

Marta Riccobono

**«Cosa umana non sono»: la Turandot di Puccini  
tra devianza e addomesticamento**

*Abstract*

Nel repertorio delle donne pucciniane Turandot rappresenta un *unicum*. Definita «principessa di morte» dallo stesso Puccini, nell'opera eponima essa si mostra del tutto estranea a quella femminilità appassionata, a tratti patetica, che contraddistingue eroine come Tosca, Mimì o Cio-Cio-San, donne che non temono di sacrificare la propria vita in nome dell'amore. Turandot, dal canto suo, rifiutando il matrimonio e la maternità mette in crisi un sistema basato su rigide distinzioni di genere e rappresenta una minaccia per il mantenimento dell'ordine sociale di matrice patriarcale. Se vista in relazione al personaggio di Liù, schiava dolce e remissiva, Turandot emerge in tutta la sua statura di creatura mostruosa e anti-materna, fredda incarnazione lunare, che il compositore e i suoi librettisti cercano strenuamente di ricondurre entro gli argini di una femminilità "corretta" e socialmente accettabile. Obiettivo del saggio è cogliere nella relazione che si instaura tra autore e personaggio i segni di un disagio che colpisce la società nel momento in cui si trova ad avere a che fare con elementi dalla sessualità non normativa. Il modo in cui il personaggio di Turandot viene codificato nel contesto della produzione pucciniana e i tentativi di normalizzazione cui tanto il Maestro quanto i suoi librettisti lo sottopongono sono sintomatici di una tendenza che, al di là della finzione artistica, stigmatizza quei soggetti che in maniera più o meno consapevole si ribellano al binarismo di genere e all'imposizione di ruoli sociali cui si cerca solitamente di attribuire un fondamento biologico.

In una lettera ad Antonio Bertolacci risalente agli anni Venti, Giacomo Puccini scrive: «[...] io sono colla mia puttana di principessa e mi diverto e m'arrabbio. È una tiranna che tortura anche me, ma spero di svergognarla per bene nelle note».<sup>1</sup> Il riferimento è a Turandot, protagonista dell'opera che Puccini stava allora componendo, e il colorito appellativo usato per connotare il personaggio è sintomatico di un rapporto di amore/odio che intercorrerà fino alla fine tra il compositore e la celeberrima principessa dal cuore di ghiaccio. *Turandot* è l'ultimo melodramma pucciniano, rimasto incompiuto a causa dell'improvvisa scomparsa del compositore, avvenuta a Bruxelles il 29 novembre 1924. La prima rappresentazione, postuma, si svolse alla Scala nell'aprile del 1926.

Già nel Settecento la leggenda di Turandot – principessa cinese che, fiera del proprio ingegno, sottoponeva i suoi pretendenti a tre indovinelli e faceva decapitare tutti quelli che fallivano la prova – era stata utilizzata come soggetto teatrale dal drammaturgo veneziano Carlo Gozzi, che nel 1762 a Venezia aveva messo in scena una tragicommedia intitolata, appunto, *Turandot*. L'opera gozziana conobbe subito grande fortuna soprattutto in Germania, dove tra il 1777 e il 1779 Werthes ne mise a punto una traduzione in tedesco: a partire da questa traduzione, Friedrich Schlegel formulò un giudizio entusiastico nei confronti di Gozzi, ponendolo addirittura al fianco di Shakespeare in un ipotetico Olimpo dei drammaturghi. Sulle orme di Schlegel si mossero poco tempo dopo altri nomi illustri del Romanticismo tedesco, quali Tieck, Paul e, soprattutto Schiller, al quale si deve una libera traduzione in versi della *Turandot*, che assumeva come modello la traduzione di Werthes e non l'originale gozziano. Fu questa versione della *Turandot* ad andare in scena nel gennaio 1802 al teatro di Weimar, per la regia di Goethe, il quale della fiaba gozziana apprezzava soprattutto la commistione tra scene comiche e scene tragiche, unitamente alla pura teatralità di uno spettacolo dominato da fantasia e finzione. Rifacendosi a una traduzione dell'opera di Schiller messa a punto da Andrea Maffei nel 1863, agli inizi del Novecento Puccini e i librettisti Giuseppe Adami e Renato Simoni diedero vita ad un'opera in cui la bisbetica *filosofessa* protagonista dell'opera di Gozzi cedeva il passo ad una creatura demoniaca, sorta di mostro mitologico che in poco tempo sarebbe entrata a far parte del vasto repertorio di donne perturbanti che popolavano l'immaginario artistico europeo del primo Novecento.

### **1. Storia di una tagliatrice di teste**

Nell'ottobre del 1919 Giacomo Puccini – all'apice della propria carriera di compositore, apprezzato sia in Italia che all'estero – scrisse a Giuseppe Adami, all'epoca suo librettista insieme a Renato Simoni, chiedendogli espressamente di produrre qualcosa che facesse «piangere il mondo» (PUCCINI 1928, 165). Dopo il debutto americano con *La fanciulla del West*, rappresentata a New York nel 1910,

e il successo internazionale riscosso con la commedia lirica *La rondine* (1917) e gli atti unici de *Il trittico* (1918), Puccini desiderava ripresentarsi sulle scene italiane con un'opera che rievocasse i fasti dei suoi melodrammi più celebri. L'idea di utilizzare come soggetto per il nuovo lavoro la fiaba gozziana di *Turandot* venne fuori per caso, durante un incontro tra il compositore e i suoi librettisti avvenuto a Milano nella primavera del 1920. A suggerirla fu Renato Simoni, il quale però consigliava di dare al soggetto una coloritura moderna, aggiungendovi quel pizzico di umanità cui Gozzi sembrava non essersi interessato. La reazione di Puccini fu entusiastica. Così la racconta Giuseppe Adami in un articolo del 1926:

Rivedo Puccini illuminarsi. [...] E tra fumi e faville, ecco balzar fuori chiaro, limpido, fosforescente il nome della Principessa crudele; e fra una sarabanda di figure cinesi e un profumo di esotici aromi e di ciprie settecentesche, farsi largo imperiosa e regale, affascinante e superba, enigmatica e travolgente, *Turandot* la bellissima. (ADAMI 1926, 242)

Il compositore conosceva la traduzione della *Turandot* che Maffei aveva realizzato a partire dall'opera di Schiller, come pure era a conoscenza della trasposizione in musica del dramma messa a punto da Ferruccio Busoni pochi anni prima. Scrivendo ai suoi librettisti alcuni giorni dopo il suo viaggio a Milano, Puccini iniziava già a pianificare il lavoro da compiere sul testo originale: «Così com'è non va, ma lavorato, studiato, approfondito, umanizzato, deve venir fuori qualche cosa di sorprendente!» (*ivi*). Stando ai suoi disegni, sarebbe stato necessario snellire innanzitutto la trama e l'apparato dei personaggi; l'idea andò in porto, e dei cinque atti scritti da Gozzi ne rimasero soltanto tre, mentre molti personaggi videro fortemente ridimensionato il proprio ruolo, finendo talvolta per essere eliminati del tutto. Le maschere, che avevano avuto tanta parte nel precedente gozziano come anche nelle riscritture tedesche, furono sostituite dai tre ministri Ping, Pong e Pang, al fine di reintrodurre un elemento di realtà nell'esotismo della vicenda. Un solo personaggio venne introdotto *ex novo*: Liù, la schiavetta dolce e remissiva, conforme in tutto e per tutto alle più celebri e sfortunate eroine pucciniane. Ad attrarre il compositore non era stata comunque

soltanto l'atmosfera favolosa ed esotica che ammantava la fiaba di Gozzi, ma il personaggio di Turandot in sé. Nelle sue intenzioni, la principessa avrebbe dovuto rivivere, e per fare ciò sarebbe stato necessario distaccarsi tanto da Gozzi quanto da Schiller e trasformare il personaggio in una creatura più umana e commovente, allontanando da lei l'immagine di gelida e crudele tagliatrice di teste per fare emergere, al contrario, quella di una creatura appassionata, che nel gran finale sarebbe stata travolta da una bruciante passione amorosa. Per questo motivo Puccini puntava tutto sul duetto conclusivo, che egli avrebbe voluto simile a quello del *Parsifal* di Wagner. Eppure, già nel 1921 il Maestro avanzava qualche dubbio circa la plausibilità, in quel contesto, di un finale «Tutto fiori rosa e tutto spirante amore» (PUCCINI 1928, 223) con cui suggellare l'unione tra Turandot e Calaf, il principe che, risolti gli enigmi, alla fine del dramma avrebbe avuto la meglio sulla protagonista.<sup>2</sup> Tanto Puccini quanto Adami e Simoni lavorarono alacramente affinché la *Turandot* vedesse la luce, ma alla morte del compositore l'opera non era ancora finita. L'epistolario ci dà testimonianza di quanto urgente fosse nel Maestro il desiderio di domare, letteralmente, quella principessa cinese così diversa dalle altre donne che fino ad allora aveva musicato e messo in scena; eppure il finale stentava ad arrivare, mentre Puccini si ammalava in quegli anni di cancro alla gola.

Si è detto che l'intenzione dei librettisti e del compositore stesso era quella di umanizzare il personaggio di Turandot rispetto all'originale gozziano, dove la principessa era in sostanza una donna intellettuale resa eccessivamente orgogliosa dalla consapevolezza del proprio sapere, in virtù del quale rifiutava di adattarsi al ruolo di moglie; tuttavia, nel corso di quasi tutta l'opera pucciniana, Turandot viene presentata nelle vesti di una creatura aliena, che nel terzo atto dell'opera arriva addirittura ad affermare: «Cosa umana non sono... / Son la figlia del cielo / libera e pura!» (ADAMI - SIMONI 1996, 595).<sup>3</sup> A riguardo, Katharine Mitchell ha notato che la Turandot di Puccini sembra incapace di provare emozioni o sentimenti reali, laddove nell'antecedente gozziano essa si mostrava invece «confused and compassionate», giustificando il proprio odio per gli uomini come la reazione al regime oppressivo da essi incarnato (MITCHELL 2012,

103). Al contrario, la *Turandot* di Puccini adduce motivazioni meno pregnanti per giustificare il proprio operato. Essa domina la scena con la sua assenza: mera apparizione, lontana e inquietante, nel primo atto, la sua crudeltà infesta i racconti degli altri personaggi finché, nel secondo quadro del secondo atto, è lei stessa a prendere la parola per dare una spiegazione al suo rifiuto di sposarsi: rapita in una sorta di trance, la principessa rievoca la tragica storia della sua ava Lo-u-ling, stuprata e uccisa dopo la conquista del regno da parte del Re dei Tartari. Il racconto si perde in un passato remoto di edenica purezza in cui Lo-u-ling regnava in completa autonomia, barbaramente turbato dall'irruzione dei conquistatori. Dopo aver dichiarato di essere la reincarnazione dell'ava brutalmente uccisa, *Turandot* afferma di volerne vendicare la morte mettendo in atto il rituale dei tre indovinelli, cui di solito fa seguito la decapitazione degli sfortunati pretendenti. Le ragioni dell'odio della principessa nei confronti degli uomini appaiono quasi pretestuose: *Turandot* non è più una mente da sfidare sfoderando le sue stesse armi, ma un mero corpo che l'elemento maschile può addomesticare solo impadronendosene, e che teme quindi esclusivamente una sottomissione di tipo sessuale.

