaf et de la Princesse de la Chine* dell'orientalista Pétis de la Croix (1712). Si tratta di un soggetto che in Oriente ha radici molto antiche; Puccini dovette sentirsene attratto sia per l'ambientazione esotica (l'orientalismo musicale europeo aveva toccato l'apice tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento, ma la voga esotizzante era ancora assai diffusa in Europa anche dopo la Grande guerra), sia per la possibilità di sfruttare i grandi effetti spettacolari, la gestualità cerimoniale e statica, il gusto del *tableau* e il formulario stilistico del *grand opéra*. La riduzione pratica della vicenda a libretto d'opera avvenne per mano dello stesso Simoni, che ideò la trama, e di Giuseppe Adami, che preparò i versi. Puccini iniziò il lavoro nel 1920. Ci si mise subito d'impegno (considerava *Turandot*, probabilmente, l'opera iniziale di una sua nuova fase creativa), benché fosse subito chiaro che il nuovo tipo di lavoro avrebbe creato al compositore parecchie difficoltà. Attraversando fasi alterne d'entusiasmo e di scoraggiamento, prolungò la gestazione di *Turandot* per un periodo molto più lungo che per ogni altra sua opera. Le dif-

ficoltà erano create soprattutto da un genere - quello fantastico-fiabesco - sostanzialmente estraneo alla tradizione italiana del melodramma. Puccini avvertì, innanzitutto, la necessità di reinterpretare il soggetto e le figure della fiaba di Gozzi. La protagonista, nella vicenda originale, non è altro che una fanciulla capricciosa, mentre l'opera di Puccini la trasforma in una figura tragica: l'algida e crudele principessa che ha assunto su di sé una missione, una vendetta da compiere, ma anche la donna che alla fine si trasforma, che grazie all'amore acquista la capacità di provare sentimenti umani. Calaf, del pari, doveva acquisire spessore, doveva divenire un eroe autentico e coerente perché fosse credibile la sfida che lancia alla principessa. Decisiva, poi, fu l'invenzione della figura di Liù, del tutto assente nella fiaba originaria, che permise a Puccini di introdurre nell'opera il tema, altamente patetico e così familiare al teatro pucciniano, del sacrificio per amore. La fine tragica di Liù coincide con l'apice emozionale dell'opera, e rappresenta al tempo stesso una decisiva svolta drammatica: è da questo punto in poi che *Turandot* comincia a sciogliersi; è a questo punto che la folla, toccata dal supremo sacrificio altruistico della piccola schiava, volta le spalle alla principessa e la consegna implicitamente al suo vincitore. È l'introduzione di una figura fragile e commovente, parente stretta di Mimì e Butterfly, il mezzo grazie al quale Puccini rende plausibile la vittoria dell'amore e dell'umanità sulla barbarie primitiva. Il processo di umanizzazione della protagonista è chiarito in primo luogo dalla musica, che mette in risalto tipiche contrapposizioni all'interno

IN APERTURA

La locandina per la prima assoluta di *Turandot*
(Milano, Museo Teatrale alla Scala).

di atti e quadri. La pluralità stilistica, infatti, è la cifra che distingue il linguaggio musicale di *Turandot*. Puccini impiega, ad esempio, il tipico arsenale del generico esotismo occidentale, da tempo acclimatato nell'opera europea; ma impiega anche un idioma, un colore più specificamente "cinese": si documenta e si procura alcune melodie cinesi autentiche (una di queste, "Fior di gelsomino", è associata al fascino incantatorio della principessa). Sono soprattutto le scene ironiche o grottesche in cui compaiono i tre ministri Ping, Pong e Pang - che danno a Puccini l'occasione di inserire nel dramma interludi comici, nello stile della commedia dell'arte - quelle in cui si fa più sfoggio di cineserie, autentiche o reinventate in quello stile. Altrove Puccini fa un uso libero di armonie dissonanti: la crudeltà di Turandot, ad esempio, è resa da sonorità timbriche e armoniche aspre e taglienti. Ma non mancano ampi squarci ispirati dallo stile pucciniano più consueto, dal suo linguaggio diatonico e avvolgente, come alcuni dei momenti più tradizionali del melodramma italiano: lo slancio lirico della preghiera di Liù nel I Atto, l'aria di Calaf nel III.

La difficoltà maggiore, per Puccini, era tuttavia rappresentata da un altro problema: come raffigurare la metamorfosi della principessa, che da entità fredda e crudele, da simbolo puro, si fa personaggio umano, dotato di sentimenti autentici? Per evidenti ragioni di congruenza drammatica non era possibile far ricorso ai mezzi e allo stile utilizzati nelle altre opere pucciniane, quando sulla scena agiscono le umanissime eroine che ben conosciamo. Puccini pensava a una soluzione audace e innovativa: ma la composizione

si incagliò proprio sull'ultimo duetto, l'episodio cruciale in cui la principessa è vinta e trasformata dall'amore. Il 29 novembre 1924 la morte coglieva Puccini, senza concedergli il tempo di ultimare l'opera. Il compositore lasciava una partitura completa sino al corteo funebre che accompagna il corpo senza vita di Liù, nel III Atto; da qui in poi aveva annotato, per l'ultimo episodio, solo appunti e idee frammentarie. Portò a termine la partitura Franco Alfano, al quale il compito fu affidato - su suggerimento di Arturo Toscanini - per la fama di ottimo orchestratore che aveva acquisito, soprattutto con l'esotizzante *Sakuntala*. Ma il suo finale lascia un senso di insoddisfazione: non tanto per lo sfavillante colorismo orchestrale (il suo stile non si armonizza del tutto con quello di Puccini) quanto per il cambiamento troppo repentino della protagonista (Alfano abbrevia eccessivamente il processo di umanizzazione di Turandot), oltre che per la caduta improvvisa della tensione che nell'opera di Puccini aveva portato, in uno straordinario crescendo emozionale, al suicidio di Liù. Fu anche per questo che il 26 aprile 1926 al Teatro alla Scala Toscanini, dirigendo la prima di *Turandot*, non se la sentì di portare a termine l'esecuzione, interrompendola nel punto esatto in cui Puccini aveva arrestato la composizione.

Claudio Toscani (1957) insegna Storia del melodramma e Filologia musicale all'Università degli Studi di Milano. Autore di saggi sulla storia del teatro d'opera italiano del Sette e dell'Ottocento, ha diretto la Rivista Italiana di Musicologia ed è stato presidente della Società Italiana di Musicologia.

TURANDOT

GENERE

Dramma lirico in tre atti e cinque quadri

LIBRETTO

Giuseppe Adami e Renato Simoni

MUSICA

Giacomo Puccini

PRIMA RAPPRESENTAZIONE ASSOLUTA

25 aprile 1926

Milano

Teatro alla Scala

MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE D'ORCHESTRA

Arturo Toscanini

MAESTRO DEL CORO

Vittore Veneziani

ALLESTIMENTO SCENICO

Gioacchino Forzano

SCENE

Galileo Chini

COSTUMI

Caramba

La principessa Turandot	<i>soprano</i>	Rosa Raisa
L'imperatore Altoum	<i>tenore</i>	Francesco Dominici
Timur	<i>basso</i>	Carlo Walter
Il Principe Ignoto (Calaf)	<i>tenore</i>	Miguel Fleta
Liù	<i>soprano</i>	Maria Zamboni
Ping	<i>baritono</i>	Giacomo Rimini
Pang	<i>tenore</i>	Emilio Venturini
Pong	<i>tenore</i>	Giuseppe Nessi
Un Mandarino	<i>baritono</i>	Aristide Baracchi
Il Principino di Persia		n.n.
Il carnefice		n.n.

IL SOGGETTO

Claudio Toscani

ATTO PRIMO

Mura della Città imperiale.

