

# Quaderni di MEYKHANE V (2015)

<http://meykhane.altervista.org/>

ISSN 2283-3072

## Epica persiana e opera lirica italiana: la “Turandot” da Nizami a Puccini

di J.C. Buergerl\*

**Abstract:** Un excursus sulle fonti orientali e in particolare persiane della *Turandot* di Puccini, con particolare riferimento all'opera di Nezami di Ganja (XII-XIII se.)

**Key words:** Puccini, Turandot, Nizami of Ganja, music, Persian literature, opera

È largamente noto che la materia dell'opera di Puccini “Turandot” risale, attraverso gli omonimi drammi di Gozzi e Schiller a una antica fiaba persiana. Di solito si pensa subito a una raccolta di fiabe, “I mille e un giorno” (*hizâr u yak rûz*) che comparve nel XVII sec. come controprogetto alle “Mille e una notte”. Questa raccolta fu pubblicata da Francois Pétis de la Croix (1635-1713), che dopo aver soggiornato complessivamente una diecina d'anni in Siria, Persia e Turchia tornò a Parigi, divenendo interprete ufficiale di corte per il turco e l'arabo, nonché professore di lingue orientali al Collège Royal. Dalla sua celebre raccolta “I mille e un giorno”, pubblicata a Parigi tra il 1710 e il 1712, il Gozzi tolse la materia per il suo dramma. Meno noto è il fatto che la fiaba era stata già redatta quasi un mezzo millennio prima in lingua persiana, e precisamente da uno dei più grandi poeti persiani: Nizami (1141-1209). E infine, sinora, da nessuno era stato osservato che Nizami vi ha raccolto anche l'antichissimo motivo della sfinge. In quanto segue vorrei lumeggiare l'evoluzione di questa materia e i suoi singoli vari momenti, limitandomi peraltro ad alcuni motivi che risultano comuni a tutte le versioni, ma che vi assumono tuttavia forme diverse.

---

\*Testo in versione italiana letto dall'Autore presso il Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Bologna il 1 giugno 2006, in occasione della presentazione della raccolta di scritti “*Il discorso è nave, il significato un mare*”. *Saggi sull'amore e il viaggio nella poesia persiana medievale*, Carocci, Roma 2005 (traduzione dal tedesco a cura di C. Saccone).

Cominciamo dunque con Nizami. Ilyas ibn Yusuf Nizami come s'è detto appartiene al rango dei più grandi scrittori epici della letteratura persiana e, si potrebbe tranquillamente affermare, della letteratura mondiale. Egli trascorse la sua esistenza nella città di Ganja in Azerbaïjan, ai piedi del Caucaso. Compose cinque poemi che dedicò a principi e sovrani suoi contemporanei, da cui ricevette un compenso senza tuttavia mai ottenere la carica di poeta di corte. Già nel suo primo poema egli ci avverte del ruolo umiliante e degradante cui molti poeti in servizio a corte dovevano piegarsi.

La storia di Turandot si trova nel suo quarto poema intitolato *Haft Peykar* ("Le sette effigi" o "Le sette principesse", nella versione italiana di Alessandro Bausani),<sup>1</sup> un poema il cui eroe-protagonista è un sovrano persiano preislamico, il re sassanide Bahran V (*regnavit* 421-438).

[*Riassumiamo brevemente il contenuto del poema*]. Il protagonista, re Bahram sposa sette principesse ossia le figlie dei sette più grandi sovrani della terra, ognuno dei quali signoreggia un "clima" ossia una regione della terra. Ciascuno di questi sette climi o regni, secondo concezioni risalenti alla geografia tolemaica, è sottoposto all'influsso di uno dei sette pianeti. Ciascun pianeta poi non solo è associato a un giorno della settimana, bensì anche a un colore particolare. Il re Bahram fa dunque costruire un palazzo con sette padiglioni, ciascuno dipinto nel colore del rispettivo pianeta. Qui il sovrano va a visitare ciascuna principessa, nel giorno della settimana a lei assegnato, vestito nel colore del rispettivo pianeta. Quindi, come introduzione alla prima notte di nozze, si fa raccontare dalla principessa-sposa di turno una storia che stuzzichi e predisponga all'amore. In quale giorno, voi vi chiederete, verrà raccontata la storia di Turandot? È il martedì, il giorno di Marte, a cui appartiene il colore rosso, che qui è inequivocabilmente il colore del sangue e a raccontare è, sorprendentemente, la principessa russa.

