

Magazine «Lingua Italiana» (portale Treccani on line), sezione Speciali – 3 ottobre 2023 (<  
[https://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/speciali/melodramma/12\\_Buroni.html](https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/melodramma/12_Buroni.html) >)

Codice DOI: <https://doi.org/10.7393/LION-217>

**Gli enigmi sono tre, uno il nome.**  
**La lingua della principessa Turandot, dal silenzio all'amore**

di *Edoardo Buroni* (Università degli Studi di Milano)

**Una favola moderna per un compositore pretenzioso**

Ci fu sicuramente l'abile zampino di Renato Simoni, coautore del libretto e – soprattutto – sinologo, alla base della suggestiva reinterpretazione che Puccini operò sulla fonte letteraria prima di Carlo Gozzi e poi di Friedrich Schiller (tradotto da Andrea Maffei) per giungere alla composizione di *Turandot*. Se per Simoni si trattava quasi di una prima esperienza (in precedenza, per il teatro musicale anche di operetta, si era occupato per lo più di qualche adattamento, traduzione o riduzione), l'altro librettista coinvolto nel lavoro, Giuseppe Adami, aveva invece già collaborato con il compositore lucchese per la realizzazione della *Rondine* e del *Tabarro*; ed era dunque già consapevole di quanto Puccini fosse prevaricante. Il musicista stesso aveva infatti messo in chiaro ad Adami: «Non si spaventi: i libretti si fanno così. Rifacendoli. Finché non raggiungeremo quella forma definitiva che è necessaria a me per la musica, non le darò tregua. Verso, metrica, situazione, parole... non mi guardi con quegli occhi attoniti... devono essere, fase per fase, studiati, vagliati, approfonditi, secondo il desiderio mio e le mie personali esigenze».

Malgrado alcune titubanze di Puccini, malgrado l'incompiutezza dell'opera e malgrado alcuni critici inizialmente non avessero apprezzato (evidentemente perché non ne avevano compreso l'efficacia, al passo coi tempi) la commistione di stili e registri presente nella lingua del libretto per caratterizzare i diversi personaggi e le situazioni in cui essi agiscono, il testo verbale di *Turandot* manifesta una consapevole apertura alla modernità che però non rinuncia al legame con la tradizione, riuscendo ad amalgamare senza stridori gli elementi di volta in volta esotici, tragici, lirici, solenni, comici e grotteschi che costellano questa favola.

**Un silenzio eloquente**

In modo abbastanza inconsueto, la protagonista non interviene fino al secondo quadro del secondo atto; o meglio, il suo primo apparire nella parte iniziale dell'opera non si accompagna ad alcuna sua battuta, ma solo ad una presenza che pure, malgrado il silenzio, domina l'azione drammaturgica. È solo grazie alle parole delle didascalie (dunque una lingua in prosa e non particolarmente ricercata) e alla conseguente messinscena che chi legge il libretto o assiste all'opera può comprendere il repentino mutamento di passioni del principe ignoto, Calaf, che passa dal lanciare anatemi contro Turandot all'essere fortemente attratto dalla sua avvenenza quasi ultraterrena; e non è un caso che queste didascalie si aprano con due congiunzioni, la prima avversativa e la seconda copulativa, che si collegano immediatamente alle battute del tenore: «Ma il grido si spezza sulle sue labbra, perché dall'alto della

loggia imperiale si mostra Turandot» e «E si copre il volto con le mani, abbacinato». In questo momento la protagonista comunica dunque solo attraverso gesti dalla forte valenza perlocutoria e tramite una presenza che si fonde nell'ambientazione notturna gravida di tratti onirici e surreali, descritti nelle indicazioni sceniche con una sintassi monoproposizionale e con elementi in stile nominale: «Un raggio di luna la illumina. La Principessa appare quasi incorporea, come una visione. Il suo atteggiamento dominatore e il suo sguardo altero fanno cessare per incanto il tumulto. La folla si prostra, faccia a terra», «Un breve silenzio. Turandot ha un gesto imperioso: è la condanna. La lugubre nenia riprende», «Le loro voci si perdono. Turandot non c'è più».

