

# E diedi il canto agli astri, al ciel

## La luce naturale nei libretti musicati da Giacomo Puccini

Michele Bianchi

(Parte II)

La novità di *Butterfly* è che, da elemento esterno seppur agente, la luna si correla con la protagonista sul piano delle affinità: «sommiglio/la Dea della luna,/la piccola Dea della luna che scende/la notte dal ponte del ciel...» La Dea della luna non funge in questo caso da mero spunto coloristico, ma possiede un potere particolare che il duetto fra Pinkerton e Butterfly chiarisce: «e affascina i cuori.../e li prende,/e li avvolge in un bianco mantel./E via se li reca negli altri reami.» Non si rinuncia dunque a riaffermare le seleniche capacità direttive nei confronti delle umane azioni, emerse per la prima volta nella *Bohème* e presenti anche in *Tosca*. Il I atto si chiude con l'apoteosi di una notte stellata che approfondisce l'antropomorfismo dell'universo, con gli astri assimilati ad occhi «fisi, attenti», che in ultimo si allargano a un sorriso estatico: «è notte serena!/Guarda: dorme ogni cosa!/Ah! Dolce notte! Quante stelle!/Non le vidi mai sì belle!/Trema, brilla ogni favilla/col baglior d'una pupilla./Oh! quanti occhi fisi, attenti/d'ogni parte a riguardare!/pei firmamenti,/via pei lidi, via pel mare,/quanti sguardi!/Tutto estatico d'amor/ride il ciel!» Si ravvisa in questa chiusura una stretta parentela con «ah, piovete voluttà, volte stellate!» di *Tosca*. L'analogia con questo passo di «Al tuo fianco sentire» di *Tosca* riguarda l'intensa partecipazione all'amore terreno di un universo che sembra tifare alla stregua di un pubblico plaudente le gesta dei suoi beniamini. L'atmosfera si riversa nuovamente sui personaggi,

meta delle attenzioni dell'universo. Nella loro icasticità, quegli 'occhi fisi, attenti' conservano una loro indipendenza dall'interpretazione data dalla protagonista, inclinando alla preoccupazione e al timore per un destino che sta già incamminandosi verso il tragico.

La notte che chiude l'atto II, nonostante sia preceduta da scene di esultanza per l'arrivo nel porto della nave di Pinkerton, ha tuttavia una significanza del tutto diversa dalla precedente. Infatti «Butterfly si pone innanzi al foro più alto e spiando da esso rimane immobile, rigida come una statua». Subito dopo leggiamo che «è notte; i raggi lunari illuminano dall'esterno lo shosi. il bimbo si addormenta, rovesciandosi all'indietro, disteso sul cuscino e Suzuki si addormenta pure, rimanendo accosciata: solo Butterfly rimane sempre ritto ed immobile.» Questo continuo sottolineare l'immobilità e la rigidità di Butterfly rimanda ai momenti in cui essa si confronta con la morte, quella del padre e la sua: prima solo ipotizzata, poi perseguita di proposito. Il coro muto che distilla le ore notturne per consegnarle all'alba non è dunque un 'ninna nanna' o una melodia bamboleggiante, bensì una vera e propria trenodia.<sup>43</sup> Lo stupefacente è che la tragedia si consuma però con la luce del sole: Butterfly comprende l'ostilità di tale luce e così prorompe: «troppa luce è di fuor,/e troppa primavera,/chiudi.» Per la prima volta in un'opera di Puccini l'avversione alla luce del sole è spiegabile non solo con il ricorso a pur pertinenti motivazioni

del pessimismo prima storico e poi cosmico. “A me non ride/L’aprico margo, e dall’eterea porta/Il mattutino albor” di una Saffo impegnata nel suo maestoso *Ultimo canto*, pienamente consapevole che “già non arride/Spettacol molle ai disperati affetti” sembra un qualcosa non molto distante da quanto laconicamente espresso da Butterfly. “Ma perché dare al sole./Perché reggere in vita/Chi poi di quella consolar convenga?”, domanda terribile rivolta alla “vergine luna” dal pastore errante dell’Asia, conferma che l’astro datore di vita può essere chiamato in causa ad esaltare il dramma interiore di colui al quale la vita è un nonsenso troppo difficile da giustificare e accettare. Dobbiamo inoltre registrare la domanda posta dal Gallo Silvestre nel suo drammatico *Cantico*:

Io dimando a te, o sole, autore del giorno e preside della vigilia: nello spazio dei secoli da te distinti e consumati fin qui sorgendo e cadendo, vedesti tu alcuna volta un solo infra i viventi essere beato? Delle opere innumerevoli dei mortali da te vedute finora, pensi tu che pur una ottenesse l’intento suo, che fu la soddisfazione, o durevole o transitoria, di quella creatura che la produsse? in qual campo soggiorna, in qual bosco, in qual montagna, in qual valle, in qual paese abitato o deserto, in qual pianeta dei tanti che le tue fiamme illustrano o scaldano? Forse si nasconde dal tuo cospetto, e siede nell’imo delle spelonche, o nel profondo della terra o del mare? Qual cosa animata ne partecipa; qual pianta o che altro che tu vivifichi; qual creatura provveduta o sfornita di virtù vegetative o animali? E tu medesimo, tu che quasi un gigante instancabile, velocemente, di e notte, senza sonno né requie, corri lo smisurato cammino che ti è prescritto; sei tu beato o infelice?

I libretti delle opere pucciniane sembrano dunque ereditare da Leopardi l’immagine e la funzione di un sole spettatore della congenita infelicità umana, e non solo umana, e di un mondo dove “le creature animate... non patiscono veramente per altro, e non si affaticano, se non per giungere a questo solo intento della natura, che è la morte”<sup>45</sup> Ma se il sole delle opere leo-

pardiane, come del resto la luna, risulta impassibile testimone di vicende umane a lui del tutto estranee, quello dei libretti pucciniani è chiamato a esaltare e a intensificare la concitazione interna del personaggio e quella a lui esterna nel momento in cui sta portando a termine il suo personale dramma. E, mentre Leopardi accomuna tutti gli esseri viventi in un assurdo tragico destino, Butterfly ammette invece che si possa essere felici. Ella, rivolgendosi a Kate, prorompe con un solenne “sotto il gran ponte del cielo non v’è/donna di voi più felice./Siatelo, sempre./non v’attristate per me.” Constatando la diversità dei destini personali, e non escludendo che la felicità possa essere raggiunta da qualche eletto, si riesce, anche in forza di questo stridente contrasto, a raggiungere momenti al calor bianco.

Alla ricerca di ulteriori conferme del ruolo direttivo di Puccini nell’indicare ai librettisti il particolare atteggiarsi della luce, si incontra una lettera del primo ottobre 1901 ad Illica: “Pensami dunque al secondo [atto di *Butterfly*]: l’incontro delle donne e all’ultimo che coll’intermezzo cupo-lento e suggestivo del drago, attacco (dello stesso colore) senza vivacità né allegria sino alla fine. Mi piace che sia di notte con quella luce rossastra che verrà sul bambino...”<sup>46</sup> La distribuzione della narrazione nei vari momenti della giornata e l’illuminazione si direbbero senz’altro farina del sacco pucciniano. Due lettere a Toscanini informano inoltre che il compositore continuava ad interessarsi dei problemi connessi alle luci anche per la messa in scena dell’opera. Nella prima, del 12 ottobre 1905, si legge: “Guarda di ottenere l’effetto delle lampade che si spengono come per mancanza d’olio al sorgere della prima alba, al terzo atto...”<sup>47</sup> Nella seconda, sempre dell’ottobre 1905, così Puccini si rivolge al direttore d’orchestra: “Caro Toscanini, due parole riguardo alla *mise en scene* [di *Butterfly*]. L’ultima scena, quando Suzuki chiude la scena, dovrà divenire completamente buia, con pochissima ribalta, e quando il bambino esce dalla porta d’uscita ne verrà fuori un violento raggio di sole, forte, e fascio di luce larga, nella cui orbita avrà luogo la

45. Da *Il cantico del gallo silvestre*. I passi citati sono stati desunti da: GIACOMO LEOPARDI, *Canti*, Torino, Loescher, 1976 (2<sup>a</sup> ed.); GIACOMO LEOPARDI, *Operette Morali*, Torino, Loescher, 1975 (3<sup>a</sup> ed.).