Ora vorremmo accostarci più in dettaglio a questo racconto che, in buona sostanza, informerà poi tutte versioni successive [che andremo a esaminare].

## 1. La storia del martedì in Nizami

Il titolo dice precisamente: "La storia della principessa che si rinchiusa in una fortezza" (*Hikâyat-i dukhtar-i pâdschâh keh dar qal'e hisârî shud*). Dunque in una città della Russia (naturalmente una Russia che corrisponde solo in parte a quella odierna) signoreggiava un re buono che aveva una figlia che egli aveva amorevolmente allevata (si noti, entrambi restano innominati in Nizami). Ella non era soltanto di abbagliante bellezza, era pure stata ben educata e istruita alla lettura, ovvero, leggo qui dalla bella e precisa traduzione di Bausani

*Ma oltre la bellezza e il dolce sorriso aveva appreso cognizioni d' ogni genere, aveva vergato carte d'ogni ramo della scienza, aveva letto tutti i libri d'incanto del mondo, le magie e le cose occulte* (p. 148)

Turandot (la chiameremo per nome per semplificare le cose, benché –come s'è detto- il nome manchi in Nizami) di queste conoscenze farà uso prestissimo.

---

<sup>1</sup>Nizami, *Le sette principesse*, a cura di A. Bausani, Leonardo da Vinci, Bari 1967 (nuova edizione: Rizzoli-BUR, Milano 1997).

Da ogni dove fioccano le domande di matrimonio e si fanno avanti pretendenti alla sua mano: uno si fa bello del suo oro, un altro della propria forza, un terzo dell'uno e dell'altra. Ma Turandot non ne vuole sapere del matrimonio. Tuttavia, siccome i pretendenti la assediano senza tregua, ella decide infine di sottrarsi loro una volta per tutte. Col consenso del padre, Turandot si fa costruire un solitario castello in cima a un monte; quindi non solo si ritira al suo interno, ma persino –ricorrendo alle proprie conoscenze in scienze occulte- riesce a impedire la salita sino ad esso con tutta una serie di talismani, apparecchi magici in forma umana i quali, automaticamente, passano a fil di spada qualsiasi intruso. Questa condotta le vale presto il titolo di “bella della fortezza” (*`arûs- i hisârî*) ovvero “signora del castello” (*bânû-yi hisârî*).

I pretendenti che, avuta notizia della sua bellezza, si avventurano nella scalata al castello vengono dunque uccisi dagli automi. Potrebbe bastare così: ma Turandot – come si dice in tedesco “hat Blut geleckt” a leccato sangue cioè cominciato a prenderci gusto.

Turandot è pure –come ci dice il testo di Nizami- una eccellente pittrice e così la vediamo dipingere un autoritratto di se stessa, in grandezza naturale, che poi farà appendere alle porte della città, facendo al contempo pubblicare le condizioni che i pretendenti alla sua mano dovranno soddisfare. Preliminare a tutto è l'ammonizione che solo un autentico uomo (*mard*) potrà avere una possibilità di raggiungere il castello. Le condizioni dunque sono quattro e dicono:

1. il pretendente deve avere un buon nome e possedere nobile natura (*niku'i*)
2. deve saper vincere i talismani
3. deve saper trovare la porta d'ingresso che è nascosta quanto lo sono le porte del paradiso (uno dei vari indizi al ruolo sacrale, numinoso, di Turandot)
4. egli deve infine risolvere gli enigmi che ella gli porrà nel castello del padre.

Molti pretendenti osano compiere la salita al castello, perdendo la vita nell'impresa. Le loro teste vanno a “decorare” le mura della città. Finché da ultimo un nobile principe che andava a caccia, giungendo davanti le porte della città, vede l'immagine,

*un'immagine seduttrice e affascinante, una figura che con la sua bellezza e ornatezza gli rapì d'un subito la pace del cuore* (p. 152)

Ma il principe osserva anche le teste mozzate [appese alle mura] e legge le quattro condizioni suddette. Per un po' egli rimane a combattere con se stesso sul da farsi. Gli è perfettamente chiaro che la sua vita corre un rischio mortale, ma anche che, senza quella donna, non potrà mai essere felice.