È proprio il fascino di una voce così restia a farsi udire e di una figura tanto eterea a far risvegliare, poco dopo, perfino le ombre dei defunti: «Ma ecco richiami incerti, non voci ma ombre di voci, si diffondono dall'oscurità degli spalti. E qua e là, appena percettibili prima, poi, di mano in mano, più lividi e fosforescenti, appaiono i fantasmi. Sono gli innamorati di Turandot che, vinti nella tragica prova, hanno perduta la vita». Costoro, tramite una quartina di tre doppi quinari e un settenario a rima baciata, esortano Calaf a percuotere il gong con cui i pretendenti segnalano la propria volontà di sottoporsi alla prova degli enigmi per ottenere la mano di Turandot: – *Non indugiare! – Se chiami, appare / quella che, estinti, ci fa sognare! / – Fa' ch'ella parli! – Fa' che l'udiamo! / – Io l'amo! – Io l'amo! – Io l'amo!*; dove si segnalano le ripetizioni anaforiche e le rime interne che producono una musicalità poetica funzionale a caratterizzare questo tipo di personaggi e l'ambientazione in cui essi sono inseriti.

### **L'amore estraneo e (rin)negato**

È ancora il silenzio ad accompagnare le prime parole di Turandot, sia per quanto riguarda – di nuovo – la didascalia che le introduce («Fra un solenne silenzio Turandot dice»), sia perché la protagonista giustifica il suo atteggiamento misandrico presentandosi come la reincarnazione, vendicativa, della *Principessa Lo-u-ling*, / *Ava dolce e serena, che regnavi / nel tuo chiuso silenzio, in gioia pura, / e sfidasti inflessibile e sicura / l'aspro dominio, tu rivivi in me!*. La protagonista esordisce con una lunga narrazione che si dipana su strofe (inframmezzate da due distici del popolo) irregolari per lo più di endecasillabi, con qualche rima e qualche assonanza baciata o alternata: Turandot rievoca un tempo a metà tra lo storico e il mitologico (reso dalla *geminatio* quasi fiabesca *or son mill'anni e mille*) in cui il silenzio appena ricordato di Lo-u-ling si trasformò, senza passare per una fase intermedia di “parola parlata”, in un *grido disperato*, ora raccolto nell'*anima* di Turandot; *E quel grido ritornò al silenzio, sempre senza stadi verbali frapposti, quando, in una notte atroce, a causa della violenza di un uomo si spense la sua fresca voce*. La drammaticità del racconto, oltre che dalle due *iuncturae* appena citate e dall'insistenza dei punti esclamativi, viene enfatizzata anche da figure di accumulo e ripetizione: la terna sindetica *fu sgomento e terrore e rombo d'armi!* (anche con allitterazione della polivibrante, a rendere quanto descritto), la reduplicazione *Il Regno vinto! Il Regno vinto!* e l'anadiplosi tra versi *trascinata [...] via, / via nella notte atroce*.

Sono stilemi che si propagano anche, nell'immediato prosieguo del discorso, quando Turandot dichiara i propri intendimenti: lo si constata sia nell'anafora con terna *io vendico su voi quella purezza, / io vendico quel grido e quella morte!*, sia nella ripetizione del verso che apre e chiude la quartina (ora in settenari dominati dalla rima tronca) *No! Mai nessun m'avrà!*. Questa idea di amore come possesso e violenza (dell'uomo sulla donna) ritorna per altro in bocca alla principessa sia quando il principe ignoto vince la sfida per ottenerla in sposa (*Non puoi donarmi a lui come una schiava / morente di vergogna!*, dice Turandot al padre, l'imperatore Altoum; e al giovane: *Mi vuoi come una preda? / Vuoi ch'io sia trascinata / nelle tue braccia a forza / riluttante e fremente?*), sia

quando Calaf, verso la conclusione dell'opera, ormai spinto da una passione incontenibile la bacia (*Che fai di me? e Non umiliarmi più!*). Se dunque il concetto e il sentimento del vero amore sono estranei a Turandot, non stupisce che la principessa tratti altrettanto da estranei e "lontani" i suoi pretendenti: ciò vale non solo per Calaf, a cui la protagonista si rivolge sempre (non conoscendone il nome) con l'appellativo distaccato *straniero*, ma anche per chi l'ha preceduto e secondo lei presumibilmente lo seguirà (*O Principi che a lunghe carovane / da ogni parte del mondo / qui venite*).