Nella piazza di Pechino, in un tempo imprecisato, un mandarino ricorda alla folla l'editto della crudele Turandot: la principessa sposerà solo colui che avrà sciolto i tre enigmi da lei proposti; ma in caso di fallimento il pretendente verrà messo a morte. È questa la sorte dello sfortunato principe di Persia, che si prepara a morire per mano del boia al sorgere della luna. La folla rumoreggia, eccitata dall'imminente spettacolo; nella calca il vecchio Timur, accompagnato dalla giovane schiava Liù, è gettato a terra. Il principe Calaf si precipita in suo aiuto e riconosce in lui il padre, il re spodestato dei Tartari: entrambi, per fuggire l'odio degli usurpatori, sono costretti a mantenere l'incognito. Calaf apprende da Timur la vicenda della sua fuga e chiede a Liù la ragione del suo aiuto disinteressato; questa gli risponde di aver condiviso le sofferenze del vecchio re soltanto perché un giorno il principe Calaf, nel suo palazzo, le aveva sorriso. I tre sono interrotti dalla folla, che reclama impaziente l'esecuzione.

La luna è apparsa; preceduto dal canto di una schiera di ragazzi e da un corteo di sacerdoti e grandi dignitari, il principe di Persia viene condotto al patibolo. La folla si commuove al suo aspetto e chiede a gran voce la grazia; ma Turandot, che fa una breve apparizione sul loggiato, conferma la condanna. La bellezza della principessa colpisce vivamente Calaf che decide, affascinato, di sottoporsi alla prova degli enigmi. Invano Timur, poi Liù, quindi i tre ministri Ping, Pong e Pang tentano di dissuaderlo. Il principe non cambia idea né alla descrizione delle nefandezze che si compiono a corte, né alle preghiere accorate di Liù né alla vista della testa del principe di Persia decapitato: attratto dal volto della principessa, Calaf annuncia pubblicamente la sua decisione colpendo tre volte il gong e si avvia verso il suo destino.

ATTO SECONDO

Quadro primo

Padiglione formato da una vasta tenda decorata da fantastiche figure cinesi. Ping, Pong e Pang lamentano la decadenza della Cina, si abbandonano al ricordo dei tempi felici, quando la crudele principessa non era ancora nata, e rievocano con nostalgia la loro vita tranquilla lontano dalla corte. Mentre a corte fervono i preparativi per la nuova prova degli enigmi, i tre si augurano che Turandot scopra finalmente l'amore e che le teste cessino di cadere: immaginano intanto di preparare l'alcova per la prima notte d'amore della principessa. Una marcia annuncia la cerimonia delle prove.

Quadro secondo

Piazzale della reggia.

La corte imperiale prende posto sulla scalinata al centro del piazzale della reggia. Gli otto sapienti portano i rotoli con la soluzione degli enigmi; a poco a poco la folla riempie la piazza. Il vecchio imperatore, stanco di veder scorrere il sangue, scongiura Calaf di rinunciare alla prova e di ritirarsi, ma invano: il principe è ben deciso. Si avanza Turandot, guardando freddamente lo sconosciuto. Spiega le ragioni della sua crudele condotta con la storia di una sua antenata, tradita da un conquistatore straniero che aveva saccheggiato la città e l'aveva condotta lontano, in esilio, dov'era morta di dolore. Propone quindi a Calaf i tre enigmi, che il principe scioglie uno dopo l'altro. Turandot non vuole però accettare la sconfitta e chiede al padre di non consegnarla allo straniero; ma è lo stesso Calaf che dichiara, generosamente, di rinunciare alla sua vittoria. Propone a sua volta una prova a Turandot: se all'alba dell'indomani la principessa indovinerà il suo nome, egli morrà, come se non avesse superato la prova degli enigmi. La principessa acconsente, mentre tutti si augurano che lo straniero trionfi.

ATTO TERZO

Quadro primo

Giardino della reggia.

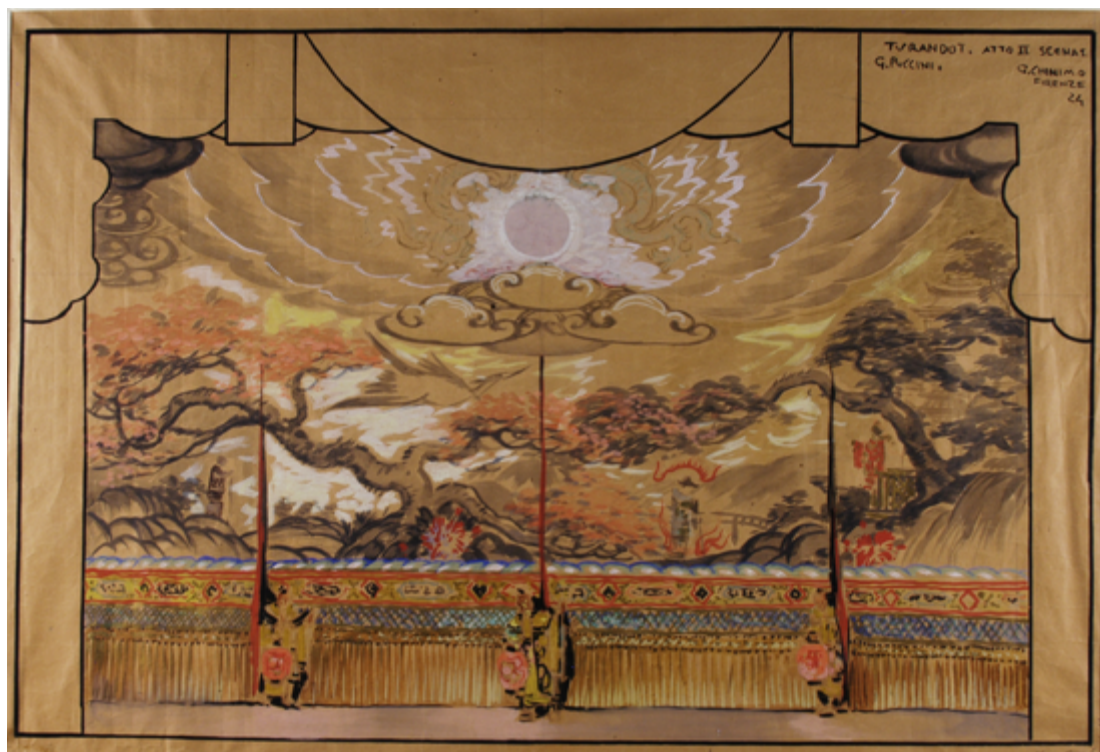
È notte. Le voci degli araldi annunciano gli ordini di Turandot: che nessuno dorma a Pechino, pena la morte, finché non sia stato scoperto il nome del principe sconosciuto. Calaf attende, tranquillo e sicuro della vittoria, il sorgere del sole. Ping, Pong e Pang vengono a offrirgli, in cambio del suo nome, tutto ciò che un uomo può desiderare: bellissime ragazze, ricchezze, gloria e libertà; ma il principe non si lascia smuovere né dalle promesse né dalle minacce. Al suo ultimo rifiuto, un gruppo di soldati introduce Timur e Liù, che si sospetta conoscano l'identità dello sconosciuto. Turandot ordina che Timur sia messo alla tortura, ma Liù s'avanza e dichiara di essere la sola a conoscere il nome del principe ignoto. Affronta Turandot, non cede alla tortura e si suicida piuttosto che tradire il segreto dell'uomo che ama. La folla è impressionata dal sacrificio della fanciulla. Turandot e Calaf restano soli. Il principe le rimprovera la sua crudeltà, poi le lacera il velo, la prende tra le braccia con passione, la bacia, vince la sua resistenza. Turandot piange tra le braccia del principe che le ha finalmente svelato l'amore. È ormai l'alba: Calaf svela il suo nome alla principessa, mettendo la propria sorte nelle sue mani. Suoni di tromba annunciano che la corte si riunisce.