*Se trattengo la mano da quella immagine di desiderio, ciò spezza la pazienza dell'animo mio* (p. 152)

Dopo alquanto esitazione, egli si decide a osare l'impresa.

Al principe risulta anche chiaro che potrà vincere i talismani solo ricorrendo alle forze della magia. Viene a sapere di un saggio, un “fascinatore di démoni, imparentato con gli angeli” (p. 153), si reca da lui e lo trova in una caverna come un asceta, che il nostro poeta designa anche come “filosofo” et Khidr, l'immortale santo dell'Islam, che, da Nizami e altrove, gioca il ruolo di iniziatore. Da questo saggio il nostro

principe ottiene conoscenze occulte a sufficienza per potersi liberare dei talismani. A quel punto, avvolto in panni rossi, egli si fa strada con successo attraverso gli automi e anche l'entrata del castello viene rapidamente trovata. Turandot non si mostra assolutamente furiosa, come avverrà nelle versioni più tarde, anzi ella si felicita con lui, e poi lo invita a trovarsi entro due giorni con lei nel castello del padre per risolvere gli enigmi che gli saranno posti:

A quel punto, per prima cosa, il principe riarrotola il ritratto della principessa, fa portare via le teste mozzate e le fa seppellire insieme con i cadaveri decapitati. Gli abitanti del castello giurano che essi non permetteranno un ulteriore assassinio, che piuttosto vogliono fare del principe il loro nuovo sovrano e, se necessario, detronizzare il vecchio re. Qui certo si vede che il cuore di Nizami batte dalla parte del popolo, come già osservava l'iranista russo-sovietico Bertel's. Il libretto di Puccini ci mostra invece un popolo altalenante che è ora assetato di sangue, ora nuovamente compassionevole, insomma una massa manipolabile, come certamente egli poteva esperire coi propri occhi al tempo del fascismo incipiente in Italia.

Ora giunge il momento degli enigmi, ma non si tratta di usuali indovinelli come sappiamo dalle versioni più tarde. Qui piuttosto abbiamo un silenzioso scambio di gesti e oggetti simbolici, che da ciascuna delle due parti vengono rettamente interpretati e a cui viene poi, di volta in volta, risposto con altri gesti simbolici confacenti: insomma, una sorta di raffinato gioco erotico senza tocco.

Turandot è sorpresa e affascinata da come il principe sappia bene comprenderla e dichiara infine la sua disponibilità a sposarlo. Le nozze vengono rapidamente celebrate, il vecchio re affida il trono al principe che continua a vestire di rosso e per questo si guadagna il soprannome di "re dalla veste rossa" (*malik-i surkh-jâme*). Qui –osservemo- in effetti il rosso non allude più al sangue versato, bensì al sangue come veicolo di vita e suggerisce ulteriori belle connotazioni come ad esempio: rosa, oro, guance rosse ecc. che il poeta va enumerando nella sua lode finale del color rosso, come peraltro fa pure in ciascuno dei sette racconti del suo poema con il relativo colore.

## 2. Le altre versioni

In questa sezione volevo dare un breve sguardo alle altre versioni per il periodo che va da Nizami sino a Pétis de la Croix, l'autore dei "Mille e un giorno", ma il tempo limitato mi costringe a saltarla. Menzioniamo soltanto che queste versioni sono in prosa, che anno normalmente un lungo antefatto concernante le avventure del eroe Calaf e il suo padre Timur, e che la scena si sposta dalla Russia a Bisanzio e poi a Cina. Dobbiamo parlare in breve dell'raccolta di fiabe "I mille e un giorno" che il menzionato studioso francese Pétis de la Croix tradusse in francese, o piuttosto, come sostengono alcuni, li inventò. In ogni caso, un manoscritto dell'originale non si è trovato, l'esistenza dell'autore apparente dell'opera, un derviscio di nome Moclès ossia Mukhlis, non è mai stata provata. Tuttavia, l'alternativa non è che Pétis si sia inventato queste storie, bensì che egli abbia facilmente potuto raccogliere da diverse fonti persiane. E, quantomeno nel caso della "Turandot", la disponibilità di diverse versioni persiane da Nizami in poi dimostra che Pétis de la Croix non se l'era di sicuro inventata. La versione di Pétis è servita poi da modello al Carlo Gozzi per il suo dramma "Turandot". Questo fu a sua volta rielaborato in un dramma

tedesco da Friedrich Schiller, e la rielaborazione di Schiller tradotta in italiano è stata fonte di ispirazione per i due librettisti dell'opera di Puccini, Giuseppe Adami e Renato Simoni, in misura assai maggiore che non il dramma del Gozzi.