### **Parole di gelo, fuoco e sangue**

La prova a cui la protagonista sottopone anche il principe ignoto prende avvio, come specifica la didascalia, ancora dopo un'assenza di parole e suoni: «Squillano le trombe. Silenzio. Turandot proclama il primo enigma»; circostanza che rende ancora più perentorio l'imperativo della principessa: *Straniero, ascolta!*. Le domande vengono poste in strofe non regolari per lo più di endecasillabi (con alcuni settenari e un quinario) in cui ritornano le figure retoriche binarie rese tramite dittologie, parallelismi, anafore, anadiplosi, altre ripetizioni, antifrasi e chiasmi, utili anche a imprimere al dettato una certa vaghezza formulare consona alla tipologia testuale dell'indovinello: ad esempio *Tutto il mondo lo invoca, / tutto il mondo lo implora; Ed ogni notte nasce / ed ogni giorno muore; Guizza al pari di fiamma, e non è fiamma; È tutta febbre! / Febbre d'impeto e ardore; Se ti perdi o trapassi, si raffredda! / Se sogni la conquista, avvampa, avvampa; Gelo che ti dà foco! E dal tuo foco / più gelo prende! Candida ed oscura*.

Contribuiscono a rendere più ricercati stilisticamente questi enigmi altri elementi linguistici: così le *iuncturae*, per lo più con aggettivo qualificativo anteposto, *cupa notte, fantasma iridescente, nera, infinita umanità, vivido bagliore*; qualche lieve inversione sintattica come *del tramonto il vivido bagliore* e *dal tuo foco più gelo prende*; tratti fonomorfologici di estrazione poetica quali la forma plurale del sostantivo *ale* e quella monotongata di *foco*. Quest'ultima scelta convive però con un'altra, significativa, di segno opposto, giacché nella scena degli enigmi Turandot si serve anche del dittongato *cuore* (meglio rimante con *muore*) nonché – in posizione atona – dell'altrettanto dittongato *percuotete*.

### **Il nome dell'amore**

Il dittongo di *cuore* ritorna nelle battute della principessa quando quest'ultima, stupita dalla forza d'animo della schiava Liù che mantiene il segreto sul nome del suo signore nonostante le torture e a rischio della propria vita, le domanda quale sia la ragione di tanto coraggio: la fanciulla le risponde pronunciando (per tre volte, sempre in clausola di verso e dunque in rima con il sostantivo precedente) la parola ancora sconosciuta alla protagonista, *amore*. Sarà proprio questo il nome che Turandot attribuirà pubblicamente a Calaf alla fine dell'opera, manifestando così la vittoria del principe – ormai non più ignoto, né in senso stretto né dal punto di vista sentimentale – su di lei.

Ma prima che ciò avvenga Turandot attraversa diverse fasi psico-emotive: anzitutto quella di una strenua, ed estrema, difesa che si trincerava insistendo concettualmente, e dunque anche lessicalmente, sulla propria regalità e intangibilità celesti (*Cosa umana non sono... / Son la figlia del cielo / libera e pura; l'anima è lassù; Non profanarmi!; Non mi toccar, straniero!... È un sacrilegio!*); poi quella dell'ammissione della sconfitta e del turbamento interiore procuratole da Calaf fin dall'inizio (descritto con uno stile più letterario e costellando i propri versi imparisillabi, inusitatamente anche molto brevi, delle figure retoriche binarie che si è già visto esserle proprie: *Quanti ho visto sbiancare,*

*/ quanti ho visto morire / per me!... [...] C'era negli occhi tuoi / la luce degli eroi, / la superba certezza, / e per quella t'ho odiato, / e per quella t'ho amato, / tormentata e divisa / tra due terrori uguali: / vincerti od esser vinta... / E vinta son!... Son vinta*); poi ancora la fase di una recrudescenza del proprio algido orgoglio vendicativo, quando il suo interlocutore le svela il proprio nome rendendola così *arbitra* della sua vita o della sua morte (un'esaltazione palesata anche dalle frasi brevi, nominali ed esclamative: *Non più il grido del popolo!... Lo scherno!... / Non più umiliata e prona / la mia fronte ricinta di corona!...*); e infine quella di un ambiguo e ancora irrisolto oscillare tra i propositi cruenti primigeni e l'accettazione di una nuova dimensione affettiva, cosa resa possibile dallo svelamento del nome del principe (*So il tuo nome!... Il tuo nome!...* è la duplice esclamazione che Turandot ripete, con piccole variazioni, quasi ossessivamente per ben tre volte).