46. EUGENIO GARA, *op. cit.*, 1 ottobre 1901, n. 261, p. 214.

no risulta ideale per dare il massimo rilievo a un'azione macabra quale un impiccagione neanche troppo meritata. Sino alla fine non abbiamo più alcun riferimento alla luce del sole, che sembra non meritarsi più alcuna citazione per il lieto fine favorito dal provvidenziale arrivo di Minnie. Che un abbinamento inusuale come quello che lega il sole a situazioni cariche di negatività, riscontrato per la prima volta in *Bohème*, continui ad essere adottato sistematicamente anche quando termina la collaborazione con Illica e Giacosa, sembrerebbe confermare il ruolo sempre più attivo di Puccini al confezionamento del libretto. Va peraltro rilevato che la rinuncia ad un collaboratore del calibro di Illica si fa sentire anche per quanto riguarda l'ideazione di situazioni sceniche che permettano alla luce di campeggiare. Il rilievo che questa assume, a livello qualitativo come quantitativo, non è paragonabile alle tre grandi opere scritte in precedenza da Puccini. Anche *La rondine* si apre con un interno che, dalle vetrate, suggerisce un "pieno crepuscolo", quando "i riflessi rossastri del tramonto illanguidiscono." Quanto proferito da Prunier di là a poco, ("forse, come la rondine,/migrerete oltre il mare,/verso un chiaro paese/di sogno... verso il sole,/verso l'amore.../e forse..."), viene interpretato da Magda in modo sensazionale, ma estremamente rivelativo. Ebbene, dopo queste parole che suonano effettivamente sibilline e appena malinconiche, Magda interviene con "Un cattivo presagio?..." Nonostante Prunier riferisca di un paese di sogno e di amore, Magda esaspera il significato di quei versi in direzione disgraziata. Che l'aver menzionato il sole porti versi idilliaci a virare in destinazione funesta, non è ormai una novità. E che i versi di Prunier potessero più correttamente essere interpretati in modo meno angosciato lo conferma il momento in cui Magda li ripete a sé stessa. Abbinandoli a 'Bullier', infatti, "il suo viso s'illumina di un sorriso". In chiusura del II atto, immediatamente dopo la rottura fra Magda e Rambaldo, leggiamo: "i primi chiarori freddi dell'alba non illuminano che tavoli in disordine, fiori sparsi e sfo-

gliati per terra, bicchieri rovesciati. Tutta l'infinita tristezza d'una festa passata è in queste prime luci mattutine." E la 'voce lontana' ribadisce: "son l'aurora che nasce per fugar/ogni incanto di notte lunar!/Nell'amor/non fidar!" Viene confermato l'atteggiamento agonistico con il quale le varie fasi del giorno si succedono. E l'acme dello scontro è dato dall'arrivo del giorno, cinico demolitore di malie notturne.

Il III atto è ambientato in un "pomeriggio avanzato d'una magnifica giornata di primavera." La separazione fra Ruggero e Magda, sofferta ma non tragica, sembra non avere bisogno di una forte luce solare, atta ad evidenziare ben altre sciagure. Non è esente da connotati comici il fatto che, dopo aver rivelato i suoi propositi di matrimonio a Magda, Ruggero, cerchi ingenuamente di allettarla con parole evidentemente controproducenti: la "mia casa/che intorno ha un orto e in faccia la collina/che si risveglia al sole, la mattina", e "chi sa che a quel sole mattutino/un giorno non si tenda lietamente/la piccola manina d'un bambino...". La grande precisione balistica di Ruggero fa centro: "Magda singhiozzando sommessamente, a poco a poco si è tutta ripiegata su di lui." Il povero Ruggero non poteva sapere che le poetiche immagini di sole non evocavano quel positivo che egli vi annette in chi doveva poi tirare le file della trama.

