

تطور "توراندوت" مرورًا من الشرق إلى الغرب: دراسة وصفية
لتتبع وتحليل التغيرات التي طرأت على حكاية "توراندوت"

**L'evoluzione di *Turandot* nel passaggio
dall'Oriente all'Occidente: studio descrittivo per
analizzare i cambiamenti nella storia di *Turandot*^(*)**

Dr. Marwa Aly Fawzy
Department of Italian Language
and Literature
Faculty of Al-Asun, Ain Shams
University

Mennatallah Magdy Abdelsalam Abdelazim
Department of Italian Language and
Literature
Faculty of Arts, Cairo University

Abstract

The present study is an introduction, which constitutes a small outline of my master's thesis, which examines the development of the story of Turandot. The novelty of this study consists in offering, from a descriptive perspective, different images of the character of Turandot to emphasize the points of encounter and clash in the transition from the Eastern to the Western world. The image of the strong and domineering woman, such as Turandot, occupies various locations in literature, not only Italian literature but also world literature. Puccini's Turandot is known as one of the composer's most famous melodramas, but it is the final product of several adaptations. This study therefore aims to briefly trace the evolution of Turandot's story over the centuries to discover the genesis of the Italian version. The work intends to follow the evolution of Turandot starting from the fairy tale by Nezami Ganjavi (1141-1209), to the tragicomedy by Carlo Gozzi (1720-1806) and the melodrama by Giacomo Puccini (1858-1924). In other words, it is necessary to point out the transition

(*) Bulletin of the Faculty of Arts Volume 83 Issue 2 January 2023

of the story of Turandot from the Eastern to the Western world. It is therefore necessary to shed light on the orientalist François Pétis de la Croix (1653-1713), a bridge between these two distant worlds. Secondly, I go on to analyze the characters in the works in question to fully understand the intrinsic poetics of each author. Finally, the different representational forms between tragicomedy and melodrama cannot go unnoticed.

Keywords: Turandot, fairytale, tragicomedy, melodrama.

المستخلص

تحتل صورة المرأة الثائرة، مثل توراندوت، مواقع مختلفة في الأدب الإيطالي وفي الأدب العالمي. فنلاحظ أن صورة المرأة الثائرة اكتسحت الساحة الأدبية وهيمنت على فكر الجمهور لعدة قرون متتالية كالثامن والتاسع عشر. تعد توراندوت واحدة من أبرز هذه النساء الثائرات التي تجسدت ثورتها في رفض جميع خطابها ومحاولاتها المستمرة في التخلص منهم.

تكمن أهمية هذه الدراسة في تقديم صوراً مختلفة لشخصية توراندوت، من منظور وصفي، مع توضيح نقاط التشابه والاختلاف التي تولدت انتقالاً من الشرق إلى الغرب.

ومن الجدير بالذكر أن العمل الأوبرالي "توراندوت" يعد العمل الأشهر على الإطلاق والأكثر انتشاراً بالعالم، ولكنه في الواقع هو المنتج النهائي للعديد من الأعمال الأدبية السابقة. ومن ثم، تهدف الدراسة إلى تتبع تطور تاريخ "توراندوت" على مر العصور بداية من القصة الخيالية لنظامي كنجوي (1141-1209)، مروراً بالكوميديا التراجيدية لكارلو جوتسي (1720-1806) وانتهاءً بميلودراما جاكومو بوتشيني (1858-1924) مع تسليط الضوء على المستشرق فرانسوا دي لا كروا (1653-1713)، كجسر بين هذين العالمين. بعبارة أخرى، من الضروري الإشارة إلى مرور تاريخ "توراندوت" من العالم الشرقي إلى العالم الغربي بغية اكتشاف نشأة النسخة الإيطالية وتطور "توراندوت".