Ma che la direzione sia almeno inconsciamente già segnata è intuibile dal fatto che per la prima volta la principessa si rivolge al giovane non più in modo distaccato ma chiamandolo, appunto, più confidenzialmente, con il suo nome proprio: *Calaf!... Davanti al popolo, con me!...*

## **Bibliografia**

- Giuseppe Adami e Renato Simoni, *Turandot*. Dramma lirico in tre atti e cinque quadri. Musica di Giacomo Puccini. L'ultimo duetto e il finale dell'opera sono stati completati da F. Alfano, G. Ricordi & C. editori, Milano (1926).
- Giuseppe Adami, *Puccini e Turandot*, «La Lettura», XXVI/4, 1926, pp. 241-250.
- Giuseppe Adami, *Puccini*, Treves, Milano, 1935.
- Eugenio Gara (a cura di), *Carteggi pucciniani*, Ricordi, Milano, 1958.
- Michele Girardi, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Marsilio, Venezia, 1995.
- Massimo Mila, *Qui anche «Turandot» diventa bella*, in Idem, *Mila alla Scala. Scritti 1955-1988* (a cura di R. Garavaglia e A. Sinigaglia), Rizzoli, Milano, 2001, pp. 415-417.
- Luca Serianni, *Libretti verdiani e libretti pucciniani: due modelli linguistici a confronto*, in Idem, *Viaggiatori, musicisti, poeti. Saggi di storia della lingua italiana*, Garzanti, Milano, 2002, pp. 113-161.
- Matilde De Pasquale, *La «Turandot» di Gozzi nella rielaborazione di Schiller*, in «Cultura tedesca», 28, 2005, pp. 83-104.
- Adriana Guarnieri Corazzol, *Libretti da leggere e libretti da ascoltare. Didascalia scenica e parola cantata nell'opera italiana tra Otto e Novecento*, in M. Tatti (a cura di), *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900*, Bulzoni, Roma, 2005, pp. 207-221.
- William Ashbrook e Harold S. Powers, *“Turandot” di Giacomo Puccini. La fine della Grande Tradizione*, Ricordi, Milano, 2006.
- Julian Budden, *Puccini*, Carocci, Roma, 2007.
- Paolo Fabbri, *Metro e canto nell'opera italiana*, Edt, Torino, 2007.

- Sebastiano Bollato, «Addio cielo fatto di onde piene di raggi di luna e di misteri!». *L'evoluzione della didascalia nel teatro per musica tra Otto-Novecento*, in «Rivista di letteratura teatrale», 2, 2009, pp. 45-57.
- Luca Serianni, *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Carocci, Roma, 2009.
- Emanuele d'Angelo, *Leggendo libretti. Da "Lucia di Lammermoor" a "Turandot"*, Aracne, Roma, 2013, pp. 229-246.
- Ilaria Mingioni, *A parte. Per una storia linguistica della didascalia teatrale in Italia*, Società Editrice Romana, Roma, 2014.
- Pier Vincenzo Mengaldo, *Evoluzione linguistica dei libretti d'opera dal pieno Ottocento agli inizi del Nove*, in I. Bonomi e V. Coletti (a cura di), *L'italiano della musica nel mondo*, Accademia della Crusca-goWare, Firenze, 2016, pp. 113-121.
- Ilaria Bonomi e Edoardo Buroni, *La lingua dell'opera lirica*, il Mulino, Bologna, 2017.
- Vittorio Coletti, *Da Monteverdi a Puccini. Introduzione all'opera italiana*, Einaudi, Torino, 2017 (nuova ed.).
- Fabio Rossi, *L'opera italiana: lingua e linguaggio*, Carocci, Roma, 2018.
- Vittorio Coletti, *Didascalie all'opera*, in N. De Blasi e P. Trifone (a cura di), *L'italiano sul palcoscenico*, Accademia della Crusca-goWare, 2019, pp. 91-99.
- Virgilio Bernardoni, *Puccini*, Il Saggiatore, Milano, 2023.