Si deve a Mosco Carner l'aver visto in *Turandot*, nel suo essere dominata dalle forze contrastanti di Eros e Thanatos, nella sua crudeltà e nella sua finale sottomissione, un riflesso della natura nevrotica di Puccini e del suo legame irrisolto con la figura materna. Secondo Carner, Puccini avrebbe proiettato sul personaggio altero e inavvicinabile della protagonista la figura della Madre, sovrapponendo invece al personaggio di Liù – che può essere vista come la controparte di *Turandot*, a lei opposta e complementare – un'immagine più prosaica di donna, che sconta con la morte, per di più autoinferta, la propria passione amorosa. Il desiderio di trasformare *Turandot* in un'amante appassionata, che accompagna Puccini fino alla fine, altro non sarebbe allora che un tentativo di emancipare l'immagine della Donna da quella della Madre (CARNER 1974, 621). Sulla scorta di Carner, Mitchell legge il rituale della decapitazione in *Turandot* come la messinscena di un complesso di castrazione che plausibilmente affliggeva tanto Puccini quanto i maschi suoi contemporanei,

in un periodo in cui in Italia le donne della classe media assurgevano a posizioni di rilievo nella sfera pubblica (MITCHELL 2012, 98). La sovrumana bellezza di Turandot fa effettivamente *perdere la testa* a chiunque la guardi, inducendo comportamenti insani come quello di Calaf che, dopo averla vista apparire dall'alto della loggia imperiale, corre quasi invasato a suonare il gong della sfida, accettando così di sottoporsi alla prova degli enigmi e mettendo in pericolo la propria vita. La perdita della ragione, cui fa seguito la reale perdita della testa, può essere equiparata a un atto di castrazione, nella misura in cui si individua nella razionalità l'elemento caratterizzante e distintivo del maschio rispetto alla femmina.

Spogliata di una psicologia coerente che possa giustificarne le azioni, la Turandot di Puccini è dunque – al pari di Salomè – una sadica tagliatrice di teste, vero e proprio idolo di perversità per il quale gli uomini dell'epoca provavano un'insana attrazione. L'immaginario artistico-letterario di fine Ottocento era d'altra parte popolato da figure di donna conturbanti e diaboliche, vampiresse che ammaliavano con la loro bellezza tutt'altro che angelica portando gli uomini sull'orlo della follia. In un lavoro del 1893 intitolato *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale*, Lombroso e Ferrero tentarono di spiegare scientificamente l'esistenza di questi soggetti devianti, diverse anche fisicamente dalle cosiddette «donne normali», descrivendole come portatrici di una femminilità malata. «Queste donne dimenticavano la passività dei loro ruoli e diventavano sfrenate baccanti», scrive Dijkstra commentando le soluzioni cui studiosi e artisti pervennero sul finire del XIX secolo (DIJKSTRA 1988, 205). Stando a quanto teorizzato da Lombroso e Ferrero, l'odio che la «donna delinquente» provava nei confronti degli uomini era giustificabile soltanto in nome di un'innata perversità. In quest'ottica, pertanto, se una donna osava rigettare il ruolo passivo impostole dalla società, essa era da condannare ed emarginare in quanto ammalata, isterica, invasata come una baccante. Gli scienziati di fine Ottocento raggruppavano così, sotto la macrocategoria di «donna delinquente», una lunga teoria di femministe, virago, lesbiche e masturbatrici, che sottraendosi a una chiara marcatura di genere finivano per

essere considerate alla stregua di forze ctonie che, come scrive Patricia Juliana Smith, avevano il solo intento di causare la distruzione della civiltà occidentale (SMITH 1995, 244).

## **2. Turandot e altri mostri**

Se consideriamo il variegato e popoloso universo delle eroine pucciniane, notiamo quindi che Turandot non è paragonabile a nessuna di queste. Fatta eccezione per le protagoniste delle opere non tragiche, Puccini era solito trasformare le sue eroine in vittime sacrificali, che dopo aver lungamente sofferto per amore morivano tragicamente, spesso suicidandosi. Sebbene un certo patetismo incontrasse il favore del pubblico dell'epoca, non si può negare che dietro la sconfitta di tante donne si nascondesse la latente misoginia del Maestro, una misoginia che peraltro, sostiene Mitchell, agli inizi del ventesimo secolo permeava in maniera sostanziale il pensiero italiano (MITCHELL 2012, 97). È vero che nelle sue opere Puccini voleva soprattutto esaltare i sentimenti e non tanto soffermarsi su questioni di carattere politico o sociale; ma è vero anche che tali questioni si insinuavano nel tessuto drammatico, influenzando ad esempio il modo di ritrarre i personaggi. Se infatti gli eroi dei drammi pucciniani nella maggior parte dei casi finivano per trionfare, lo stesso non può dirsi per i personaggi femminili, la cui sconfitta era una costante. Non è azzardato supporre che le pene cui Puccini sottoponeva le sue eroine fossero il tentativo da parte sua di ingenerare nel pubblico femminile un sentimento di solidarietà nei confronti di queste donne, se non proprio un desiderio di emulazione. Mimì, Tosca, Cio-Cio-San e le altre erano tutte donne passionante, che immolavano la propria vita sull'altare di un amore impossibile. A esse Puccini chiedeva di adeguarsi a un ideale di abnegazione che solo avrebbe fatto di loro delle donne propriamente dette. Scrive a tal proposito Bram Dijkstra:

Il tradizionale concetto fine secolo prevedeva anche che la donna che s'innamorasse veramente di un uomo dovesse morire. Volontariamente si sacrificava per provargli il suo amore, in realtà non aveva alternative. [...] il donare ad altri il bene prezioso della sua auto-sufficienza, la violazione fisica e spirituale della sua assoluta purezza,

denotavano e connotavano il suo abbandono totale alla volontà del maschio. (DIJKSTRA 1988, 205)

Nel fare tutto il contrario di ciò che ci si sarebbe aspettati da lei, Turandot si sottraeva invece a ogni tentativo di determinazione imposta dall'esterno, facendo nascere nel maschio – fosse esso il Puccini della realtà o il Calaf della finzione – il desiderio di addomesticarla. Puccini tentò fino all'ultimo di trasformare l'algida principessa in una donna innamorata, e per farlo le affiancò la schiava Liù, un personaggio che non esisteva nell'originale gozziano. Nel sacrificarsi per amore di Calaf, Liù avrebbe dovuto offrire a Turandot un paradigma di femminilità "corretta", a partire dal quale la principessa avrebbe potuto iniziare il proprio processo di umanizzazione. In quest'ottica, Liù rappresenterebbe dunque il mezzo del quale Puccini intendeva servirsi per recuperare una certa idea di donna e, al tempo stesso, di melodramma, che si avviava ormai al tramonto.

Così come era per Gozzi, anche Puccini e i suoi librettisti stentavano a definire Turandot come donna. Affinché tale riconoscimento potesse avvenire, era necessario che la principessa si riconciliasse con le strutture del patriarcato secondo le quali a definire una donna è essenzialmente la capacità, nonché il desiderio, di sposare un uomo e mettere al mondo dei figli. Di conseguenza, con il suo rifiuto del matrimonio, Turandot rinnegava allo stesso tempo il proprio destino biologico, trasformandosi così in un'anti-madre. Il rifiuto della maternità era visto peraltro con particolare preoccupazione dalla società del primo Novecento, alle prese con la tragedia della Grande Guerra: da una parte il bisogno di garantire la continuazione del genere umano, e dall'altra la condotta *immorale* di quelle donne che pretendevano di monopolizzare il controllo delle nascite, erano considerate le principali cause dell'esplosione della violenza maschile. Inoltre, per fronteggiare il calo demografico che si registrava specialmente tra le classi borghesi, già i medici di fine Ottocento avevano di fatto incoraggiato lo stupro entro le pareti domestiche, unica soluzione per garantire la conservazione della virilità del maschio e della sua funzione riproduttiva. Dijkstra cita a tal proposito alcuni testi medici che si erano espressi in materia: sappiamo così che Harry Campbell, nel suo *Differences in the Nervous Organization of Man and*



*Woman* (1891), asseriva che nell'atto sessuale «la donna non deve costituire un agente volontario», mentre Proudhon, ne *La pornocratie ou les femmes dans les temps modernes* (1858), aveva sostenuto che «La donna non disdegna affatto d'essere trattata con un pizzico di aggressività, o perfino d'essere violentata» (DIJKSTRA 1988, 185). Le donne devianti andavano dunque ricondotte a forza entro i limiti che la natura aveva loro imposto, affinché la società non subisse scossoni o fosse sconvolta da catastrofi di vario tipo. La questione che qui preme affrontare viene però immediatamente prima di ogni imposizione forzosa dell'identità di genere e riguarda piuttosto l'identità in sé. In altre parole: chi era Turandot prima che Calaf la avvolgesse con le sue «mani brucianti» e premesse su di lei la sua «bocca fremente» (ADAMI - SIMONI 1996, 596)? Potremmo dire che era un mostro, nient'altro.

Già Carlo Gozzi aveva ampiamente insistito sulla natura mostruosa, ferina, di Turandot. Nella sua tragicommedia la principessa, prossima alla sconfitta definitiva, veniva descritta dalla schiava Adelma con termini che la rassomigliavano a un Cerbero, mentre passeggiava «forsennata» e con il volto livido e gli occhi fuori dalle orbite urlava emettendo addirittura dei latrati (GOZZI 2004, 199).<sup>4</sup> La Turandot di Puccini sembra essere però l'esatto contrario: per tutta l'opera conserva infatti un atteggiamento rigido ed impassibile, e il suo volto è spesso coperto da un velo. Più che a un mostro infernale dalle fattezze espressionisticamente orripilanti, la si potrebbe pertanto più facilmente accostare ad uno dei tanti mostri mitologici – metà donna, metà animale – che costituiscono l'archetipo di numerosi personaggi femminili dell'arte e della letteratura. Pensiamo alla Sfinge, creatura dalla testa di donna, il corpo di leone e le ali d'aquila che custodiva l'ingresso alla città di Tebe e poneva un indovinello a chiunque volesse entrarvi: ogni risposta sbagliata costava la vita al malcapitato di turno. Sconfitta da Edipo, l'unico in grado di risolvere il suo enigma, per la vergogna la Sfinge si uccide, gettandosi in un burrone. Si potrebbe dire che lei e Turandot differiscano soltanto per questo particolare; eppure, a una lettura più attenta, anche la sottomissione della principessa a Calaf potrebbe essere letta come un suicidio simbolico, in quanto comporta da parte di Turandot la rinuncia