الكلمات المفتاحية: توراندوت، القصة الخيالية، الكوميديا التراجيدية، الميلودراما

Abstract

Il presente studio è un'introduzione, che costituisce un piccolo quadro della mia tesi di laurea magistrale, che prende in esame lo sviluppo della storia di *Turandot*. La novità di questo studio consiste nell'offrire, in una prospettiva descrittiva, immagini diverse del personaggio di Turandot per sottolinearne i punti di incontro e scontro nel passaggio dal mondo orientale a quello occidentale. Infatti, l'immagine della donna forte e prepotente, come Turandot, occupa varie sedi nella letteratura, non solo quella italiana ma anche quella mondiale. *Turandot* di Puccini è nota come uno dei melodrammi più celebri del compositore, ma, in realtà, esso è il prodotto finale di diversi adattamenti. Questo studio mira dunque a rintracciare l'evoluzione della storia di *Turandot* lungo i secoli per scoprirne la genesi della versione italiana. Il lavoro intende seguire l'evoluzione di *Turandot* iniziando dalla fiaba di Nezami Ganjavi (1141–1209), per passare poi alla tragicommedia di Carlo Gozzi (1720-1806) e al melodramma di Giacomo Puccini (1858-1924). In altre parole, occorre segnalare il passaggio della storia di *Turandot* dal mondo orientale a quello occidentale. Perciò è necessario gettare luce sull'orientalista François Pétis de la Croix (1653-1713), ponte tra questi due mondi lontani. In secondo luogo, passo ad analizzare i personaggi delle opere in questione per poter comprendere appieno l'intrinseca poetica di ogni autore. Infine, non possono passare inosservate le diverse forme rappresentative tra tragicommedia e melodramma.

Parole chiave: Turandot, fiaba, tragicommedia, melodramma.

L'evoluzione del personaggio di Turandot

Turandot narra la storia di una principessa dotata di leggendaria bellezza, motivo di seduzione dei sempre più numerosi pretendenti. Stanca di essere tanto ammirata e desiderata, la principessa chiese al padre di far costruire un castello lontano nelle montagne dove potersi rifugiare ed elaborare diverse e difficili prove con enigmi da sciogliere. Chi non fosse stato in grado di risolvere gli enigmi proposti dalla principessa, avrebbe incontrato la morte, motivo per cui tanti pretendenti della principessa, non essendo in grado di risolvere gli enigmi, trovano la morte. Bisognava dunque attendere l'arrivo del principe coraggioso che risolvesse gli enigmi della principessa per porre fine alla tragedia (Ganjè, 1982, pp.212-216).

È reperibile nei testi antichi la rappresentazione della donna che impone enigmi, o indovinelli, per mettere alla prova i suoi pretendenti. Questa figura della donna prepotente trova un territorio fecondo in numerose raccolte, tra cui spicca la storia della principessa Turandot ne *Les mille et un jours*. Nel 1712 de la Croix pubblica *Les mille et un jours*, la raccolta che va in sintonia con *Les mille et une nuits* di Antonie Galland (1646-1715). In effetti, i racconti de *I mille e un giorno* si richiamano, in ultima analisi, proprio a *Le mille e una notte*, e in particolare alla *Storia della schiava Tawaddud* (Rossi, 1956, p.463). Si può dedurre così che è ricorrente la figura della donna prepotente in varie sedi della letteratura. Tawaddud e Turandot offrono buoni esempi-chiave per mettere in risalto questa nuova figura e cristallizzarla.

Così entrambi gli autori hanno adottato l'estro fantastico del mondo orientale guardandolo come una nuova invenzione. Sono state riportate dunque le fantasie e le favole del mondo arabo e persiano nelle due raccolte citate (Rosati, 2006, p.10). La raccolta di Pétis de la Croix ebbe un successo clamoroso e ci permette di far luce sul nuovo concetto di "Al-

farag ba'd ash-shiddah"¹, cioè "La gioia dopo l'angoscia" (Rossi, *op.cit.*, p.457), ritenuto un vero e proprio genere in Persia e in Turchia (*Ibidem*).

È opportuno accennare come la storia di *Turandot* è arrivata a de la Croix, ovvero all'Occidente. La storia di *Turandot* si presenta dapprima nel celebre libro di Nezami *Le sette principesse*, una raccolta fantastica che narra le avventure del re Bahram (*Ivi*, p.460). E da lì il personaggio di *Turandot* diventa l'oggetto di tanti adattamenti, tra cui vale la pena ricordare la storia di *Turandot* di Gozzi e di Puccini. *Turandot* acquista inoltre una fama internazionale e viene in seguito rielaborata da tanti e diversi autori, soprattutto dai romantici tedeschi. Friedrich Schiller (1759-1805) ribadisce infatti l'impellente necessità di rivestire *Turandot* di una coloritura totalmente nuova. Schiller sostiene che si possa riconoscere nella *Turandot* di ogni autore una figura che si rivolge al pubblico in una veste ogni volta diversa (Gabelli, 1867, p.318).