Sulle ulteriori elaborazioni della materia del dramma, tra le altre le opere di Ferruccio Busoni e di Gottfried von Einem, come pure i drammi di Bert Brecht e di Wolfgang Hildesheimer, non posso certo in questa sede inoltrarmi.

In quel che segue vorrei portare l'attenzione su alcune a mio parere importanti differenze nelle varie rielaborazioni della materia operate da Nizami, Mukhlis, Pétis, Gozzi, Schiller e Puccini. La prima differenza consiste nel fatto che i personaggi in Nizami non hanno un nome; al contrario in Pétis e nei più tardi autori i nomi ci sono, e sono nomi arabi persiani e turchi che, presumibilmente, si trovavano anche nelle primissime versioni persiane studiate da Fritz Meier. Il principe dunque si chiama Khalaf, nome arabo; Turandot è una contrazione da Turan-dukht, che è certamente persiano e significa "figlia del Turan" o, come lo traduce il Meier, "Miss Turan, prt non menzionare che questi due nomi.

Ma è stato cambiato pure, come s'è appena osservato, il teatro della scena che ora si trova non più in una città russa o slava, bensì a Pechino. Anzi, il colore cinese viene accentuato ulteriormente nell'opera di Puccini attraverso la regia, i nomi propri e le allusioni a riti e concezioni religiose come pure, e non da ultimo, attraverso l'elemento cinese nella musica. Nelle opere di Gozzi e Schiller entra poi un elemento italiano attraverso l'introduzione di alcune figure provenienti dalla commedia dell'arte: Pantalone, Tartaglia, Brighello e Truffaldino; insomma, almeno in Gozzi, ogni riferimento reale al tempo e al luogo viene consapevolmente eliminato e con ciò l'intreccio stesso, che nella versione del Pétis sembra ancora storicamente ben ancorato attraverso la esatta descrizione della topografia sottostante, viene in Gozzi trasportato nel fiabesco e risulta mitigato nelle sue durezze.

Un ulteriore aspetto formale che subisce vistosi mutamenti è la lunghezza e la complessità dell'intreccio. O già menzionato che alcune versioni persiane hanno un antefatto, che non esiste in Nizami è nelle versioni epiche, bensì queste contengono dei retrospettivi al quel passato.

La sezione principale, dedicata agli enigmi, segue più o meno la traccia di Nizami, con la differenza però che nelle versioni europee la risoluzione degli enigmi non conduce ancora al *happy end* della storia; invece la tensione sale ulteriormente attraverso l'episodio in cui il principe Calaf, a sua volta, pone un enigma a Turandot. Ma non si tratta solamente di un aumento della tensione; piuttosto questo nuovo sviluppo risulta chiaramente un tentativo di rendere in qualche modo plausibile il repentino mutamento di Turandot da fredda assassina a amante appassionata. Infatti mentre la Turandot di Nizami si rallegra del fatto che il principe Calaf riesca a sciogliere gli enigmi quasi senza sforzo e, senza opporre altra resistenza, consente felice al matrimonio, nelle versioni posteriori al contrario ella diventa oltremodo furibonda, perché nel suo orgoglio illimitato sente la sconfitta come una vergogna insopportabile e dunque in nessun caso è disposta a sottomettersi al principe Calaf come moglie. Turandot, anzi, tenta di persuadere il padre a porre tre nuovi indovinelli [al suo pretendente], cosa che però egli rifiuta di fare, essendo ormai da tempo disgustato della crudele serie di assassinii assurdi e contrari a ogni legge e anche perché egli ha già scelto il nobile principe come genero e erede al trono. Da questa situazione senza vie d'uscita, risulterà poi in tutte le versioni posteriori l'atto conclusivo.