Quadro secondo

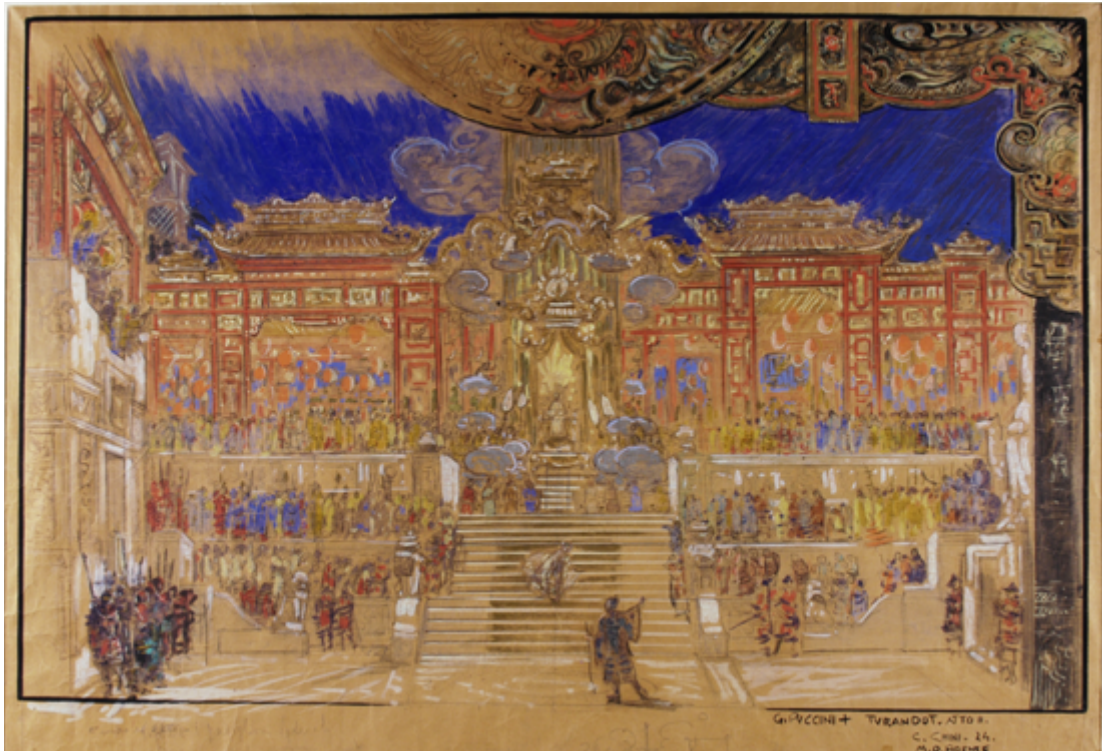
Esterno del palazzo imperiale.

L'imperatore siede sul trono, circondato dalla corte e dal popolo che riempie la piazza. In cima alla scalinata appare Turandot, che dichiara di conoscere il nome dello sconosciuto: "Amore".

Bozzetti di Galileo Chini per la prima assoluta di *Turandot* a Milano, Teatro alla Scala, 1926. Matita, carboncino e tempera su carta (Milano, Archivio Storico Ricordi).



Padiglione (Atto II, Scena I).



Il vasto piazzale della Reggia (Atto II, Scena II).

Prima carta degli schizzi di *Turandot* che Puccini portò con sé a Bruxelles, autografo, carta 1 (Milano, Archivio Storico Ricordi).

~~auto~~ $\text{♩} = 80$
auto pol

CONTROLLATI E NUMERATI I FOGLI
10 SET. 1906

187

1

The image shows a page of handwritten musical notation for the opera *Turandot*. It consists of several staves of music. The top staff is a vocal line with the lyrics "pisci bella di". Below it are two piano accompaniment staves, with the first one having the lyrics "zelo" and "in". The bottom two staves are another vocal line with the lyrics "Oh tu tempo" and "grande in mille". The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. There are some corrections and scribbles throughout the page, particularly in the piano accompaniment parts. A red stamp in the upper right corner reads "CONTROLLATI E NUMERATI I FOGLI" and "10 SET. 1906". Below the stamp, the number "187" is written and underlined. The page is numbered "1" in the top right corner.

LA MUSICA

Raffaele Mellace

Benché impossibilitato a completare la partitura, con *Turandot* Puccini realizza probabilmente il progetto più compiuto del suo catalogo. Estremamente accurata nei dettagli, efficacissima verso un pubblico planetario, l'opera accoglie sullo sfondo della ritualità spettacolare della corte di Pechino il tragico, il comico, il lirismo d'inconfondibile conio pucciniano in una struttura drammatica organizzata per contrasti di atmosfere, all'insegna d'un linguaggio musicale fortemente connotato in senso esotico, il cui corredo motivico rimanda a melodie cinesi puntuali (da un *carillon* del barone Fassini e da un libro di J.A. van Aalst), ad altre originali ma di sapore cinese o basate su scale pentatoniche estranee alla tradizione colta occidentale.

ATTO PRIMO

La levata di sipario è preceduta da un aspro gesto musicale (un dissonante unisono orchestrale in *fortissimo*) d'ineludibili pregnanza e significato simbolico: associato alla crudeltà di Turandot, il motivo per toni interi introduce e accompagna la lettura dell'editto, a stabilire inequivocabilmente il clima di terrore instaurato dalla principessa a Pechino, la cui *couleur locale* si materializza nell'accamparsi del timbro algido, penetrante ed esotico dello xilofono. L'invenzione tematica inaugurale scatena la reazione feroce d'una folla assetata di sangue, primo intervento corale che include, sul motivo "del ricongiungimento" di pasta sentimentale, lo squarcio intimistico dedicato ai personaggi "umani", nel corso del quale Liù apostrofa Calaf con una melodia pentatonica dall'orchestrazione delicata. All'introduzione segue un complesso formale che prepara con l'inanellarsi di cori contrastanti l'ingresso di Turan-

dot. Nel primo ("Ungi! Arrota! Che la lama"), introdotto da un efficace *crescendo* e chiuso con la reiterazione inquietante del motivo della crudeltà, folla e servi del boia inneggiano con ritmica perentorietà all'orgia di sangue. Una svolta inopinata viene dal coro evocativo (gestualità trattenuta, armonia e orchestrazione d'impressionistica rarefazione) con cui la folla si protende, su uno statico re maggiore, a invocare la luna, "taciturna" "testa mozza", secondo quel simbolismo decadente corrente ormai da un trentennio alla cultura europea. Come da un Altrove misterioso la terza voce collettiva, il coro di voci bianche, intona dietro le quinte, col raffinato corteo di sassofoni contralti e coro a bocca chiusa (e la punteggiatura di arpa, celesta, Glockenspiel, triangolo e timpani), la canzone "Là sui monti dell'est" sul motivo cinese *Mo li hua* (*Fiore di gelsomino*), cui spetta predisporre l'atmosfera arcana dell'apparizione quasi metafisica di Turandot, al cui fascino ammaliatore (secondo volto del personaggio) il motivo verrà associato. Il corteo funebre del principe di Persia, accompagnato dal lamento di tromba con sordina e viole, fa da sfondo all'invocazione alla principessa: un ostinato dalla tensione crescente che innesca la contemplazione di Calaf, culminante nel motivo del fascino, mentre quello della crudeltà segnala la fine del principe di Persia. Entrano allora in scena le Maschere, scortate da sei rumorose percussioni, su un vivace tema cinese del *carillon* Fassini, in cui Puccini combina efficacemente pentafonia e unisono. Quale episodio della scena dei ministri compaiono in un *Lento* atonale i fantasmi degli spasimanti defunti, materializzati su uno sfondo orchestrale rarefatto (violini, viole e violoncelli con sordina, *pizzicato* ai contrabbassi, su

cui si librano inquietanti acciacature all'ottavino). Nella delicata arietta di Liù ("Signore, ascolta!") su tema pentatonico originale Puccini mostra la compiuta assimilazione dell'invenzione motivica esotica nel proprio universo personale (*sue* l'esitazione sintattica, le originali giustapposizioni armoniche, la strumentazione iridescente). Tanta effusività è amplificata dal coinvolgimento di Calaf nella sua dolente prima aria ("Non piangere, Liù!"), di Timur e della folla nel concertato sempre più complesso che chiude l'atto, non senza che il motivo del fascino risuoni quando Calaf avrà sferrato tre colpi di gong, invocando per tre volte la principessa su altrettanti piani armonici.