al Sé in favore dell'Altro. Ma la principessa crudele non esaurisce qui i suoi archetipi; si potrebbe ad esempio accostarla a Lilith, indicata dalla tradizione ebraica come la prima moglie di Adamo, da questi ripudiata perché si rifiutava di obbedirgli, e recuperata sul finire dell'Ottocento dai primi movimenti femministi che stavano allora affermandosi nel panorama politico occidentale. La crescente diffusione di tali movimenti alimentava nella popolazione maschile le paure più profonde – quella della castrazione *in primis* – paure che davano vita a quei personaggi femminili inquietanti di cui era piena la produzione artistica di fine secolo, ivi compresi il teatro e l'opera lirica. *Turandot* era quindi un personaggio perfettamente in linea con il gusto dei tempi, nonostante mostrasse una certa rigidità di carattere e di comportamento. Infatti, sebbene l'intento di Puccini fosse quello di rendere più umano il personaggio gozziano e consigliasse ad Adami e Simoni di lavorare in tal senso, l'esito di tale fatica non dovette avvicinarsi molto a quello sperato, se tra i critici che assistettero alla prima rappresentazione della *Turandot* vi fu chi, fin da subito, condannò l'eccessiva meccanicità del personaggio protagonista.

### **3. Una redenzione difficile**

Anche dal punto di vista musicale, *Turandot* è in effetti un personaggio che non rientra appieno nel canone pucciniano. Se davvero, stando ai suoi estimatori, la musica di Puccini aveva il pregio di esaltare le più alte virtù italiane – umanità, sincerità e, soprattutto, sentimento –, è altrettanto vero che nessuno riassumeva in sé tali doti meglio delle sfortunate protagoniste dei suoi melodrammi, per le quali il Maestro componeva melodie piene di «nostalgia, tenerezza e dolore» (CARNER 1974, 190). Come ha notato Wilson:

[Puccini's] suffering heroines – frequently referred to fondly by critics as his 'daughters' – had come to epitomize the very essence of Puccini's aesthetic, and were routinely presented as vessels for the expression of their creator's 'true voice'. (WILSON 2005, 434)

Una voce che i critici non sentono poi così vera se a farsene espressione arriva Turandot, nella quale essi non riescono a vedere affatto quella delicatezza di sentimenti e quella grazia femminile che fino a quel momento avevano immediatamente associato all'arte pucciniana. Il Maestro, dal canto suo, posto davanti alla sfida rappresentata da questo nuovo personaggio femminile, aveva messo in discussione tutto ciò che aveva scritto fino a quel momento, fino al punto da reputarlo inadeguato. «Penso ora per ora, minuto per minuto a Turandot e tutta la mia musica scritta fino ad ora mi pare una burletta e non mi piace più», scriveva Puccini a Giuseppe Adami nel marzo 1924 (PUCCINI 1928, 176), nella consapevolezza che per poter meglio delineare, anche e soprattutto musicalmente, la personalità della sua «principessa di morte» bisognava tentare strade fino ad allora inesplorate. L'elemento sovversivo rappresentato da Turandot arrivava così a influenzare anche la musica di Puccini, che tentava di aprirsi alla modernità: «Turandot is armonically posited as dissonant, atonal and enharmonic», scrive Mitchell, rilevando al contempo come i personaggi di Calaf e Liù fossero invece, da un punto di vista musicale, «'easy on the ear', tonal, and typically in a major key signature» (MITCHELL 2012, 100). Turandot dunque non è armonica, non si lascia cioè inglobare nel contesto, sia esso musicale o sociale; però, contrariamente alle aspettative, l'intrinseca sovversività del personaggio non viene spinta fino alle estreme conseguenze da chi avrebbe avuto la facoltà per farlo: non è Turandot, infatti, a tenere salde le redini del dramma, la sua azione inizia soltanto a metà del secondo atto e, per il resto, il suo personaggio rimane quasi sempre sullo sfondo; anche lo spazio di parola che le viene concesso è nettamente ridotto rispetto a quello degli altri personaggi, o comunque rispetto a quello che le aveva concesso Gozzi. All'indomani della prima alla Scala, l'impressione condivisa dai critici era che Turandot, in quanto personaggio e, soprattutto, in quanto personaggio femminile pucciniano, non comunicasse nulla. Anche la redenzione pensata per lei da Puccini finiva per perdere di credibilità, poiché veniva a scontrarsi con la realtà di un personaggio che nell'arco di tutto il dramma mostrava un'indole malvagia, difficilmente convertibile a virtù. Raffaello De Rensis, ad esempio, vedeva nel tardivo sgelamento della