In primo luogo, la *Turandot* di Nezami viene rappresentata in una veste più che altro immaginaria: la principessa fugge nell'alto castello per proteggersi dal mondo esterno e per cercare un marito ideale. In secondo luogo, viene la rappresentazione di Gozzi. La *Turandot* di Gozzi è fondamentalmente costruita come un personaggio della Commedia dell'Arte²: simile, in qualche modo, alle marionette che trovano una fortuna speciale nella Commedia dell'Arte (Maehder, 1985, p.192). *Turandot* viene circondata inoltre da personaggi secondari che l'aiutano a centrare il suo obiettivo primario, ovvero non sposarsi con Calaf. Infine, si può incontrare l'immagine della donna prepotente sul palcoscenico moderno nel 1926, grazie al melodramma pucciniano. Nel primo dopoguerra Puccini sente l'importanza di realizzare un cambiamento fondamentale che consiste nel forte intento di umanizzare i personaggi (Iovino, 1998, p.92). Puccini cerca così di superare la crisi del melodramma costruendo personaggi più reali e "umani"; ovvero, l'aspetto marionettistico del

personaggio spinge il compositore a concedere a Turandot una dimensione maggiormente umana, in grado di corrispondere alle esigenze del melodramma sentimentalista (Bernardoni, 1986, p.175).

La rappresentazione dei personaggi

Analizziamo ora in modo più dettagliato ogni personaggio nelle opere in questione. Ma, prima di tutto, occorre mettere in evidenza il numero dei personaggi e le loro funzioni nelle diverse opere. Tale numero viene diminuito ed aumentato in base all'esigenza letteraria. È nota, nella fiaba, una struttura standard con la presenza di pochi personaggi che si realizzano nella forma più semplice del protagonista e dell'antagonista, ovvero il principe e la principessa. Così è nel nostro caso, con l'aggiunta del padre della principessa. Si tenga a mente, inoltre, la mancata presenza dei nomi nella versione di Nezami (Rossi, *op.cit.*, p.471). I personaggi sono noti solamente con i loro ruoli.

Passando alla tragicommedia, Gozzi aggiunge nuovi personaggi per rispettare la logica della fiaba teatrale dove i personaggi principali vengono affiancati da numerosi personaggi secondari per dare vita a una rappresentazione più lunga e circolare rispetto alla fiaba. Infatti, l'inserimento di numerosi personaggi è fondamentale per allungare la fiaba di Nezami che si trasforma, con la penna di Gozzi, in una fiaba teatrale di cinque capitoli (Pugliaro, 1996, p.32). Gozzi inserisce Barak, che è il tutore ed il servo di Calaf. Barak si sposa con Schirina e vive con lei e sua figlia Zelima; le due donne lavorano nel palazzo della principessa. Vengono aggiunti anche altri personaggi come Adelma, principessa di sangue reale, che ama segretamente Calaf e vuole impedire dunque il matrimonio tra lui e Turandot. Infine, si trovano i personaggi della Commedia dell'Arte: Truffaldino, Pantalone e Tartaglia. Il quadro dei personaggi di Gozzi viene abbandonato

totalmente da Puccini che ritorna agli stilemi tipici del melodramma.

La *Turandot* di Puccini è sicuramente più conosciuta e nota rispetto alle analoghe produzioni di Nezami e Gozzi (Natali, 1947, p.886). La prima rappresentazione della *Turandot* di Puccini vede la luce nel 1926, a due anni di distanza dalla morte del compositore, e acquista successivamente una fama mondiale. Secondo Puccini, per portare la fiaba a teatro e catturare l'attenzione degli spettatori, era necessario diminuire il numero dei personaggi. Così Adelma, Schirina e Zelima vengono sostituite con Liù che rappresenta una creatura totalmente pucciniana.

La grandezza di Puccini si evince nel creare personaggi sensibili. In altri termini, la poetica di Puccini dà il via alla creazione di “cuori troppo piccoli per grandi dolori” (D'Angelo, 2007, p.29). Questo si manifesta, in particolare, nel personaggio di Liù, dove l'estrema umanità occupa un posto speciale. Troviamo dunque che Puccini designa due tipologie di personaggi umanizzati, da due prospettive diverse. La prima tipologia si manifesta in *Turandot*, umanizzata dal punto di vista fisico per superare la crisi della raffigurazione marionettistica della *Commedia dell'Arte*. Invece Liù viene resa fondamentalmente umana in una prospettiva psicologica, per manifestare il sentimentalismo del melodramma pucciniano.