ATTO SECONDO

Quadro I. Assai compatto, consiste in un'unica scena costruita sul susseguirsi di melodie pentatoniche dall'orchestrazione nitida e argentina, interpretabile secondo la morfologia del melodramma ottocentesco: un tempo d'attacco (*Allegretto*) che espone la situazione; un *Andantino mosso* che recluta celesta, arpa e legni a evocare nostalgicamente l'idillio bucolico; un tempo di mezzo (*Andante mosso*) a rammentare la serie delle esecuzioni; infine la stretta (*Allegretto moderato*), voce delle speranze dei ministri, troncata dal risuonare dietro le quinte d'una marcia che progressivamente dilaga in orchestra mentre la scena cambia.

Quadro II. In contrasto con il, è un organismo composito in cui strutture drammatico-musicali assai differenziate si succedono serrate a contemperare ritmo scenico e solennità cerimoniale. L'ambientazione cortigiana è affidata nel complesso marcia-corò a un duplice motivo del *carillon* Fassini, il vivace

inno imperiale e la maestosa acclamazione all'imperatore. Il dialogo tra questi e Calaf (con la triplice richiesta d'essere ammesso agli enigmi), dal profilo rigorosamente pentatonico, avviene in un'aura attonita in cui l'orchestra è ridotta alla pulsazione di stenografiche annotazioni ritmico-coloristiche. Gli archi riprendono l'archetto ad accompagnare la ripresa, non priva di malinconia, dell'acclamazione corale all'imperatore, che incornicia questa scena d'apertura. Prende così avvio la scena degli enigmi, aperta dalla ripresa di due pagine note: la lettura dell'editto con cui l'opera s'era aperta, col motivo della crudeltà, e il coro di voci bianche sul motivo del fascino, che introduce anche qui l'apparizione della principessa. Ritardata fino a metà opera, l'aria di sortita di Turandot "In questa reggia, or son mill'anni e mille" è un racconto in declamato *Molto lento* percorso da tormentate inflessioni cromatiche, punteggiato dai commenti del coro e scortato dal ritmo sordo d'una marcia funebre, fino a un culmine ("quel grido e quella morte") che attiva l'inaspettato *Largamente*, sfogo lirico in cui la principessa ribadisce con reiterati salti di nona discendente l'indisponibilità all'amore. La proposta degli enigmi e il loro scioglimento si compiono nei termini d'un aspro confronto tra i due protagonisti, su uno sfondo orchestrale tanto discreto quanto inquietante, in una dinamica di pieni e vuoti che alterna lo scontro ad alta tensione emotiva tra i due solisti agli interventi, partecipi, concitati e tumultuosi, di coro e orchestra. Si apprezzi la dinamica tensione-distensione che si ripropone a ogni enigma, con le risposte di Calaf che conferiscono chiarezza, stabilità armonica e maggior linearità melodica all'enunciazione tormentata dei tre enig-

mi, accompagnati da un icastico motivo specifico costituito da tre accordi in *fortissimo*, due volte in re, la terza in mi minore). A coronare la scena, il motivo del fascino di Turandot si trasferisce all'odiato pretendente, trasfigurato in inno di vittoria di Calaf in un'intonazione solenne a organico pieno, seguita dalla ripresa dell'acclamazione all'imperatore. Turandot si rivolge al padre con il medesimo materiale motivico (nonché una variante di quello del ricongiungimento), che ritorna a solenne sigillo dell'Atto nella grandiosa versione corale, quando il principe ignoto avrà anticipato il motivo del suo nome che campeggerà nella romanza dell'Atto III.

ATTO TERZO

Quadro I. L'apertura dell'Atto III rappresenta il progressivo materializzarsi dall'oscurità della notte d'una vita brulicante e inquieta, a cominciare dall'andamento da barcarola dell'orchestra che propone un tema incantatorio per toni interi in armonizzazione bitonale, reso a un tempo febbrile e senza meta dal tremolo degli archi e dal timbro di Glockenspiel e celesta. Questo *Andante mosso, misterioso* introduce e accompagna gli otto tenori che annunciano stentorei e all'unisono l'inflessibile volontà di Turandot, con l'eco del coro fuori scena. Ben altra eco l'annuncio suscita in Calaf, che propone una delle pagine più amate (e abusate) del repertorio ("Nessun dorma!"), profondamente nutrita dell'*humus* notturno da cui prende forma (si notino la partecipazione alla romanza del coro femminile dietro le quinte e il permanere del timbro diafano della celesta). Il principe esordisce su un ostinato orchestrale con l'eloquio prosastico della nota ribattuta (cinque re) reiterata all'ottava

più grave, con un'espressività contenuta, lontana da ogni slancio, riservato invece alla svolta testuale "Ma il mio mistero è chiuso in me", quando, complice la modulazione da sol a re maggiore, si leva inopinatamente tutto l'incanto di un'invenzione melodica d'alto volo: il motivo legato al nome del principe ignoto, che culmina con la «bocca» su cui Calaf prevede di cogliere il proprio trionfo.

Tale struttura musicale si ripropone per la seconda strofa del testo, con la variante significativa che l'avvio della sezione lirica verrà demandato, con efficace amplificazione, al coro fuori scena, prima che il tenore la coroni col triplice, squillante "Vincerò!", su un grado sempre più alto della scala (re, sol, la). La quiete lirica di questo avvio d'atto è dissolta improvvisamente dal tumultuoso intervento dei tre ministri che assiedono Calaf in un turbine sempre più aggressivo di profferte, in cui spicca un vivace motivo cinese di sapore popolareggiante. La folla amplifica l'aggressione ripristinando il dinamismo febbrile dell'Atto I. Sul motivo del fascino di Turandot quest'ultima ricompare, sfruttando il motivo del ricongiungimento per preparare, non senza crudeltà, la tortura di Liù. La scena della schiava (l'ultima completata da Puccini) è interpretabile come forma quadripartita, con la scena della tortura come tempo d'attacco rispetto all'aria ("Tanto amore, segreto, inconfessato"), un *Lento* in cui Liù affida i suoi sentimenti a una delicata melodia pentatonica originale. La ripresa della tortura, accompagnata dal feroce coro dei servi del boia, esaltato dal persistente tritono fa diesis-do, funge da tempo di mezzo (*Allegro moderato*) e conduce all'*Andantino mosso* "Tu che di gel sei cinta", dall'orchestrazione affettuosa, estrema stazione lirica di Liù (e di Puccini stesso),

che comprende in un'unica campata suicidio e corteo funebre, sulla pulsazione inesorabile d'un ostinato di sapore tragico vieppiù grandioso, che ha per estesa coda il cordoglio di Timur e il turbamento della folla. Inizia qui l'ultima sezione dell'opera, proposta nel presente allestimento nella versione commissionata a Franco Alfano per la "prima" del 1926 (la versione "definitiva", cioè la seconda e più sintetica delle due approntate da Alfano). *Con impeto cupo e soffocato* Calaf apre il duetto affrontando Turandot con un'apostrofe stentorea, tra *sforzando* e fanfare degli ottoni, che sfocia in un confronto drammatico in cui la principessa oppone una vocalità spigolosa all'afflato sempre più appassionato di Calaf, assecondato dall'ansimare dell'orchestra. Il *climax* approda al grido coronato "sacrilegio!" e all'audace bacio di Calaf, su duplice, poi triplice *forte* orchestrale, seguito dallo sgomento dei colpi di timpano e della pausa generale. Dilaga allora un *Largo* dominato dal lirismo effusivo del tenore, cui fa eco un coro interno di voci femminili (espediente già sfruttato nella romanza d'inizio atto). La principessa confessa finalmente *con ansia*, a caparra della "conversione" conclusiva, i propri sentimenti più ambigui e privati nell'aria "Del primo pianto", finché con concitazione crescente Calaf non rivelerà il proprio nome.