Per risparmiare a Turandot l'umiliazione, Calaf le offre una alternativa: lui stesso le

porrà questa volta un enigma, e se la principessa lo scioglierò, lui sarà pronto a morire; ma se lei non ci riuscirà, dovrà adempiere a tutte le condizioni che lei stessa all'inizio aveva posto e cioè diventare la moglie del principe. L'enigma consiste in questo: ella dovrà scoprire entro il giorno seguente la vera identità del principe, ossia il suo nome e la sua origine. Turandot cerca febbrilmente per tutta la notte di giungere alla soluzione, e alla fine le riesce attraverso un espediente di scoprire il segreto di lui. Ella si reca da lui nottetempo travestita da schiava, e gli fa sapere che Turandot lo farà uccidere il giorno seguente; al che lui, durante uno sfogo disperato, pronuncia il proprio nome fino ad allora taciuto senza problemi: Calaf, il figlio di Timur! E Calaf, il giorno seguente è annichilito quando ella pronuncia il nome di lui e di suo padre. E siccome egli crede sempre di essere odiato da Turandot, è deciso a por fine alla propria esistenza ormai per lui priva di significato. Ma proprio quando sta per pugnalarsi a morte, ecco che Turandot si getta tra le sue braccia, e gli confessa il proprio amore, nel frattempo ridestatosi in lei, lasciando stupefatto non solo Calaf ma anche tutti i presenti.

E nei due drammi, e nell'opera il happy end viene offuscato per il suicidio di una schiava, che si chiama Adelma (Adlelmülç) in Gozzi e Schiller, Liu`nel libretto di Puccini. Adelma aveva sperato di potere conquistare Calaf essendosene segretamente innamorata, e di fuggire con lui. Vedendo naufragato il suo piano, Adelma si toglie la vita *coram publico*.

Liù, innamorata di Calaf anche lei credeva che fosse l'unica a conoscere la vera identità del principe e si toglie la vita, di nuovo dinanzi alla corte riunita, per sfuggire all'inevitabile interrogatorio di Turandot e salvare così attraverso la sua morte la vita del principe Calaf. Il suicidio di Liù è in realtà privo di senso, perché Turandot durante la notte precedente ha già strappato il segreto al principe. Però il suo sacrificio non avviene invano, perché esso comporta lo scioglimento del gelido cuore di Turandot. Liù, la schiava cinese, si mette così degnamente al fianco di Madama Butterfly, la geisha giapponese nell'opera omonime di Puccini..

### 3. Motivi ricorrenti

Chiediamoci ora quali siano i motivi ricorrenti di questo soggetto.

-Il motivo centrale è senza dubbio quello della donna potente, bella e intelligente, un motivo prediletto dal poeta Nizami, nei cui poemi spesso spuntano fuori donne di questo tipo (si pensi soprattutto alla bella Shirin l'eroina del suo secondo poema). Certo, figure che sono diametralmente opposte a quella che era la reale posizione delle donne nella società. Egli tratteggia, come ho detto all'inizio, la "principessa del castello" non solo come caratterizzata da bellezza sconvolgente, ma anche da grande astuzia e inusitata cultura, e questi tratti verranno conservati nella Turandot di tutte le versioni posteriori.

-Strettamente connesso a questo è il motivo della "potenza del ritratto". Guardando l'effigie di Turandot dot lo cito a questo proposito un passo. Khalaf nella versione del Pétis ) esclama:

*Per Allah, è proprio deciso che tutti coloro che guardano questo dipinto, debbano disperatamente innamorarsi di questa disumana principessa. Ahimè, fin troppo bene mi accorgo che anch'io vengo trascinato nelle sue grinfie,*

*come accadde al povero principe di Samarkanda; già patisco anch'io quella stessa passione senza scampo che lo prese e che lei ripagò dandogli la morte!*

Questo della “potenza del ritratto” è un motivo frequente, e dalle varie sfaccettature, della letteratura fiabesca di tutto il mondo. Il dipinto può ridestare nel spettatore un amore ardente, e per ciò causare una *quête* più o meno ricca di avventure e la cui conclusione di regola è un lieto fine. Ma il dipinto con la sua magica potenza può anche scatenare, attraverso la persona ritratta, una insuperabile avversione verso l'altro sesso, che di nuovo potrà essere guarita solo attraverso un ritratto che convoglia un messaggio contrario. Insomma, la potenza del ritratto finisce per toccare il dominio della psicopatologia e della psicoterapia. Né mancano esempi nelle letterature orientali. Se ne trovano nelle *Mille e una notte*, nelle *Mille e un giorno* e altrove.