A questo punto è bene precisare che l'abbinare sistematicamente il sole a momenti tristi, quando non tragici, è uno stereotipo che evidentemente Puccini ritiene particolarmente significativo per la rappresentazione teatrale, ma che non ha alcuna valenza per la sua vita privata. Non dobbiamo dunque ritenere che Puccini, fuori dal teatro, credesse realmente operante una correlazione diretta fra luce solare e situazioni penose. Alcune lettere, infatti, indicano quanto il sole connotasse per lui esclusivamente positività. A Giulio Ricordi scrive: "Dunque, concludendo, mi lasci qua tranquillo a bevermi di questo splendido sole e a beararmi di questo paese incantevole."<sup>52</sup> Sempre all'editore comunica che "le sue lettere sono il raggio di sole in questa noiosa villeggiatura

capolino. In un oscurità ormai completa si consuma il dramma. Nel dialogo con Giorgetta, Michele ricorda le sere e le notti di un passato non lontano: “ora le notti sono tanto fresche.../E l’anno scorso là in quel nero guscio/eravamo pur tre...c’era il lettuccio/del nostro bimbo...”, continuando: “erano sere come queste.../Se spirava la brezza,/vi raccoglievo insieme nel tabarro/come in una carezza...” Michele rammenta dunque il felice passato che contrasta con lo squallore del presente, e ancora insiste: “non ti ricordi/altre notti, altri cieli ed altre lune?...” Dunque nel Tabarro l’oscurità e la notte connotano stati d’animo contrastanti, essendo funzione di variabili temporali quali il passato e il presente. Nel ricordo, le notti vengono collegate a momenti di serenità e felicità per i forti legami familiari, mentre al momento presente queste non portano con sé altro che un gran tormento per la certezza di essere tradito, e un’infinita nostalgia per tempi che non ritorneranno. Viene così momentaneamente recuperata l’immagine della notte offerta dalle *Villi*: notte come momento in cui il passato proietta la sua luce sinistra ad esaltare un presente tormentato e sul punto di risolversi in tragedia. La sofferenza interiore di Michele viene ulteriormente esasperata dagli amanti che transitano sulla strada, per i quali una notte di luna conserva tutto l’incanto che le compete: “Bocca di rosa fresca.../e baci di rugiada.../o labbra profumate.../o profumata sera.../c’è la luna che illumina la strada.../la luna che ci spia.../a domani, mio amore.../domani, amante mia!...” L’amore intensifica l’incanto notturno, e ne è a sua volta esaltato; quando l’amore viene però infranto, la notte diventa un tormento. Il modo di viverla è dunque funzione dell’amore. Ma nell’esacerbato monologo, Michele sembra volere fare della notte il giorno, riaffermando così ancora una volta che una tragedia può essere tale solo se accompagnata da una luce quasi diurna, che permetta cioè di cogliere cinicamente tutti i tratti particolari della truce situazione. “Ah!... Squarciare le tenebre!... Vedere!.../E serrarlo così, tra le mie mani!/e gridargli: Sei tu!... Sei tu!...” La notte non è comunque più solo il

momento che impone per la maliarda complicità con gli innamorati, ma può evidentemente essere spettatrice di azioni tutt’altro che idilliche, e questo quando il misterioso filo che lega gli amanti viene lacerato. Come il tabarro, la notte “asconde/qualche volta una gioia,/qualche volta un dolore...”

Anche *Suor Angelica* si apre con un tramonto: “un raggio di sole batte al di sopra del getto della fonte.” Il sole, come nella prima opera del *Trittico*, gioca un suo ruolo: “... una sfera di sole/è entrata in clausura!... Comincian le tre sere/della fontana d’oro!” Per le suore, “è il bel sorriso di Nostra Signora/che vien con quel raggio”, mentre la maestra delle novizie spiega che “per tre sere dell’anno solamente,/Dio ci concede di vedere il sole/che batte sulla fonte e la fa d’oro.” Il primo intervento di Suor Angelica è molto significativo: a un’idea di Suor Genoveffa di portare un secchiello d’acqua indorata dal sole sulla tomba di una sorella che lo desidererebbe, Suor Angelica precisa che “i desideri sono i fiori dei vivi,/non fioriscono nel regno della morte”. La considerazione positiva nei confronti del sole vale cioè soltanto nella vita terrena, che non è vera vita; infatti, “la morte è vita bella!” Il sole rappresenta la caducità dei valori terreni, sublimati da coloro che vivono in eterno, perde così tutti quei connotati di positività comunemente attribuitigli, ma non dal Puccini operista. Come per il *Tabarro*, si è scelto il tramonto del sole per accrescere una tensione allo stato latente, e la notte per permettere all’ansia accumulatasi di esplodere.