principessa – e, per esteso, del tema musicale a lei associato – il fallimento di Puccini, che egli poteva così paragonare a uno dei malcapitati pretendenti di Turandot. Secondo il critico, la redenzione di Turandot si presentava come «un enigma ancora più difficile a sciogliersi di quelli che la Principessa proponeva ai suoi innamorati», di fronte al quale anche Puccini si era mostrato inadeguato (WILSON 2005, 438). A suscitare l'incredulità dei critici era soprattutto il fatto che Puccini avesse potuto considerare Turandot come una donna capace di provare sentimenti e suscitare simpatia, quando in realtà, secondo loro, avrebbe dovuto esclusivamente considerarla «come simbolo caricaturale della freddezza femminile alleata con la bellezza fisica» (GUI 1944, 151). Il Maestro, dal canto suo, affascinato dalla spietata freddezza di questa creatura fantastica l'aveva lasciata libera di essere se stessa, salvo accorgersi troppo tardi che per il bene dell'opera essa andava ricondotta entro limiti di una femminilità socialmente accettabile. Dopo aver pianto la tragica morte di Liù, il pubblico avrebbe soltanto voluto assistere al trionfo di una coppia innamorata; nessuno però aveva messo in conto che Turandot si sarebbe ribellata perché la sua presunta *essenza* di fatto non rientrava nei canoni di un ordine simbolico connotato al maschile. Abbiamo visto come il suo perseverare in comportamenti che trasgredivano le norme di genere portasse i drammaturghi a considerare Turandot un mostro, piuttosto che una donna; per riabilitarne la natura di essere umano era necessario che la principessa accettasse di buon grado di rinunciare a qualsiasi volontà di autodeterminarsi e assumesse piuttosto su di sé l'identità che i drammaturghi, in quanto maschi, e la società, in quanto patriarcale, avevano confezionato per lei. Tanto Gozzi quanto Adami, Simoni e Puccini, coerentemente con il gusto delle rispettive epoche, avevano elaborato pertanto delle soluzioni che servissero a trarre Turandot d'impiccio; se per il primo la riabilitazione sociale della principessa passava attraverso l'ammissione che la sapienza da sola è insufficiente alla piena realizzazione di una donna, raggiungibile solo con il matrimonio e la maternità, nel secondo caso la questione veniva invece trasposta su un piano esclusivamente sessuale. Nell'opera pucciniana, infatti, ad essere in primo piano non è più la testa di Turandot, ma il suo corpo; solo l'amplesso

eterosessuale sarà in grado di ricordarle che è nata femmina, e che come tale è destinata a diventare donna. La trasformazione, che è poi una vera e propria rinascita, potrà quindi avvenire solo tra le braccia di Calaf, il Sole che «all'alba vincer[à]» sconfiggendo le tenebre e il freddo di una notte dominata dalla lunare Turandot (ADAMI – SIMONI 1996, 586).

#### **4. Il paradigma di Liù**

L'introduzione del personaggio della schiava Liù è tra le innovazioni più rilevanti che Adami, Simoni e Puccini abbiano apportato all'originale gozziano. Nell'ottica di un complessivo alleggerimento della trama e del sistema dei personaggi, la funzione di Liù avrebbe dovuto essere semplicemente quella di sostituire i personaggi di Adelma, Schirina e Zelima, che affiancavano Turandot nella tragicommedia di Gozzi; in realtà – come confermano peraltro anche i carteggi pucciniani – le motivazioni che portarono il Maestro e i suoi librettisti a operare questa modifica furono di tutt'altra portata. In primo luogo, è altamente probabile che essi ritenessero necessario affiancare a una protagonista dalla sessualità deviata e deviante un paradigma di femminilità socialmente più accettabile, che rispondesse peraltro all'esigenza, più volte ribadita da Puccini, di dotare il melodramma di un elemento patetico capace di suscitare la profonda partecipazione emotiva del pubblico. In quest'ottica, niente sarebbe stato più adeguato di una delicata figura di donna, sentimentale vittima di un amore non corrisposto, che potesse in qualche modo compensare la glacialità della protagonista. In una lettera ad Adami del 28 agosto 1920 Puccini menzionava già il personaggio di Liù, che lui chiamava «la 'piccola donna'»: una schiava giovanissima che avrebbe dovuto comparire in scena fin dall'apertura del sipario, in atteggiamento di profonda sofferenza, al fianco del vecchio Timur, re dei Tartari e padre di Calaf, costretto all'esilio dopo essere stato spodestato. Dal punto di vista dell'azione drammatica, la rilevanza di Liù avrebbe dovuto essere abbastanza relativa; d'altra parte è lei stessa che, nel primo atto, rivolta a Calaf afferma: «Nulla sono... una schiava, mio Signore...» (ADAMI – SIMONI 1996, 560).

Procedendo nella stesura del libretto e nella composizione musicale, Puccini iniziò però ad investire pian piano questo personaggio di una funzione di snodo nell'organizzazione della trama: Liù avrebbe dovuto infatti sacrificarsi per mostrare a Turandot il vero significato della parola 'amore', e dare avvio in tal modo alla conversione della principessa. «Credo che Liù va sacrificata di un dolore ma penso che non può svilupparsi – se non si fa morire nella tortura. E perché no? Questa morte può avere una forza per lo sgelamento della principessa [...]» scriveva Puccini ad Adami il 3 novembre 1922 (PUCCINI 1928, 181). Quello su cui occorre concentrarsi maggiormente non è però tanto la necessità del sacrificio di Liù, quanto piuttosto la sua volontarietà. La giovane schiava mostra infatti, fin dalle prime battute, una chiara inclinazione verso la sofferenza auto-inflitta, quasi volesse espiare una colpa che però non ha mai commesso. Fedele compagna delle tribolazioni di Timur, Liù è a fianco del vecchio sovrano fin dal principio del suo esilio: ha mendicato per lui, lo ha rialzato quando cadeva, ne ha asciugato le lacrime. Venuto a conoscenza di questa situazione, Calaf non può che chiederle ammirato la ragione di tanta bontà; e lei, «con dolcezza estatica», gli risponde: «Perché un dì, nella Reggia, m'hai sorriso!» (ADAMI – SIMONI 1996, 560). È dunque il segreto amore per Calaf ad alimentare lo spirito di sacrificio di Liù, un personaggio che anche musicalmente esprime tutto il suo sentimentalismo. Laddove infatti Turandot è dissonante sia dal punto di vista armonico che drammatico, Liù è al contrario pienamente in linea con la *sensiblerie* pucciniana, tanto che i critici l'hanno sempre considerata come «the most Puccinian of the Puccini's women», l'unica in grado di riassumere in sé l'anima più vera del Maestro (WILSON 2005, 447). Nelle parole della folla che nell'ultimo atto piange la morte della giovane schiava, si trovano mirabilmente riassunte le caratteristiche del personaggio, così come dell'arte pucciniana nel suo complesso: la dolcezza e la poesia. La morte di Puccini, venuta fatalmente a coincidere con quella di Liù, ha trasformato queste parole in un vero e proprio epitaffio da apporre sulla tomba di una certa tradizione operistica italiana, che da quel momento in poi sarebbe stata rimpiazzata da nuove forme d'arte, sia visiva che musicale. Dolcezza e poesia sono d'altra parte le doti migliori del