-Alla potenza dell'amata appartiene anche il fatto che essa sopraffà l'amante e, quando lei diventa per lui irraggiungibile, ecco che lui si ammala e muore. La malattia o la morte per amore, sono ben noti motivi della narrativa non solo islamica: una intera antichissima tribù araba, gli 'Udhra (italianizzato in "Udhriti"), era famosa perché i suoi giovani morivano di amore inadempito, amore di una donna che, di regola, era loro proibita per disparità di rango sociale. Da questa situazione è nata poi nella lirica la figura dell'amata “assassina” che per il suo misfatto non deve pagare alcun prezzo del sangue, anzi, gli amanti aspettano gioiosamente la sua mano omicida. Una bella metafora di tutto questo è nella gazzella con lo sguardo assassino. I ruoli di cacciatore e selvaggina vengono invertiti. La tendenza alla esagerazione iperbolica, che ha permeato a mo' di fermento tutta la poesia islamica, ha condotto presto a una moltiplicazione degli assassini, insomma questa bella crudele ammazza non uno ma tutti gli amanti, per esempio in questo verso di Hafiz:

*Husn-i bî-pâyân-i û chandân ke `âshiq mîkushad  
Zumre-i dîgar be-`ishq az ghaib sar bar mîkunand  
(ed. Khânlarî 194,7)*

Questa esagerazione doveva sembrava assurda, e in effetti lo era e lo è. Eppure essa doveva acquistare un significato, per quanto macabro, quando l'oggetto della lirica amorosa fu divenuto il famoso *dûst* o *yâr*, cioè amico maschile. Con il che furono resi utilizzabili due ulteriori ambiti metaforici: quello del panegirico e quello della mistica. Ossia, l' “amico” ora doveva alludere vuoi al principe vuoi a Dio. Certo, il signore medievale era un monarca assoluto che se non amato era comunque venerato, a prescindere dal numero di vittime causate dalla sua tirannia; e Dio, che nel cuore di ogni mistico accende l'amore rovente, infligge dopotutto la morte a questi suoi amanti. D'altronde, la morte per il mistico non rappresenta nulla di minaccioso, semmai è la porta d'ingresso alla agognata *unio mystica*, all'amorosa unificazione dell'anima con Dio. Qui si dà una possibilità di offrire una interpretazione in qualche modo sensata, fra tanta assurdità, al racconto di Turandot, senza peraltro che tutti i dettagli possano essere riportati entro questa cornice interpretativa. Ma sulla questione della interpretazione tornerò verso la fine del mio intervento.

-A fronte di questo motivo centrale, straniante e di difficile interpretazione, che in fondo agisce un po' come un enigma irrisolvibile, gli altri motivi non ci pongono

nessun problema paragonabile. Ci possiamo perciò contentare di una breve rassegna.

Come ho già avvertito all'inizio, il motivo dell' "enigma mortale" compare già nell'antichità: la Sfinge egiziana, più tardi ripresa dalla mitologia greca, porgeva a ogni viandante un enigma e chi non sapeva dare la risposta giusta veniva immediatamente da essa divorato. Quando Edipo le diede la giusta risposta, essa si precipitò nell'abisso. Edipo, che con la sua vittoria sulla Sfinge aveva liberato la città di Tebe dal mostro, ottenne in compenso la signoria su Tebe e Giocasta in moglie. Qui dunque sono contenuti quasi tutti gli elementi che incontriamo in Nizami e nelle posteriori versioni [della storia di Turandot]. Quello che ancora manca è l'avversione per gli uomini, un altro motivo in effetti, su cui torniamo fra poco.

Come abbiamo osservato, il gioco dell'indovinello in Nizami non consiste in domande e risposte, bensì in un silenzioso scambio di oggetti simbolici.