Però Suor Angelica vive ancora su questa terra, e il desiderio di avere notizie del figlio si avvera proprio quando «il getto della fonte si è indorato». Alla luce di quanto visto nei libretti precedenti, il sole che indora il getto d’acqua non è buon presagio, e la conferma di ciò l’avremo con quanto comunicato dalla Zia Principessa. Dopo aver saputo della morte del bimbo, si legge che «nel parlatorio è già la semioscurità della sera...», poi che «la sera è calata». Dopo aver riaffermato che Suor Angelica ha riaffermato che «la grazia è discesa dal cielo!», vediamo che «la notte avvolge il

prospettiva tragica.

Una lettera a Renato Simoni del dicembre 1920, ricorda come ormai Puccini prenda per mano il librettista, guidandolo per un percorso già perfettamente tracciato e bisognoso solo, crocianamente, di concretarsi in versi.

Caro Renato, eccoti una specie di guida dell'atto II. Il atto: molto schematico/esser rapidi e fermarsi solo dove la lirica esige; entrata di Turandot nervosa; Nessun dorma/Pechino, romanza tenore; tentazioni: bere, dorme, niente banchetto. Le maschere sono gli offerenti e i protagonisti della scena. Invito a dire il nome, per la vita loro. Calaf: No, perdo Turandot/invito a fuggire/no/allora piccolo complotto a parte e minaccia morte/Niente incubi/sopraggiunge Turandot/duetto più corto/tortura più corta. I tre annunziano spaccato cuore/L'ho perduta, mio cuore perché batti? Liù dice di voler restare, tentare pietà Turandot/BUIO/Scena camera drappeggiato, schiave e Liù/Turandot punta di gelosia/scena non lunga/BUIO/Ultima scena: grande palazzo BIANCO/Pegonie, tutti già pronti compreso imperatore a posto/SOLE NASCENTE; Calaf: addio al mondo, all'amore, alla vita/Il nome? non lo so, lapidario: Gran frase amore con bacio moderno e tutti presi si mettono la lingua in bocca.<sup>61</sup>

L'evidenziazione in maiuscolo è ovviamente strumentale, attestando per l'ennesima volta l'importanza che per Puccini rivestiva la luce e come la sua azione dovesse essere progettata in sincronia con la stesura della trama. Altre lettere testimoniano come *Turandot* sia stato concepito addirittura come drammatizzazione di atteggiamenti luminosi: «Caro Adamino, io non sono perplesso. Penso che *Turandot* in due atti è nella giusta misura. L'azione comincia al tramonto e finisce colla susseguente alba. Quel II atto di notte con principio d'alba alla fine. Mi pare dunque esaurire coll'alba fiorita e col levar del sole.»<sup>62</sup> Sempre ad Adami scrive: «Buio/cambiare scena. camera gialla e rosa/scena Turandot schiave, paludamento. Punta di gelosia. Buio, poi ultima scena, grandiosa bianca e rosa: Amore! Che ve ne pare? Se va bene vengo giù da Simoni e in pochi giorni si fa un grande atto.»<sup>63</sup>

Luci e colori: un turbinio che affascinava Puccini e lo convinceva di avere imboccato la strada giusta. Ma uno straordinario passo di una lettera ad Adami scolpisce a chiare lettere come l'esplosione d'amore e una luminosità sensoriale fossero intimamente connesse:

Urge commuovere alla fine — e potete voi trovare il verso. Poca retorica! e il travaso d'amore giunga come un bolide luminoso in mezzo al clangore del popolo che estaticamente assorbe l'influsso amoroso attraverso i nervi tesi come corde di violoncelli gementi.<sup>64</sup>

Puccini, oltre che con la musica, è capace di risultare toccante anche in qualità di artista della parola, riuscendo inoltre a veicolare interessanti spunti di poetica; a chi sia fornito di pensiero sinestatico, suggerisco che questo sia il vero finale di *Turandot*, che la morte del compositore ha impedito di tradurre esaustivamente in note.