Turandot e Calaf

Turandot e Calaf sono gli unici due personaggi invariabili nelle diverse rappresentazioni della storia nel mondo occidentale e in quello orientale. Turandot di Nezami si mette accanitamente alla ricerca dell'uomo ideale e non rinuncia al suo diritto di trovarlo. La ribellione di Turandot, in questo caso, consiste nella volontà di non sposarsi con qualsiasi uomo al mondo, ma solo con un uomo speciale che può riempirle la vita di calma e serenità. Invece Turandot di Gozzi sembra

rappresentare il personaggio in rivolta contro l'ordine sociale e l'idea del matrimonio, ritenuta una nuova avventura da avviare. Turandot rifiuta il matrimonio poiché non desidera avviare una nuova avventura e vuole vivere tranquilla nel guscio/nido paterno. Lo stesso vale anche per Calaf che, all'inizio, non ha alcuna intenzione di chiedere la mano di Turandot e nemmeno di conoscerla. Calaf arriva però al punto di voler iniziare una nuova avventura cercando di sciogliere gli enigmi di Turandot che lo accetta finalmente come un compagno di vita.

Inoltre, la Turandot di Gozzi appare sempre in scena velata e vestita con ricchi abiti cinesi. La principessa porta il velo che viene tolto quando lei desidera sedurre e affascinare Calaf con la sua bellezza (Burton, 2005, p.82). Nell'ultima immagine, Turandot si presenta quando Calaf svela i tre enigmi e dunque vince. Turandot toglie il velo, e per sempre, per esprimere la propria rabbia e l'orgoglio sconfitto dal sesso maschile. Alla fine, quest'odio verso gli uomini diminuisce e si indebolisce per obbedire alla logica della fiaba, anche se all'inizio Turandot – nell'interpretazione di Forti-Lewis (Forti-Lewis, 1994, p.44) – si presenta sostanzialmente femminista.

Puccini conserva la stessa visione di Gozzi in merito alla donna ribelle/anticonformista che si adopera in ogni modo per vincere sugli uomini. Ma Puccini aggiunge alla storia alcuni elementi tipicamente suoi che rivelano apertamente il suo carattere e la sua poetica. *Turandot* di Puccini potrebbe essere letta in una chiave sostanzialmente psicologica. L'atteggiamento inumano di Turandot viene giustificato dalla crudeltà dello straniero che ha violato e ucciso la sua antenata. La violenza e la guerra diventano il vero motivo del rifiuto del matrimonio in Puccini. Questo dato di fatto potrebbe trovare una spiegazione valida nel concetto psicologico di disturbo da stress post-traumatico³ (Craparo, 2013, p.13). La crudeltà di Turandot prende una forma patetica, a tutti gli effetti, che si delinea nel rifiuto totale del matrimonio e nell'uccisione brutale dei giovani pretendenti. Puccini rappresenta la

principessa come la vittima di un mondo crudele e ottuso che vuole spingerla in ogni modo a maritarsi. Turandot dovrà affrontare un altro trauma per allontanarsi dalla sua brutalità e trasformarsi da personaggio spietato ad uno con caratteristiche "umane". In realtà, Turandot si trasforma subito dopo il sacrificio di Liù, punto di svolta del melodramma. Senza questo sacrificio, Turandot non avrebbe mai trovato né pace né serenità con sé stessa e con gli altri. Si può concludere dunque che Puccini abbraccia, forse senza volerlo, profondi tratti psicologici che si realizzano perfettamente nel mutamento del personaggio di Turandot.

Adelma e Liù

Nell'opera di Gozzi, Adelma ama segretamente Calaf e vuole impedire il matrimonio tra lui e Turandot. Adelma è una principessa di sangue reale che è diventata una delle schiave di Turandot, una volta caduto l'impero della sua famiglia nelle mani del re Altoum. Adelma appare come un personaggio forte e potente, egocentrico. È lei a rivelare a Turandot l'identità del principe Calaf, nell'estremo tentativo di impedire le nozze.

Adelma viene eliminata radicalmente da Puccini che dà vita a un personaggio totalmente suo: Liù. Quest'ultima corrisponde alla figura delle piccole donne pucciniane, ovvero è simbolo d'amore, sacrificio e devozione. In Puccini, non c'è né Barach, il fedele servo di Calaf, né sua moglie Schirina, né sua figlia Zelima: questi personaggi "si radunano" nella figura di Liù. Sin dall'inizio Liù aiuta Timur, il re tartaro padre di Calaf, a reggere di fronte alla caduta del suo impero e alla perdita del figlio, creduto morto da tutti. Liù viene torturata maniacalmente da Turandot che vuole svelare a tutti i costi l'identità di Calaf, ma la povera serva si sacrifica e si toglie la vita per mantenere nascosta l'identità del principe. Liù muore e con lei muore il segreto. La morte di Liù è un punto cruciale nell'opera di Puccini, dato che, dopo questo evento, Turandot

diventa una donna “umana” che accetta di sposare Calaf per amore.