Quadro II. Fulmineo l'epilogo, dalla durata inversamente proporzionale alla monumentalità dell'effetto scenico. Aperto dall'acclamazione all'imperatore, ospita nel medesimo metro e tempo (*Larghissimo*) l'intervento di Turandot, per ripristinare nel coro conclusivo la ieratica grandiosità cerimoniale della scena, con la ripresa trionfale del motivo del nome di Calaf.

Raffaele Mellace (1969) è professore ordinario di Musicologia e Storia della musica presso l'Università di Genova, di cui ha presieduto la Scuola di Scienze Umanistiche. Docente nel Master in Arts Management dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, è condirettore della rivista "Il Saggiatore musicale" e presidente della Società Bachiana Italiana. Collabora regolarmente con "Il Sole 24 Ore". Socio effettivo dell'Accademia Ligure di Scienze e Lettere, insignito del "Carlo Maria Martini International Award" e dello "Johann Adolf Hasse Preis", si è occupato di opera dal Settecento a oggi, di letteratura e musica nel Novecento italiano, della civiltà musicale del Settecento, di Bach, Hasse, Metastasio, Verdi e Montemezzi su cui ha scritto libri e articoli di rilevanza internazionale. Ha pubblicato con l'editore Carocci i volumi *Con moltissima passione. Ritratto di Giuseppe Verdi* (2017), *Il racconto della musica europea. Da Bach a Debussy* (2019) e *La voce di Bach* (2022). Per Oxford University Press *Succeeding Puccini: The Operatic Career of Italo Montemezzi, 1875-1952* (2025, con David Chandler; ed. it. *Opera tra due mondi*, il Saggiatore 2025). Ha curato F. M. Piave, *La forza del destino* (Teatro alla Scala - il Saggiatore 2025) e Q. Principe, *Un wagneriano alla Scala* (LIM 2025). È Responsabile scientifico e editoriale del Teatro alla Scala.

Giacomo Puccini tra Renato Simoni e Giuseppe Adami
(Milano, Museo Teatrale alla Scala).





Giacomo Puccini

GIACOMO PUCCINI

Michele Girardi

Ultimo rappresentante di cinque generazioni di musicisti che s'estinsero con lui, raggiungendo i vertici dell'arte e la fama mondiale, Puccini, nato a Lucca il 22 dicembre 1858, intraprese gli studi musicali nel 1874. Rivelò doti straordinarie nella *Messa a quattro voci con orchestra* (1878-1880), ma fu al Conservatorio di Milano (dal 1880), studiando con Ponchielli, che trovò la sua vena. Si affermò nella musica per orchestra (*Preludio sinfonico* 1882; *Capriccio sinfonico*, 1883), prima di debuttare clamorosamente sulle scene in seno alla Scapigliatura milanese e sotto gli auspici di Boito, con *Le Villi* (1884). Boccia al concorso Sonzogno per un'opera in un atto (1883), l'opera esibì il talento del giovane autore guadagnando l'appoggio del potente editore Ricordi, che stava cercando il successore di Verdi.

Il primo tentativo - *Edgar* (1889), su pessimo libretto di Fontana - andò a vuoto, ma nove giorni prima del debutto scaligero di *Falstaff*, il nuovo re del melodramma venne incoronato senza discussioni. Il genio di Puccini esplose con *Manon Lescaut* a Torino (1° ottobre 1893): l'invenzione vi campeggia, sorretta da un accurato calcolo formale che ne accresce l'impatto emotivo. Vi regna la prima donna dell'intensa galleria pucciniana, padrona della vicenda sino all'estenuante conclusione nel deserto della Louisiana. Qui, in agonia, ella impone il tema centrale dell'opera: l'amore come "maledizione" e passione disperata. "Non voglio morir!" urla, solitaria, Manon. L'unica certezza è la vita, e la sensibilità moderna comincia qui tra i valori sensuali dell'inquieta fin de siècle dove il cielo scompare.

Il successo di Puccini divenne un trionfo quando apparve, tre anni dopo - stesso teatro, stesso giorno -, *La bohème* (1896), frutto di un'équipe straor-

dinaria che funzionò fino a *Madama Butterfly*, con un'aurea coppia di librettisti, Illica, drammaturgo, e Giacosa, poeta. I due adattarono i *feuilletons* di Murger, fornendo un testo antierico a Puccini, che poté interpretare una sempiterna attualità, ricamando poeticamente una quotidianità fra artisti e miseria. Nel disperato congedo da Mimi da un mondo in cui il tempo fugge, insieme alla giovinezza, oramai sineddoche dell'amore romantico, viene evocata la "vecchia zimarra" del filosofo del gruppo, ed è un addio materialista da un mondo fatto di persone e di cose. La tragedia ferma l'azione e fissa quel dolore nell'eternità dell'arte, permettendo così alla *Bohème* di vivere per sempre.

Se Parigi è protagonista della *Bohème*, Roma, dove debuttò, è il cuore pulsante di *Tosca* (14 gennaio 1900). Una presenza grava sull'amore fra la cantante Floria Tosca e il giacobino Mario Cavardossi, oppressi dal perverso barone Scarpia, a sua volta braccio armato della città del papa. L'opera, decisamente anticlericale, non condivide i presupposti del verismo, ma è una pièce da primadonna, che Sardou scrisse nel 1887 per la Bernhardt, amalgamando accadimenti storici nell'anno 1800 e finzione. Puccini organizzò una fitta trama musicale basata sulle unità di tempo, luogo, azione, agile commento sonoro al frenetico succedersi dei fatti, che s'infrange sulla parola scenica di Cavardossi "E muoio disperato!": il compositore inaugurò nel modo migliore il nuovo secolo, coniugando la sensibilità tardo ottocentesca della pièce con la modernità linguistica (anticipando sonorità e tematiche espressioniste), che trovò ardenti estimatori in Arnold Schönberg e Alban Berg. Dalla capitale della cristianità si sbarca in Giap-

IN APERTURA

Giacomo Puccini nel 1920 ca.

(Milano, Museo Teatrale alla Scala).

pone per la prima opera “esotica” di Puccini che, per caratterizzare l’atmosfera, ricreò sonorità originali. Crocefissa dalla claue di Sonzogno mosca contro Ricordi, *Madama Butterfly* (17 febbraio 1904) cadde alla Scala, fu riabilitata tre mesi dopo e rielaborata fino alla ripresa parigina con la regia di Albert Carré (1906), che contribuì al perfezionamento della tragedia: l’eroina viola le leggi della sua comunità e, persistendo nell’errore, paga la superbia con la vita. Vive in un mondo musicale fatto dell’intreccio fittissimo di motivi, e invade la scena, imponendo le ragioni di un dramma psicologico fino all’Esodo nell’ultimo giorno di vita, quando la bambina quindicenne è divenuta donna diciottenne. La musica, di grande impatto drammatico, l’accompagna fino alla tragica presa di coscienza, elevandone la figura al rango di grande eroina capace di muovere a pietà e compassione i pubblici del mondo intero.