Nella didascalia iniziale di *Turandot* leggiamo che «quando si apre il velario siamo nell'ora più sfolgorante del tramonto.» Non passa però molto che la luna viene ricordata: infatti «il Principe di Persia/avversa ebbe fortuna:/al sorgere della luna,/per man del boia/muoria!» Era dai tempi delle *Villi* ed *Edgar* che la luna non era associata a situazioni negative; l'ultima opera di Puccini mostra immediatamente un deciso mutamento di rotta nei confronti delle sue grandi opere di repertorio. È proprio al sorgere della luna che Turandot appare, ed è il momento che coincide con l'esecuzione del nobile persiano. La principessa è definita «bianca al pari della giada,/fredda come questa spada». Una didascalia di poco posteriore recita che «l'oro degli sfondi s'è tramutato in un livido colore di argento. La gelida bianchezza della luna si diffonde sugli spalti e sulla città.» Bianca e fredda è Turandot mentre gelida bianchezza qualifica la luna: si direbbe che la principessa ed il pianeta siano due aspetti della medesima cosa, enti consustanziali. È stato fatto un ulteriore e deciso passo in avanti rispetto alla *Butterfly*: qui abbiamo vista la protagonista porsi in un rapporto di somiglianza con la luna, mentre Turandot si direbbe la sua

60. MOSCO CARNER, *op. cit.*, pp. 578 e 607.

61. EUGENIO GARA, *op. cit.*, dicembre 1920, n. 777, p. 496.

62. GIUSEPPE ADAMI, *op. cit.*, 3 settembre 1921.

63. *Ivi*, 14 settembre 1921.

64. *Ivi*, maggio 1921.

do, sotto mentite spoglie astronomiche, il mistero del perenne rinnovarsi dell'amore e nell'amore. Questa conclusione presuppone il conflitto notte/giorno già incontrato con «l'aurora che nasce per fugar/ogni incanto di notte lunar!» della *Rondine*, comunque superato dalla sintesi nell'amore di Turandot. Ma presuppone inoltre la conclusione del *Gianni Schicchi*, che pone su un piano di assoluta parità nel positivo sia la luce lunare sia quella solare. La sidera morale che la notte non può fare a meno di sposarsi al giorno per continuare ad esistere, trova una perfetta corrispondenza con una sentenza che può distillare il significato della superba favola: «amor che a nullo amato amar perdona». Questo articolo di fede spiega non solo il drammatico uscire di scena di Liù, ma anche il fatto che il suo estremo sacrificio non commuove assolutamente Calaf e Turandot, totalmente assorti nel raggiungimento dei propri obiettivi. Un processo naturale non può infatti modificare il suo cammino, ma procedendo lascia dietro sé dei cadaveri; conclusione di carattere cosmico già trasfigurata sul versante poetico da un Leopardi il cui agonismo è peraltro estraneo alla rassegnazione pucciniana.<sup>71</sup> L'interpretazione che si è data non può pertanto accettare le conclusioni di Gavazzeni, il quale afferma che

[...] anche Turandot l'avremmo voluta, sfinge precipitante, chiudendo il rifiuto all'amore con un ruotare di morte, con un Puccini che creando la più violenta frattura di linguaggio della sua vita artistica entrasse nel pieno di un suo originale e non ancora udito 'espressionismo' [...] Nessuno e nulla mi convincerà mai che il 'finale' in positivo realizzato da Adami e Simoni e sul quale tanto ebbe a tormentarsi il musicista, sia quello che i caratteri formali, i timbri drammatici — i colori di morte, i geli, i tagli di luce illividiti — avevano pur indicato sin lì nell'opera [...] la frattura che segue 'la morte di Liù' — la tagliente quarta vuota fissata negli appunti originali — accennava a una strada. C'erano le premesse di un 'tragico' che la conclusione ottimistica non avrebbe dovuto consentire.<sup>72</sup>