I personaggi della Commedia dell’Arte

Nella storia di *Turandot* di Nezami, non vi è alcuna presenza dei personaggi della Commedia dell’Arte. Infatti, la Commedia dell’Arte è una forma teatrale tipicamente italiana che si diffuse poi in Europa tra Cinquecento e Seicento. Nel Settecento, è stato Gozzi a recuperare i personaggi della commedia “all’improvviso”, dando loro una nuova vita sul palcoscenico del suo tempo. I personaggi della Commedia dell’Arte, nelle *Turandot* di Gozzi e di Puccini, si presentano come aiutanti che cercano di convincere Calaf a rinunciare alla prova degli enigmi. In Gozzi sono Truffaldino (capo degli eunuchi), Pantalone (consigliere del re Altoum) e Tartaglia (cancelliere); in Puccini sono Ping, Pong e Pang.

Le diverse forme rappresentative

Quanto alle forme rappresentative, Gozzi dà una capitale importanza alla tragicommedia, genere ibrido in cui la commedia e la tragedia interagiscono. È pertanto opportuno porre l’accento sull’evoluzione della tragicommedia, modello scelto dal Gozzi per tutta la sua produzione letteraria. Si può individuare ne *Il Pastor Fido* un appello alla ripresa della tragicommedia (AA.VV., *Tragicommedia*), realizzata nel 1590 grazie a Battista Guarini (1538 -1612), poeta rivale di Torquato Tasso (1544 -1595) che, come lui, visse per lungo tempo alla corte di Alfonso II (Maffei, 1856, p.97). Guarini era un vero genio nel saper creare il suo mondo immaginario carico di sentimenti amorosi, favole belle e dolci fantasie. *Il Pastor Fido* ottenne un successo clamoroso e si configura come uno dei primi germi della poesia pastorale (Rossi, 1886, p.162). Le favole pastorali di Guarini, malgrado alcuni tratti drammatici, avevano sempre un lieto fine. Guarini esaltò principalmente il lato moralistico: il legame tra amore e onore fu appunto

celebrato in tutte le opere del Guarini, dove l'onore si presenta del tutto trionfante.

La nascita della commedia

È necessario dunque fare un accenno alla nascita della commedia e della tragedia, dato che questi due generi sono fondamentali per rintracciare lo sviluppo della tragicommedia. Il sostantivo commedia deriva dalla parola greca *komos*, che significa canto festivo (Polesana, 2005, p.55). Tale sostantivo viene legato indissolubilmente a Dioniso, dio della gioia e della vita bella (*Ibidem*). Si possono identificare due tipologie di commedia: la prima è quella che ha come unico scopo di far ridere ridicolizzando tutti i fatti; la seconda tipologia mira invece a mettere in rilievo le parti cupe e oscure della vita umana. La prima tipologia aderisce al termine nel senso più stretto; invece, la seconda tipologia conferisce al termine un senso più ampio e circolare. Dante aveva definito quest'ultimo tipo come un'arte che si pone tra il tragico e l'elegiaco. Tra i classici che diedero tanto lustro alla commedia, vale la pena ricordare Aristofane e Terenzio, mentre in epoca moderna la commedia ebbe i suoi grandi autori in Molière e Goldoni (AA.VV., *Commedia*).

La nascita della tragedia

Dall'altro lato la tragedia, intesa come il genere nazionale per antonomasia, godette di uno sviluppo rapido nella città di Atene (AA.VV. *Programma dell'i. r.*, 1854, p.15), dove raggiunse la sua realizzazione più alta nel V sec. a.C., in particolare nelle rappresentazioni che animavano le feste religiose del dio Dioniso. I massimi esponenti della tragedia furono Eschilo, Sofocle ed Euripide, che ebbero ruolo fondamentale nella definizione del genere (AA.VV. *Tragedia*).

In età moderna, furono Vittorio Alfieri e Alessandro Manzoni a svolgere un ruolo rilevante nell'evoluzione della

tragedia greca, mettendo in scena rappresentazioni estremamente classiche per raggiungere infine il canto melodrammatico. Il melodramma venne infatti presentato come un dramma tragico in musica. Quanto allo stile, la forma corale era quella dominante per le rappresentazioni tragiche. Il canto corale derivò dal ditirambo, un genere di poesia lirica corale appartenente al culto di Dioniso, in cui compariva il dialogo tra chi guidava il coro e il resto del coro.