melodramma italiano propriamente inteso, di cui Puccini era allora il massimo rappresentante; ma esse sono anche le qualità che fanno della piccola Liù un personaggio capace di attrarre su di sé la simpatia del pubblico e di suscitare, a differenza di Turandot, la commozione. I due personaggi si fronteggiano nel terzo atto, quello che vede Liù emergere in tutta la sua statura drammatica e poi immediatamente tramontare: i termini dello scontro fanno sì che il personaggio di Turandot ne esca irrimediabilmente sconfitto, sebbene sia di fatto la schiava a perdere la vita. È il momento in cui la tensione drammatica tocca il suo punto più alto: le guardie imperiali hanno catturato Timur e Liù e, portatili al cospetto di Turandot, si apprestano a torturarli per estorcere loro informazioni su Calaf. La principessa, spietata, non tradisce alcuna emozione davanti al vecchio insanguinato, e ordina alle guardie di procedere con le torture. Liù allora si fa avanti per difendere l'anziano sovrano e confessa, mentendo, di essere la sola a conoscere il nome del principe, offrendosi così volontariamente al supplizio. In un crescendo di masochistico furore, la giovane schiava pronuncia il suo atto d'amore per Calaf, un amore che è tanto più profondo e sincero quanto più comporta indicibili tormenti; si tratta peraltro di un amore non corrisposto, destinato a non appagarsi mai. A Calaf che la zittisce per cercare di salvarla essa risponde, guardandolo teneramente, che il custodire quel segreto è per lei «suprema delizia», e quando, vinta dal dolore, si lascia sfuggire un grido ne chiede quasi perdono a Timur (ADAMI – SIMONI 1996, 592).

Una tale fermezza d'animo riesce a turbare anche l'impassibile Turandot, che non può fare a meno di domandare alla schiava chi le abbia posto nel cuore tanta forza. Liù, «sollevando gli occhi pieni di tenerezza», risponde senza esitare: «Principessa, l'amore!», un amore potente a tal punto da renderle sopportabili e addirittura «dolci» le torture (*ivi*). Con un linguaggio che riporta alla mente quello della sadiana Justine, Liù arriva al punto di chiedere ai propri aguzzini tormenti ancora più crudi, che lei si compiace di offrire al suo Signore come pegno del proprio amore incondizionato. Giunta al culmine del proprio furore, quasi delirante, Liù si rivolge direttamente a Turandot apostrofandola con quella che, per la fermezza con la quale è pronunciata, potrebbe paradossalmente

suonare come una minaccia: «Tu che di gel sei cinta / da tanta fiamma vinta / l'amerai anche tu!» (*ibidem*, 593). Dopo aver profetizzato la fine di Turandot, che presto sarebbe stata «vinta» dalla fiamma d'amore, Liù strappa un pugnale dalla cintola di una guardia e si uccide, andando a morire ai piedi di Calaf, cui rivolge l'ultimo sguardo colmo di «dolcezza suprema» (*ivi*).

Quelli che al lettore/spettatore moderno potrebbero apparire toni eccessivamente carichi di un patetismo fine a sé stesso, ebbero una forte presa sul pubblico dell'epoca inducendolo, come dice Carner, a dirottare le proprie simpatie sull'eroina sbagliata (CARNER 1974, 385). È interessante a tal proposito soffermarsi su alcune delle recensioni uscite all'indomani della prima rappresentazione di *Turandot* alla Scala, che testimoniano della diversa accoglienza riservata dal pubblico ai due personaggi femminili presenti nell'opera. Alcune di queste recensioni utilizzavano una retorica decisamente violenta per riferirsi al personaggio di Turandot. Per Adriano Lualdi, ad esempio, era inconcepibile che Calaf, nel finale, si limitasse soltanto ad «abbracciare e palpare il bel corpo di quella donna basilisco», quando avrebbe dovuto piuttosto picchiarla a colpi di bastone affinché, vedendola «vittima a sua volta», il pubblico avrebbe potuto finalmente nutrire per lei «un po' di simpatia» (LUALDI 1926, 248). È come se il critico rimproverasse a Calaf un deficit di virilità, vincolando al contempo l'empatia del pubblico nei confronti dei personaggi femminili alla loro naturale inclinazione al vittimismo, che le portava a sopportare percosse e umiliazioni conservando uno sguardo dolce e un cuore innamorato. Impregnato di una buona dose di machismo italico, pienamente in linea con l'indirizzo socio-culturale di età fascista, dall'articolo di Lualdi emergono tuttavia dei punti di vista interessanti. La reazione suscitata nel pubblico da uno spettacolo teatrale può rappresentare ad esempio un indicatore valido per stabilire il grado di consapevolezza che una data società, in un preciso momento storico, mostra relativamente al concetto di femminilità. Non vi è dubbio che tra Liù e Turandot fosse soltanto la prima a essere ritenuta meritevole di compassione. A far commuovere il pubblico era l'atteggiamento della vittima, non certo quello della ribelle; quest'ultima, semmai, era funzionale soltanto a dimostrare, col suo finale