Il viaggio musicale di Puccini proseguì verso la mitica California della corsa all’oro, per *La fanciulla del West* a New York (10 dicembre 1910), primo debutto all’estero. Tratta, come la precedente, da un *play* di Belasco, è un western dai contrasti manichei popolato da minatori innamorati della protagonista, che il compositore condì di pregnanti riferimenti al teatro wagneriano. La genesi del lavoro fu resa tormentata dalla crisi familiare - Elvira, la moglie gelosa, indusse la domestica Doria Manfredi al suicidio (1909). Inoltre, per l’inadeguatezza dei collaboratori, Zangarini e Civinini, Puccini ne elaborò personalmente la drammaturgia e affrontò la crisi creativa fuoriuscendo dal verosimile - nella partita a poker Minnie, delirante, vince la vita del suo uomo, barando. La

descrizione dell’ambiente infiamma livelli parossistici di tensione nel terzo atto, in cui si assiste a una feroce caccia all’uomo, splendido montaggio sonoro di foggia cinematografica. Segue “Ch’ella mi creda libero e lontano”: il bandito Johnson, Enrico Caruso, si prepara a morire redento, come un personaggio da fiaba, ma la protagonista lo salva. Dopo il lieto fine della *Fanciulla* Puccini entrò in conflitto con Tito Ricordi, figlio di Giulio morto nel 1912, tanto che cedette la successiva *Rondine* (27 marzo 1917) a Sonzogno. Commissionata come operetta per il Carltheater, non lo fu mai. Il librettista Adami scrisse una commedia lirica, antidoto alla guerra che dilaniava l’Europa, cosparsa di un’ironia lieve, di cui è portatore il poeta Prunier, un superficiale esteta da salotto. La vicenda è metateatrale: Magda, *demi mondaine*, si annoia, evoca nel suo salotto una fuga romantica di giovinezza e la rivive tal quale. Seduce il giovane provinciale Ruggero sull’onda del valzer, e fugge con lui sulla Costa Azzurra. Ma lascia il nido d’amore perché il giovane Ruggero la vorrebbe trasformare in una madre di famiglia, e non vuole inutili illusioni. Magda è una femme fatale che conquista per la sua indipendenza, e il musicista lascia con lei il mondo dei buoni sentimenti per incontrare la sua gelida principessa cinese.

Subito dopo Puccini s’addentrò in una fase sperimentale, realizzando un progetto che coltivava da anni. Il *Trittico*, tre atti unici in una stessa serata, debuttò a New York (14 dicembre 1918) e in prima europea a Roma (1919). Il compositore riuscì a concentrare il materiale drammatico di un’opera a largo respiro in singoli pannelli, accostando tre generi differenti - il drammatico, il sentimentale e

il buffo. *Il tabarro*, un noir parigino di Adami, già composto prima di trovare gli altri due soggetti, precede le due opere di Forzano, regista di fama, *Suor Angelica*, ambientata in un asettico convento di clausura, e *Gianni Schicchi*, un'opera buffa fiorentina tratta da Dante, animata dalla lingua cruscante dei personaggi. La coerenza con cui Puccini concepì il *Trittico* emerge dai diversi equilibri tra musica d'ambiente e vicende individuali, dall'unità ottenuta mediante funzionale giustapposizione tra un atto e l'altro, tutti ulteriormente accomunati dal fattore tempo.

L'ultimo quinquennio della vita di Puccini, interamente dedicato a *Turandot*, non gli bastò per finire il lavoro: fu stroncato da un attacco cardiaco a Bruxelles - dopo una disperata operazione alla gola per salvarlo da un cancro - il 29 novembre 1924, avendo completato l'opera fino al primo quadro dell'Atto III, col sacrificio per amore della schiava Liù. Gli mancava proprio lo scorcio decisivo, dove l'amore fra Turandot e Calaf avrebbe dovuto trionfare. Il capolavoro incompiuto è l'esperimento più ambizioso mai tentato da un italiano prima della svolta "radicale" del secondo dopoguerra: Puccini manipolò le strutture della tradizione saturandole di arditi procedimenti armonici, in sintonia con l'operato dei colleghi europei. Non esiste un'opera italiana, prima di *Turandot*, dove si sviluppi un progetto così organico d'interazione fra musica e scena, e dove l'orchestra giochi un ruolo così importante. Il finale incompiuto di *Turandot* è viziato dalle carenze del libretto di Adami e Simoni, ma soprattutto dall'insufficiente realizzazione di Franco Alfano. Il debutto scaligero, postumo, fu diretto da Arturo Toscanini alla Scala di Milano (25 aprile 1926).

Purtroppo, Puccini morì senza lasciare eredi. La fine di Liù si limita a coincidere, al di là dell'agiografia, con la fine di un certo modo di fare opera in Italia, a prescindere dai suoi contenuti effettivi. Maggior rammarico è che non sia possibile sapere dove l'avrebbe portato la sua volontà di rinnovarsi, come avrebbe ridotto col suo esempio la distanza fra sperimentazione e contatto col pubblico, visto che Puccini aveva raggiunto un risultato prezioso, messo a disposizione dei musicisti italiani del riscatto, da Maderna a Bussotti, fino a Berio, che ha riscritto all'inizio di questo secolo il finale di *Turandot* (2001): avvicinare l'opera italiana - contro la crisi post-bellica e le nascenti retoriche patriottarde - alla grande musica contemporanea europea.

Michele Girardi (1954-2025) è stato specialista di Drammaturgia musicale e Storia della musica dell'Ottocento e del Novecento, materie che ha insegnato all'Università di Venezia. Il suo lavoro più rappresentativo è *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano* (1995, 2000), tradotto in inglese (2002). Ha pubblicato un libro sulla prima messa in scena parigina di *Madama Butterfly* (2012) e numerosi saggi su Berg, Boito, Massenet, Verdi, Ravel, Janáček e altri. Ha coordinato il Comitato scientifico del Centro studi Giacomo Puccini di Lucca (1996), di cui è stato socio fondatore e ha curato il periodico "Studi pucciniani". Nel 2021 gli è stato attribuito il 49° premio Puccini della Fondazione Festival Pucciniano di Torre del Lago; nel 2022 è stato nominato dai Ministeri della cultura, istruzione e università fra "i quattro insigni esponenti della cultura e dell'arte musicale italiana ed europea esperti della vita e delle dell'opere di Giacomo Puccini" nel Comitato nazionale per le celebrazioni pucciniane 2022-2024.

GACOMO PUCCINI

LE OPERE

LE VILLI

Leggenda drammatica in un atto e due quadri di **Ferdinando Fontana** (dal racconto *Les Willis* di **Alphonse Karr**)

Milano, **Teatro dal Verme**,
31 maggio 1884

Torino, **Teatro Regio**,
26 dicembre 1884 (seconda versione,
Opera-ballo in due atti)

Milano, **Teatro alla Scala**,

24 gennaio 1885 (versione ampliata)

Milano, **Teatro Dal Verme**,

7 novembre 1889 (versione ampliata)

EDGAR

Dramma lirico in quattro atti di **Ferdinando Fontana** (dal poema drammatico *La coupe et les lèvres* di **Alfred de Musset**)

Milano, **Teatro alla Scala**,
21 aprile 1889

Lucca, **Teatro del Giglio**,
settembre 1891 (seconda versione)

Ferrara, **Teatro Comunale**,

28 febbraio 1892 (versione in tre atti)

Buenos Aires, **Teatro Colón**,

8 luglio 1905 (versione definitiva)

MANON LESCAUT

Dramma lirico in quattro atti di autori diversi, tra cui **Giuseppe Giacosa**, **Luigi Illica**, **Domenico Oliva**, **Marco Praga** (dal romanzo *Storia del cavaliere Des Grieux e di Manon Lescaut* di **Antoine François Prévost**)

Torino, **Teatro Regio**,

1° febbraio 1893

LA BOHÈME

Scene liriche in quattro quadri di **Luigi Illica** e **Giuseppe Giacosa** (dal romanzo *Scènes de la vie de bohème* di **Henri Murger**)

Torino, **Teatro Regio**,
1° febbraio 1896

TOSCA

Melodramma in tre atti di **Giuseppe Giacosa** e **Luigi Illica** (dal dramma omonimo di **Victorien Sardou**)