Il taglio drammatico di Gozzi

Oltre alla dimensione tragicomica, Gozzi presentò una fiaba teatrale a tutto tondo. La fiaba ebbe fortemente una dimensione comica capace di attirare una vasta presenza popolare. La fiaba di Gozzi venne rivestita inoltre di una nuova coloritura in grado di presentare al pubblico un'intensa forma drammatica. D'altronde notiamo che il taglio drammatico, concesso da Gozzi alle rappresentazioni fiabesche, divenne il nucleo essenziale per il genere tragicomico. Così i due generi comico e tragico possono coesistere nella nuova forma tragicommedia gozziana. Con l'intento di presentare al pubblico il lato drammatico e addirittura tragico, Gozzi cercò costantemente di contrastare le tendenze letterarie dell'epoca, con particolare riferimento al teatro di Goldoni, prendendo le distanze dal modello goldoniano in voga all'epoca (Petronio, 1967, p.13). Il che, all'epoca, non venne accolto positivamente dal pubblico veneziano, mentre ebbe fortuna migliore in area tedesca.

Nascita del melodramma

È presumibile accennare la nascita del melodramma, ritenuto una forma basilare nella rappresentazione di Puccini. Il melodramma è una parola greca composta da *melos* cioè canto e da *drao* cioè agire. In realtà il melodramma non è altro che uno scavo nell'antichità per arrivare ad un presente ideale.

Come afferma Jacopo Peri: *“Veduto che si trattava di poesia drammatica e che però si doveva imitar col canto chi parla [...] stimai che gli antichi Greci e Romani usassero un'armonia che avanzando quella del parlare quotidiano, scendesse tanto dalla melodia che pigliasse forma di cosa mezzana”* (Orselli, 2004, p.18). Nella Firenze del Cinquecento, un gruppo di letterati e musicisti, come Jacopo Peri, Emilio de' Cavalieri, Giulio Caccini, formarono la Camerata dei Bardi con lo scopo principale di creare un nuovo genere teatrale dove si unissero il canto, il ballo e la musica. Con uno sguardo amorevole al passato, i membri della Camerata decisero di prendere a modello la tragedia greca per ricostruire e far rivivere l'Atene utopica, al tempo della sua massima ricchezza culturale. Così, la favola pastorale *Orfeo ed Euridice* venne scelta e trasposta dal musicista Peri sul libretto di Ottaviano Rinuccini per essere rappresentata per la prima volta il 6 ottobre del 1600 in occasione delle nozze di Maria de' Medici ed Enrico IV di Francia, per essere poi messa in scena per la prima volta al teatro San Cassiano a Venezia nel 1651.

Il processo di maturazione del genere melodrammatico raggiunse il vertice con Vincenzo Galilei. In altri termini, Galilei ebbe il merito di dare vita al melodramma: egli fondò un nuovo stile musicale consistente nell'affermazione della monodia sulla polifonia e nel recupero della tragedia greca che diede tanta rilevanza al canto monodico (Carrozzo; Cristina, 2008, p.19). Galilei rimase affascinato dalla tragedia greca, unica forma in grado di valorizzare la musica antica e di esaltare il significato della parola.

“Farvi noto quello che m'ha indotto a ritrovare questa nuova maniera di canto...” (AA.VV., *Atti della Società Colombaria di Firenze*, 1907, p.287)

“Veduto che si trattava di poesia drammatica e che però si doveva imitar col canto chi parla... stimai che gli

antichi Greci e Romani usassero un'armonia..." (Rosmini, 1872, p.22)

Galilei diede una particolare importanza alla voce umana, strumento principale per produrre il parlato in tutte le sue diverse sfumature (Galilei, 1880, p.134). Fu questo il motivo fondamentale nella nascita del melodramma, genere in cui l'attenzione venne concentrata essenzialmente sull'atto di produrre i suoni, messo in risalto grazie al canto e alla musica, prodromi principali nel melodramma. Galilei si dedicò per lungo tempo a dare vita allo studio dei suoni diversi.

"Vincenzo Galilei... cercò egli cavar il sugo de' Greci scrittori, de' Latini, e de' più moderni, vedeva questo grande ingegno che uno dei principali scopi di questa accademia era, col ritrovare l'antica musica" (Solerti, 1903, p.144).

Finali diversi

Ogni autore provvede all'inserimento di un finale che rispecchia la cultura e l'effetto che desidera suscitare in chi legge/guarda. Nella fiaba di Nezami, l'attenzione è concentrata sulla fiaba in sé, partendo da una storia totalmente irrealistica e fantasiosa. Passando alla tragicommedia di Gozzi, si può individuare l'inserimento dell'elemento tragico nel tentativo di suicidio di Adelma, evento che non ha luogo nella versione di Nezami. La presenza dell'aspetto tragico diventa costante nel melodramma pucciniano, con l'intera scena della tortura imposta da Turandot a Liù e finita con il suicidio della mite e fedele schiava.