In tutte le versioni posteriori della storia di Turandot, si trovano però solo indovinelli di parole con Turandot che pone domande e il principe Calaf che risponde. Le tre domande che si trovano negli indovinelli posti da Turandot, variano da autore a autore. In Pétis de la Croix si tratta del sole, del mare e dell'anno; in Gozzi: il sole, l'anno e il leone adriatico (senza dubbio una concessione alla sua madrepatria Venezia); in Schiller: l'anno, l'occhio, l'aratro; in Puccini: la speranza, il sangue e Turandot stessa. In tutte le versioni Turandot.

-Al pari dell'indovinello o enigma, anche la identità occultata è un motivo frequente nelle fiabe, come peraltro anche nella esistenza reale, e spesso la stessa sopravvivenza di una persona dipende dal fatto che la sua vera identità non venga scoperta. Questo appare essere il caso del principe Calaf. Molto bello è che, col germinare dell'amore di Turandot per Calaf, la domanda circa la sua identità perda significato. Questo aspetto, nell'opera di Puccini, è presentato in modo nuovo e inarrivabile nel momento in cui Turandot, proprio alla fine, con la scoperta del nome di Calaf sembra sia sul punto di pronunciare, come ci si aspetta, la sentenza di morte: "Tengo nella mia mano la tua vita"; subito dopo però, come trasformata esclama: "ora conosco il nome dello straniero, il suo nome è Amore".

-Prima che ci volgiamo a trattare le varie possibilità d'interpretazione, resta ancora un ultimo motivo da lumeggiare rapidamente, ossia quello della avversione per gli uomini.

La causa di ciò, nei racconti orientali in cui spunta questo motivo, è spesso -come s'è anticipato- un dipinto o un sogno. Così, si tratta ad esempio di un sogno dell'eroina nella storia-cornice dei *Mille e un giorno*: "un cervo caduto in una trappola viene liberato da una cerva. Subito dopo è la cerva che finisce prigioniera del medesimo laccio, ma il cervo, invece di prestarle il suo aiuto, la lascia al suo destino". Secondo questo schema, sono costruiti dipinti e sogni che scatenano la misandria o la misoginia; e corrispondentemente accade per le immagini che verranno poi impiegate per la guarigione.

La causa dell'avversione può essere, come nel caso di Turandot, una bellezza assolutamente straordinaria che attira così tanti pretendenti che la donna ne ha presto abbastanza e deve pensare a un qualche rimedio.

Schiller poi ha avuto la geniale idea di motivare la crudele condotta di Turandot non solo con il suo bisogno di libertà e indipendenza, ma anche con un'altra ragione. Ecco cosa fa dichiarare a Turandot rivolta al principe Calaf:

*Io vedo, attraverso tutte le terre dell'Asia, la donna*

*umiliata e condannata alla condizione di una schiava.  
Così io voglio vendicare il mio sesso ingiuriato  
su questi uomini arroganti, a cui in fondo  
nessun'altro privilegio sul sesso gentile  
fu dato, che la sola forza bruta!*

Nell'opera [di Puccini], sia pure in modo meno convincente, la vendetta viene fatta scaturire da una antica ingiustizia patita da un'ava di Turandot.

Interessante è anche un'altra giustificazione, che va al di là della pura motivazione amorosa, che il protagonista maschile in Nizami ci presenta per la sua arditissima impresa. Come s'è poco fa accennato, al momento in cui Calaf si decide all'impresa egli avrebbe superato il proprio egoismo:

*Non mi dolgo per me, ma vengo a chieder vendetta di centomila teste! O  
scioglierò d'attorno alle altrui teste questo cerchio, o ci rimetterò la testa mia  
stessa! (p. 154)*

Si potrebbe magari supporre che per Nizami proprio questo superamento di se stesso, questo altruismo, fosse il motivo fondamentale per cui l'eroe vince l'impresa, soprattutto se ci si ricorda quanto lui (attraverso le parole della principessa russa) ci dice degli altri pretendenti: essi erano capaci di mettere in campo tutto l'oro, la forza o entrambi pur di conquistare Turandot, ma nessun qualità morale.