Far morire Turandot equivarrebbe a vanificare la nostra ipotesi di un dram-

ma fondato sull'inesorabile trapasso da una luce lunare ad una sintesi nella solare. Ma anche a prescindere da un'interpretazione che tenga nel dovuto conto un dramma comunque fondato su un antagonismo di forze luminose, l'idea di Gavazzeni di un finale tragico non può convincere chi ripercorra l'epistolario pucciniano degli ultimi quattro anni. Il chiodo fisso di risolvere l'opera in un trionfo d'amore alla fine gli avrebbe fatto imboccare la strada giusta dopo un viaggio straordinariamente travagliato. Come Gavazzeni rintraccia nella 'quarta vuota' un presagio di morte, si può parimente rammentare la lettera del maggio 1921, indicante che «il travaso d'amore deve giungere come un bolide luminoso...».<sup>73</sup> In quel 'deve', si può leggere l'impegno che tormentò Puccini, ma che non gli avrebbe consentito di buttare a mare quel finale che aveva così entusiasticamente perseguito per anni.

*Turandot* corona così un cammino, non rettilineo ma a suo modo inesorabile, dove la luce naturale, inizialmente specchio nel quale si riflettono i sentimenti dei personaggi (*Vilh*) e cornice alle vicende sceniche (*Edgar*), si afferma prima come motore dell'azione (da *Bohème* in avanti) per poi rapportarsi alla protagonista (*Butterfly*) e identificarsi infine con questa. Il processo si conclude con la vittoria del sole sulla luna, della luce sulle tenebre, ed «amore nasce col sole!» La liberazione incontrata nel *Gianni Schicchi* viene conseguita più lucidamente e sistematicamente con *Turandot*. Il sole è finalmente affermato come fedele compagno dell'amore, a sua volta «luce del mondo». Puccini sembra essere tornato sui propri passi, caricando di nuova vitalità un'accoppiata esaltata in una canzone da salotto del 1888, appunto *Sole e amore*. È però da rilevare che *Gianni Schicchi* è un'opera comica, l'unica scritta da Puccini, mentre *Turandot* è collocata al di fuori della storia: siamo infatti «a Pekino — Al tempo delle favole.» Per riconsiderare il sole nei suoi connotati di positività Puccini ha dovuto abbandonare soggetti realistici per approdare a situazioni da commedia dell'arte e ad ambientazioni favolistiche. Entrambe spostano infatti il baricentro del «quid medium» fra reale e

69. EUGENIO GARA, lettera a Giulio Ricordi (n. 538, pp. 363-4) e a Fosca Leonardi (n. 539, p. 364), entrambe del 2 febbraio 1908.

70. *Ivi*, 14 novembre 1906, n. 492, pp. 331-2.

71. In una lettera del 15 gennaio 1922 all'amico Guido Vandini, (*Puccini: 276 lettere inedite*, a cura di GIUSEPPE PINTORNO, Milano, Nuove Edizioni, 1974) Puccini scrive: «Carissimo, purtroppo è legge di natura andarsene, legge crudele ma più crudele quando una persona cara ci abbandona per sempre! Ti compiangio, povero amico, e fatti coraggio piegando il capo al comando dell'inesorabile destino.» Questa inclinazione al piegare rassegnatamente il capo non è propriamente in sintonia con l'agonistico tono di sfida espresso da Leopardi nella *Ginestra*: «E piegherai/Sotto il fascio mortal non renitente/Il tuo capo innocente:/Ma non piegato insino allora indarno)/Codardamente suppiando innanzi/al futuro oppressor.» (GIACOMO LEOPARDI, *Canti*, op. cit.)

72. GIANANDREA GAVAZZENI, «*Turandot*, organismo senza pace» in *Quaderni Pucciniani* 1985, a cura dell'Istituto di Studi Pucciniani, Lucca, Matteoni, 1986, pp. 33-42.

73. Cfr. nota 64.