Conclusioni

Dopo un'attenta analisi, ho notato un'evidente differenza tra la rappresentazione di Turandot nel mondo orientale e nel mondo occidentale: il personaggio di Turandot, nato in ambiente iranico e poi ripreso dalla letteratura europea, si mostra, nel passaggio, non più fiabesco ma incarna il simbolo della donna che lotta per la sua completa autonomia. Infatti, la

figura fiabesca della Turandot di Nezami subisce vari adattamenti e modifiche, al punto che si trasforma da personaggio immaginario e inesistente in un altro, teatrale e concreto, per arrivare infine a un terzo personaggio, questa volta melodrammatico. In effetti, la Turandot di Nezami non voleva combattere per conquistare la propria libertà, ma cercava il principe azzurro, un uomo di elevata cultura e saggezza. La Turandot di Gozzi e di Puccini, invece, non cercava altro che la propria libertà. Questo rivela precisamente la bellezza del mondo fiabesco, un mondo che non ha a che vedere con i problemi della società.

Quest'evoluzione del personaggio di Turandot tra le diverse rappresentazioni è avvenuta sulla base dell'ambientazione scelta da ogni autore: Nezami sceglie di creare un mondo immaginario, carico di fantasia e di favole belle; Gozzi, invece, ne crea uno moralistico per giungere con Puccini alla rappresentazione di un mondo utopico. Inoltre, Turandot viene affiancata da personaggi secondari che rappresentano la vera incarnazione di tali mondi; i personaggi di Gozzi sono stati creati per impersonare le virtù: Barak è il simbolo dell'umiltà e della lealtà che viene sostituito con Liù, che si sacrifica in silenzio per amore di Calaf.

Nezami si presenta così come poeta pacifico che si premura di dispensare pace e serenità. Gozzi si presenta come conservatore dei principi morali tradizionali, un autore conformista che preserva i vecchi valori con lo scopo principale di opporsi alla società del suo tempo. Infine, viene Puccini che si presenta come sostenitore del mondo femminile delle "piccole donne". In altre parole, Puccini si presenta come compositore idealista che mette in risalto un mondo pieno di alte virtù utopiche.

¹ “Al-farag ba’d ash-shiddah” è un’espressione che indica l’arrivo della gioia in seguito alla difficoltà. Turandot si presenta, all’inizio, come una donna che può portare solo la morte e la tristezza nel suo impero uccidendo i suoi pretendenti. Questo viene travolto man mano per presentare Turandot alla fine della storia come una donna di buon cuore. Al-farag riferisce dunque all’intenerimento di Turandot, l’evento che istruisce la pace e la serenità in tutto l’impero, dopo un lungo periodo di sofferenza ovvero di ash-shiddah.

² La Commedia dell’Arte è una forma teatrale nata in Italia, tra la metà del Cinquecento e del Settecento, e da lì si diffonde in tutta l’Europa. Qui, l’Arte assume il significato di “mestiere”, ovvero “professione” e si rivolge, in primo luogo, alla gente più umile. In effetti, il teatro abbandona le vecchie commedie di Plauto e Terenzio, rivolte solamente e unicamente ai colti, per dare il via a nuove rappresentazioni autonome, basate essenzialmente sull’improvvisazione. Il termine Arte, inteso come mestiere, distingue inoltre tra le commedie svolte nelle corti e la nascente commedia svolta soprattutto nelle piazze e recitata dalle Compagnie. Il teatro batte dunque una nuova strada grazie alla Commedia dell’Arte.

³ Il disturbo da stress post-traumatico è il trauma provocato da eventi drammatici come guerra, violenza sessuale, incidenti e lutti. Questo disturbo fa sì che la vittima si allontani da qualunque cosa che può richiamare alla sua memoria questi eventi. Infatti, la paura della vittima di rimettersi in contatto con un evento che potrebbe riattivare il trauma subito. In questo caso, Turandot è stata esposta dunque al trauma della sua antenata. Motivo per il quale Turandot si allontana dal matrimonio per non vivere la stessa esperienza della sua antenata, uccisa da uno straniero.