Roma, **Teatro Costanzi**,
14 gennaio 1900

MADAMA BUTTERFLY

Tragedia giapponese in due atti di **Luigi Illica** e **Giuseppe Giacosa** (dal dramma *Madame Butterfly* di **David Belasco**)

Milano, **Teatro alla Scala**,

17 febbraio 1904

Parigi, **Opéra-Comique**,

28 dicembre 1906 (versione in tre atti)

LA FANCIULLA DEL WEST

Opera in tre atti di **Guelfo Civinini** e **Carlo Zangarini** (dal dramma *The Girl of the Golden West* di **David Belasco**)

New York, **Metropolitan**,

10 dicembre 1910

LA RONDINE

Commedia lirica in tre atti di **Giuseppe Adami**
Monte Carlo, **Opéra**,
27 marzo 1917

IL TABARRO

Opera in un atto di **Giuseppe Adami** (da *La houppelande* di **Didier Gold**);

Suor Angelica, opera in un atto

di **Giovacchino Forzano**;

Gianni Schicchi, opera in un atto

di **Giovacchino Forzano** (da un episodio dell'*Inferno* dantesco)

New York, **Metropolitan**,

14 dicembre 1918

TURANDOT

Dramma lirico in tre atti e cinque quadri di **Giuseppe Adami** e **Renato Simoni** (dalla fiaba teatrale omonima di **Carlo Gozzi**)

Opera incompiuta alla morte di Puccini, completata da **Franco Alfano**
Milano, **Teatro alla Scala**,

25 aprile 1926

A DESTRA

Disegno di **Caramba** per il costume di **Turandot**, 1926

(Milano, Museo Teatrale alla Scala).

OST 4187



L. Frank Baum

ALMA MATER

DEC 1911

1911



La scena dell'Atto I e II dell'allestimento di *Turandot* firmato da Franco Zeffirelli per l'apertura della Stagione scaligera 1983-1984.

IN VIDEO

Laura Cosso

La videografia dell'ultimo capolavoro di Puccini inizia all'insegna della vocalità, grazie a due edizioni che immortalano l'una il fulgore eroico, il prezioso timbro brunito di Franco Corelli, l'altra il gelo abbagliante, la potenza e la perfezione tecnica di Birgit Nilsson: interpreti d'eccezione cui si lega la fortuna di *Turandot* negli anni Sessanta.¹

Segue un lasso di tempo in cui a farla da padrone sono le edizioni audio, finché, nel 1983, ecco la *Turandot* prodotta dalla Staatsoper di Vienna: un'edizione di sicuro riferimento per la presenza di Eva Marton (*Turandot* per antonomasia in quegli anni, erede diretta della Nilsson), per il surplus di bellezza timbrica apportata da interpreti come Katia Ricciarelli (Liù) e José Carreras (un Calaf di soggiogante sensualità) e, soprattutto, per la direzione di Lorin Maazel. Violenza para-espressionista, tensione spasmodica di certi tempi lentissimi, timbrica ora accicante, ora trascolorata: insomma, non c'è particolare ritmico-timbrico che Maazel non sbalzi e l'orchestra non restituisca in modo a dir poco magnifico.² Il tutto entro lo spettacolo non banale firmato da Harold Prince e destinato a rivelarsi assai longevo, anche se non quanto i due allestimenti cui più si lega l'immagine del capolavoro pucciniano: la *Turandot* di Franco Zeffirelli, nata per La Scala, portata al Metropolitan nel 1988 e riconfezionata in toto nel 2010 per l'Arena di Verona, e la *Turandot* di Andrei Serban che, inaugurata nel 1984, resta tutt'oggi un cavallo di battaglia del Covent Garden.

Epitome della spettacolarità di cui il capolavoro pucciniano è intriso, la Cina di Zeffirelli nasce da una fantasmagorica invenzione coloristica che ne esalta al massimo la connotazione fiabesca. A distanza di quarant'anni colpisce ancora il passaggio dall'azzur-

ro lattiginoso, inquietante e caotico del Popolo di Pechino ai tripudi d'oro della reggia imperiale. Certo, dopo quarant'anni lo spettacolo è invecchiato, ma vale assolutamente la pena guardarlo in tutte e due le versioni. Anche perché la produzione del Met, con la direzione di James Levine, è immortalata dalla statura interpretativa e dai mezzi vocali di Eva Marton e da un Plácido Domingo in ottima forma³; mentre la *Turandot* per Verona (disponibile in DVD⁴ e presente in rete) ha visto alternarsi fior di interpreti: basti la ripresa del 2022, diretta da Marco Armiliato, con la divina Anna Netrebko o, meglio, con la coppia colaudata Anna Netrebko / Yusif Eyvazov.

Capace di portare ancora bene i propri anni è invece l'allestimento di Andrei Serban, non foss'altro che per la scelta esplicita di mischiare assieme Oriente e Occidente, integrando la raffinatissima coreografia orientale entro uno spazio scenico che ricorda lo shakespeariano Globe Theater, dalle cui balconate lignee si sporge il coro. Oltre al DVD uscito nel 2013,⁵ in rete si trova la recente ripresa del 2023 in cui, oltre alla grandissima Anna Pirozzi nel ruolo principale, si ammira la direzione di Antonio Pappano, la sua capacità (già emersa l'anno precedente, quando aveva diretto *Turandot* coi compressi di Santa Cecilia) di evidenziare la modernità dalla partitura senza nulla togliere al lirismo più avvolgente e a una drammaturgia di calibrata tensione teatrale.⁶

Nel misurarsi con *Turandot*, anche i registi di origine cinese ne hanno adottato la parola chiave: spettacolarità. Basti citare il celebre allestimento firmato da Zhang Yimou e promosso dal Maggio Musicale Fiorentino, che nel 1998 fu portato all'interno della Città Proibita di Pechino: una *Turandot* formato kolossal, entro uno scenario di eccezionale suggestio-

ne, ripensata secondo un cerimoniale ieratico, stilizzato e, soprattutto, imbevuto di autenticità. Il tutto affidato alle mani di Zubin Mehta, il quale, dopo la mitica incisione del 1973 (quella con Sutherland, Pavarotti e Caballé), torna alla cruda nitidezza della scrittura pucciniana “bagnandola” però di tratti epici, assecondato da un cast di primissimo livello: una Giovanna Casolla dalla potente, compatta vocalità, il fascinoso Calaf di Sergej Larin e una Liù che in Barbara Frittoli trovava una delle sue incarnazioni migliori per preziosità timbrica.⁷

Un'altra parola chiave, nella storia rappresentativa di *Turandot*, è “finale”. E se le la maggior parte delle edizioni adotta il cosiddetto Alfano II, per ascoltare il Finale scritto da Luciano Berio bisogna rivolgersi al Teatro alla Scala, nella sua edizione di assoluto riferimento del 2015:⁸ capolavoro di concertazione di Riccardo Chailly, modernità di scrittura e invenzione melodica fuse assieme nel sondare un'opera giudicata come «quanto più di avanguardia la musica italiana del Novecento abbia mai prodotto», tanto da prodigarsi affinché terminasse con l'interlocutorio, bellissimo completamento di Berio. Complessi scalligeri da favola, regia di grande impatto (Nikolaus Lehnhoff), Aleksandrs Antonenko come Calaf, l'eccellente Maria Agresta (Liù) e una Nina Stemme già sulla via di quella nuova immagine di Turandot oggi assai praticata (bastino le interpretazioni di Anna Netrebko, Anna Pirozzi, Sondra Radvanovsky): non tanto Principessa di gelo alla Birgit Nilsson, ma creatura più umana, lacerata da ossessioni che premono dietro la corazza di ghiaccio.