Schiller fa dichiarare al suo Calaf un'altra ragione che certamente depone per l'idealismo di questo poeta:

*Va a caccia l'eroe per un' ombra della Fama  
attraverso i campi sanguinolenti della morte. E solo  
la bellezza sarebbe senza pericolo ottenibile,  
lei che di tutti gli dei è la prima e l'eccelsa?*

Questo non ci ricorda solamente la ben nota massima di Schiller:

*E voi, se non arrischiate la vostra vita  
mai per voi la libertà sarà conquistata!*

Ancor più notevole mi pare che qui è implicato un contesto metafisico. La bellezza di Turandot ha qualcosa di divino, sta per il Divino, è un terreno riverbero della bellezza divina ossia con i termini usati da Schiller nella sua Turandot "Abbild" und "Urbild" (riflesso e idea/effigie originale): Turandot e l'Abbild terrestre del Urbild celeste della bellezza. Si tratta di un elemento che, anche nelle altre rielaborazioni e persino nel libretto [di Puccini], si lascia qua e là intravedere.

#### **4. Possibili interpretazioni**

Di qui ci spostiamo ora al nostro ultimo punto rilevante, ossia la domanda circa le possibili interpretazioni di questo affascinante soggetto. Il fatto che esso nel suo

nocciolo rimandi a un mito, il mito della Sfinge, ci lascia supporre che qui non si tratti tanto di varianti eccentriche o magari patologiche della condotta umana, quanto piuttosto di domande ontologiche fondamentali

Chi rappresenta Turandot? Chi rappresenta Calaf? Che significano gli indovinelli?

Una possibile interpretazione, come sopra s'è ricordato, è in chiave mistica. Quindi Turandot con la sua bellezza sarebbe un riflesso di quella divina, in conformità a un assioma della mistica islamica che in ultima analisi deriva da radici neoplatoniche e che suona: *inn Allah jamîlun yubibbu l-jamâl* (ossia: Dio è bello e ama la bellezza). Allora Calaf rappresenterebbe l'anima umana la quale deve essere pronta a abbandonare l'esistenza terrena per potere realizzare, nella morte, l'unificazione con la divinità. La capacità di risolvere gli indovinelli o enigmi, potrebbe essere interpretata come illuminazione che è data al mistico in virtù del suo incondizionato amore di Dio; i numerosi pretendenti che falliscono sarebbero di conseguenza tutti quelli il cui amore di Dio in vita non è stato abbastanza grande per poter partecipare all'illuminazione e che perciò muoiono non-illuminati e non-redenti.

Tuttavia a me non pare indispensabile sovrapporre al nostro soggetto una interpretazione allegorica in chiave mistica. Si potrebbe anche pensare a una interpretazione politica, quale pure si trova accennata in Nizami, accanto a quella mistica; questa interpretazione è nella storia di un eroe che, rischiando la sua stessa vita, libera un popolo dalla tirannia di un sistema di potere, come lo fa già Edipe, superando la tirannia della Sfinge..

Ma una ulteriore significativa interpretazione mi sembra di potere individuare. Ossia si può vedere in Turandot e nei suoi enigmi una metafora della vita dell'uomo eccezionale e dei compiti [straordinari] che essa gli accolla. Per le mete attraenti che la vita ci pone innanzi -si tratti di un grande amore, una scienza da padroneggiare, una scoperta o invenzione in cui valga la pena impegnarsi, un talento artistico da realizzare- per tutto ciò si ha bisogno di dedizione totale, di impegnare la propria esistenza.

Volgiamo nuovamente lo sguardo, a mo' di conclusione delle nostre riflessioni, alla Sfinge, e precisamente alle sfingi del Faust II, che Goethe fa entrare nella famosa spettrale scena della notte di Valpurga. Mostrando tratti sia egizi e che greci, queste sfingi pongono a Mephisto degli enigmi. Per Goethe, rappresentano il Tempo che sopravvive a tutti i cambiamenti nella sua enigmaticità scevra di emozioni:

*Sediamo davanti alle piramidi  
e giudichiamo, in alta corte, i popoli  
Inondazioni, guerra e pace...  
E non mutiamo volto*

(trad. di G.V. Amoretti, J.W.Goethe, Faust e Urfaust, Feltrinelli, Milano 2003, 9a ed., vol. II, p. 421)

Certo in questa prospettiva manca il fattore decisivo della materia-Turandot: l'amore, quella forza di cui Nizami -senza alcun dubbio uno dei più grandi cantori dell'amore della letteratura mondiale- ha detto:

Il mondo è amore, tutto il resto è opera d'inganno (miraggio, illusione)  
tutto è gioco vuoto, eccetto il gioco d'amore!