Bibliografia:

1. AA.VV., (1907), *Atti della Società Colombaria di Firenze*, Firenze, Tipografia di Salvatore Landi.
2. AA.VV., *Commedia*, in: Treccani.
3. AA.VV., (1854), *Programma dell'i. r. ginnasio liceale di Trento (Trient). (ital.)*, Trento, Tipografia Monauni.
4. AA.VV. *Tragedia*, In: Treccani.
5. AA.VV., *Tragicommedia*, In: Treccani.
6. Bernardoni V., (1986), *La maschera e la favola nell'opera italiana del primo novecento*, Roma, Edizioni Fondazione Levi.
7. Burton F., (2005), *Puccini's Turandot*, Miami, Opera Journeys Publishing.
8. Carrozzo M.; Cristina C., (2008), *Storia della musica occidentale*, Vol. II, Roma, Armando
9. Craparo G., (2013), *Il disturbo post-traumatico da stress*, Roma, Carocci.
10. D'Angelo E., (2007), *Il libretto di Turandot, la sostanza e la forma*, in: La Fenice prima dell'opera, Venezia, Edizioni La Fenice.
11. Forti-Lewis A., (1994), *Mito, spettacolo e società. Il teatro di Carlo Gozzi e il femminismo misogino della sua Turandot*, in: Quaderni d'italianistica, Vol. XV, Canada, Canadian Association for Italian Studies editor.
12. Gabelli A., (1867), *Rivista musicale*, in: Il politecnico, Vol. III, Milano, Amministrazione del Politecnico.
13. Galilei G., (1880), *Galileo: Prose scelte a mostrare il metodo di lui, la dottrina, lo stile*, Firenze, G. Barbera editore.
14. Ganjè N., (1982), *Le sette principesse*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli.
15. Iovino R., (1998), *Tutto nel mondo è burla!/: appunti per una storia dell'opera comica italiana*, Genova, De Ferrari.

16. Maehder J., (1985), *Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini. Atti del I Convegno internazionale sull'opera di Giacomo Puccini*, Pisa, Giardini.
17. Maffei G., (1856), *Storia della letteratura italiana dall'origine della lingua sino a nostri giorni*, Palermo, I fratelli pedone lauriel.
18. Natali G., (1947), *Storia letteraria d'Italia. Il Settecento*, Vol. VIII, Parte 2, Roma, Vallardi.
19. Orselli C., (2004), *Toscana, una scena incantata, Guida ai luoghi dell'Opera*, Firenze, Giunti Editore.
20. Petronio G., (1967), *Civiltà nelle lettere: Dal Romanticismo al decadentismo*, Palermo, Palumbo.
21. Polesana M., (2005), *La pubblicità intelligente. L'uso dell'ironia in pubblicità*, Milano, FrancoAngeli.
22. Pugliaro G. (a cura di, 1996), *Opera '96. Annuario dell'opera lirica in Italia*, Torino, EDT.
23. Rosati M., (2006), *I mille e un giorno*, Milano, Hoepli Editore.
24. Rosmini E., (1872), *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri*, Vol. I, Milano, Stabilimento tipografico – librario dell'editore F. Manini.
25. Rossi E., (1956), *La leggenda di Turandot*, in: Studi orientalistici in onore di Giorgio Levi della Vida, vol.II, Roma, Istituto per l'Oriente.
26. Rossi V., (1886), *Battista Guarini ed Il pastor fido: studio biografico-critico, con documenti inediti*, Torino, Ermanno Loescher.
27. Solerti A., (1903), *Le origini del melodramma: testimonianze dei contemporanei*, Torino, Fratelli Bocca editori.

Diversi studi in altre lingue:

1. Kaivola-Bregenhøj A., (2001), *Riddles: Perspectives on the Use, Function, and Change in a Folklore Genre*, Studia

- Fennica*, in «Folkloristica», Helsinki, Finnish Literature Society.
2. Kalvesmaki J., (2013), *The Theology of Arithmetic: Number Symbolism in Platonism and Early Christianity*, in: *Hellenic Studies*, Vol. VVIII, Washington, Burkert 1988.
 3. Nadas J., (2016), Cuthbert M., *Ars nova: French and Italian Music in the Fourteenth Century*, Inghilterra, Routledge.
 4. Oesterley H., (1872), *Gesta Romanorum*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung.
 5. Pardoe J., (1858), *The Thousand and One Days: A Companion to the Arabian Nights*, Baltimore, Murphy & Co.
 6. Van Ruymbeke C.; Bellino F., Creazzo E. e Pioletti A. (a cura di), (2019) *What does Turandot want? From Puccini's Freudian riddles, back to Nezami's silent Pythagorean questions**, in: *Linee storiografiche e nuove prospettive di ricerca*, Calabria, Rubbettino.
 7. Weber H., (1812), *Tales of the East: Compromising the Most Popular Romances of oriental origin and the best imitations by european authors*, Vol. II, Edinburgh, James Ballantyne & company.