Una *Turandot* più umana? Chissà se, in fondo, qualcosa del genere l'ha pure pensata Bob Wilson quando, nell'allestimento inaugurato a Madrid nel 2018,

ha letteralmente “fagocitato” il capolavoro pucciniano entro le meraviglie ipnotiche, anti-drammatiche, astratte e ritualizzate del proprio teatro. Un teatro che pure qualche elemento di contatto con *Turandot* ce l'ha, vuoi per il suo rifarsi alla ritualità della tradizione cinese, vuoi per il fatto che è lo stesso Puccini ad avvicinarsi con quest'opera a certe drammaturgie spersonalizzanti del Novecento. Da qui la coerenza dello spettacolo (cui molto contribuiscono gli ottimi Irène Theorin e Gregory Kunde), che culmina nella radicale stilizzazione con cui il disgelo della principessa avviene: in modo quasi inavvertibile, non fosse per l'accento posto dalla direzione di Nicola Luisotti, eccellente anche nel connettere i colori dell'orchestra pucciniana agli straordinari effetti luministici di Wilson.⁹

Una scelta molto diversa, dove fiaba e psicoanalisi si danno la mano, l'ha compiuta invece Claus Guth nella sua messinscena viennese del 2023. Eccola, la rivoluzione di Guth: sottoporre *Turandot* all'analisi del dottor Freud per farne un'adolescente terrorizzata, indotta ad alimentare un regime burocratico di straniata inquietudine. Perché l'operazione riuscisse, ci voleva il debutto di Asmik Grigorian, tecnicamente splendida (tenuta abbagliante degli acuti, fiati lunghissimi), d'incredibile fascino musicale e magnetismo scenico. Accanto a lei, un Calaf reinventato come solo un artista della statura di Jonas Kaufmann poteva fare: antiericoico, intimamente coinvolto, capace di comprendere e aspettare il disgelo. Lo aiuta il respiro più lungo del Finale I di Alfano, quello già adottato da Pappano e che qui Marco Armiliato ripropone con grande acutezza, in sintonia con la visione di Guth. Niente spettacolarità, niente orientalismo in questa regia, sostituiti da ciò che Puccini

dice in modo inequivocabile (il trauma dello stupro, la crudeltà come forma di difesa, l'indagine della psiche femminile) ma che ancora attendeva di essere focalizzato con una simile, chirurgica, potenza interpretativa. E con quel giocare sull'happy end che suona come una scrollata di spalle: così che, insieme alla guarigione psichica della principessa, alla fine ci si libera anche della soffocante burocrazia imperiale.¹⁰ Infine, il connubio tra elementi archetipici della fiaba e del sogno (più Jung che Freud) è ciò che ispira la regia di Davide Livermore, inaugurata alla Scala nel 2024 e ripresa in questa occasione. Non aggiungo altro, per non rovinare la sorpresa, se non anticiparvi quanto la fiaba pucciniana si svolge in un mondo sospeso tra il sogno e l'incubo, dove riti e simboli prendono forma attraverso le più avanzate tecnologie al punto da trasformare la spettacolarità di *Turandot* in una vera e propria esperienza immersiva.

Laura Cosso, esperta di musica francese dell'Ottocento, ha dedicato due libri a Hector Berlioz, di cui è considerata una tra i maggiori specialisti italiani. Si è anche occupata della musica del secondo dopoguerra, con saggi su Maderna e Berio, del quale è stata collaboratrice. Docente di Arte scenica presso il Conservatorio di Milano, negli ultimi anni si è dedicata in particolare alla regia operistica. È tra i responsabili della Specialistica in canto lirico della Fondazione Accademia di Musica Torino/Pinerolo.

- 1 Rispettivamente: VAI 1958: Lucilla Udovich (Turandot), Franco Corelli (Calaf), Renata Mattioli (Liù), Coro e Orchestra della Rai di Milano, direzione Fernando Previtali, regia Mario Lanfranchi e VAI- 1969: Birgit Nilsson (Turandot), Gianfranco Cecchele (Calaf), Gabriella Tucci (Liù), Coro e Orchestra della Rai di Torino, direzione Georges Prêtre, regia Margherita Wallmann.
- 2 ARTHAUS 1983: Eva Marton (Turandot), José Carreras (Calaf), Katia Ricciarelli (Liù), Coro e Orchestra della Staatsoper di Vienna, direzione Lorin Maazel, regia Harold Prince.
- 3 DG 1988: Eva Marton (Turandot), Plácido Domingo (Calaf), Leona Mitchell (Liù), Coro e Orchestra del Metropolitan, direzione James Levine, regia Franco Zeffirelli.
- 4 BELAIR 2010: Maria Guleghina (Turandot), Salvatore Licitra (Calaf), Tamar Iveri (Liù), Coro e Orchestra dell'Arena di Verona, direzione Giuliano Carella, regia di Franco Zeffirelli.
- 5 OPUS ARTE 2013: Lise Lindstrom (Turandot), Marco Berti (Calaf) Eri Nakamura (Liù), Coro e Orchestra del Covent Garden, direzione Henrik Nánási, regia Andrei Serban.
- 6 Come accennato, in rete (su Bilibili.tv) si trova l'ultima ripresa dello spettacolo di Serban (2023), con Anna Pirozzi (Turandot), Yonghoon Lee (Calaf), Masabane Cecilia Rangwanasha (Liù), Coro e Orchestra del Covent Garden, direzione Antonio Pappano; mentre l'incisione della Turandot dove Pappano dirige i complessi di Santa Cecilia (con una cast stellare: Sondra Radvyanovsky/Turandot, Jonas Kaufmann/Calaf e Ermonela Joaho/Liù) è edito dalla WARNER (2023).
- 7 WARNER 1998: Giovanna Casolla (Turandot), Sergej Larin (Calaf), Barbara Frittoli (Liù), Carlo Colombara (Timur), Orchestra e Coro del Maggio musicale fiorentino, direttore Zubin Metha, regia Zhang Yimou.
- 8 DECCA 2015: Nina Stemme (Turandot), Maria Agresta (Liù), Aleksandr Antonenko (Calaf), Alexander Tsymbalyuk (Timur), Orchestra e Coro del Teatro alla Scala, direttore Luciano Chailly, regia Nikolaus Lehnhoff.
- 9 BEL AIR 2020: Irène Theorin (Turandot), Gregory Kunde (Calaf), Yolanda Auyanet (Liù), Coro e Orchestra del Teatro Real di Madrid, direzione Nicola Luisotti, regia Robert Wilson.
- 10 Disponibile in rete, 2023, con Asmik Grigorian (Turandot), Jonas Kaufmann (Calaf), Kristina Mkhitarjan (Liù), Coro e Orchestra della Staatsoper di Vienna, direzione Marco Armiliato, regia Claus Guth.

Bozzetti di Galileo Chini per la prima assoluta di *Turandot* a Milano, Teatro alla Scala, 1926. Matita, carboncino e tempera su carta (Milano, Archivio Storico Ricordi).



Il giardino della Reggia (Atto III, Scena I).



L'esterno del palazzo Imperiale (Atto III, Scena Ultima).

TEATRO ALLA SCALA



EDIZIONI DEL TEATRO ALLA SCALA

Responsabile scientifico e editoriale

Raffaele Mellace

Professore ordinario

di Musicologia e Storia della musica

presso l'Università degli Studi di Genova

UFFICIO EDIZIONI DEL TEATRO ALLA SCALA

Capo Ufficio Edizioni

Anna Paniale

Redazione

Davide Parolin

Federico Zavanelli

RICERCA ICONOGRAFICA

Anna Paniale

PROGETTO GRAFICO

Tribe Communication

IMMAGINI DEGLI SPETTACOLI SCALIGERI

Archivio Fotografico del Teatro alla Scala

REALIZZAZIONE E CATALOGAZIONE IMMAGINI DIGITALI

“Progetto D.A.M.” per la gestione digitale
degli archivi del Teatro alla Scala

SI RINGRAZIA PER LA COLLABORAZIONE

Museo Teatrale alla Scala

*Il Teatro alla Scala è disponibile a regolare
eventuali diritti di riproduzione per quelle
immagini di cui non sia stato possibile
reperire la fonte*

© Copyright 2026, Teatro alla Scala