assoggettamento, l'eterno trionfo della società patriarcale. E comunque una ribelle domata non avrebbe mai potuto assurgere al rango di vittima: la si sarebbe detta comunque responsabile della propria sconfitta, considerata soltanto come un riequilibrio dell'ordine naturale delle cose. Per i critici, Turandot era tanto più meritevole di disprezzo quanto più mostrava di avere a cuore soltanto la propria libertà, rifiutando di essere diversa da se stessa. Perché qualcuno avrebbe dovuto avere pietà di lei se veniva presa a schiaffi, o costretta con la forza a un rapporto sessuale? Non si trattava d'altro che di «mezzi di pacifica persuasione», utili a trasformare in donne le femmine riluttanti, perché solo il binarismo di genere poteva garantire basi solide all'ordine sociale (LUALDI 1928, 249). Fu Giulio Mario Ciampelli il primo a definire Liù come «la donna veramente donna» (CIAMPELLI 1926, 15). Il personaggio della giovane schiava veniva così a rappresentare un modello non soltanto per la ribelle Turandot, ma anche per tutte le donne che avrebbero assistito alla rappresentazione dell'opera pucciniana. I critici vedevano in Liù una figura semplice di giovane donna «incapace di alti pensieri», in grado soltanto di «farsi piccina e scomparire» (GATTI 1927, 269); il suo amore «devoto [e] silenzioso» per Calaf era pienamente in linea alla sua natura di anima umile che però, grazie all'amore, arrivava a rivestirsi di eroismo.

Semplicità, altruismo, umiltà, modestia: queste le virtù che la società dell'epoca ricercava nelle donne. Quante si discostavano da questo ideale di presunta perfezione erano bollate come egoiste, incapaci cioè di sacrificarsi per amore del proprio uomo. Liù è tanto più donna quanto più sa ridimensionare sé stessa e cedere il passo (e la scena) all'uomo che ama: per la cultura di fine Ottocento – i cui effetti perduravano con ogni buona evidenza anche nei primi decenni del nuovo secolo – la più alta prova d'amore che una donna veramente innamorata potesse offrire al suo uomo era quella di annullare sé stessa e offrirglisi completamente, morendo per lui. La donna, per dirla con Virginia Woolf, esisteva dunque soltanto come entità riflettente l'uomo, che guardandola ricercava in lei la propria immagine raddoppiata (WOOLF 2013, 68); al contrario, nel momento in cui la donna escludeva l'uomo dal proprio mondo essa iniziava a

riflettere soltanto sé stessa, divenendo pericolosamente autosufficiente, principio e fine della propria esistenza. Diventava allora necessario che la donna «spezzasse lo specchio», rinunciando volontariamente alla propria autosufficienza per affidarsi completamente «alla volontà e alla personalità del maschio» (DIJKSTRA 1988, 202-5). Spezzare lo specchio significa però per la donna perdere la propria identità, e dunque morire. Spesso si trattava di una morte figurata: non sarà quindi azzardato paragonare al suicidio di Liù la volontaria sottomissione di Turandot a Calaf nel finale dell'opera. «Did the example of Liù's self-destruction impress the cruel princess to the point of her enacting her own symbolic suicide?» si domanda Patricia Juliana Smith nel suo saggio dedicato alla “principessa crudele” (SMITH 1995, 269). Forse sì, potremmo risponderle. La questione rimane comunque ancora aperta.

## **5. Conclusioni**

È assodato che il senso comune concepisca i corpi umani come appartenenti in via esclusiva ad uno dei due generi, maschile e femminile, degradando al rango di «cose non umane» quei corpi che invece non si conformano ad essi, ma sembrano trascenderli o attraversarli. Si è visto come questo meccanismo di deumanizzazione si attivi ad esempio davanti a figure come quella di Turandot, la quale si rifiuta di obbedire alle regole che il suo sesso biologico le impone. Ogni cultura dà interpretazioni differenti dei concetti di maschile e femminile, costruendovi sopra un sistema di obblighi e di attese che manipolano il dato biologico e lo sfruttano, sostiene Judith Butler, «per far circolare una designazione erronea dei fatti naturali» (BUTLER 2013, xxxiii). Quando nel *Secondo sesso* Simone de Beauvoir scriveva che «donna non si nasce, lo si diventa» intendeva dire che la donna in quanto categoria è una costruzione culturale variabile, poiché i significati che essa assume cambiano con il trascorrere del tempo e con l'avvicinarsi della storia; non a caso la studiosa continuava sostenendo che

nessun destino biologico, psichico, economico definisce l'aspetto che riveste in seno alla società la femmina dell'uomo; è l'insieme della storia e della civiltà a elaborare quel prodotto intermedio tra il maschio e il castrato che chiamiamo donna». (DE BEAUVOIR 2008, 271)

Se da una parte il genere è qualcosa che si assume, il sesso invece era per de Beauvoir qualcosa con cui si nasce: tutti gli esseri umani sono sessuati, diceva, ma «il sesso non causa il genere e il genere non può essere inteso come qualcosa che riflette o esprime il sesso» (*ibid.*, 158). Secondo questa logica, al binarismo dei sessi si potrebbe quindi fare corrispondere una più ampia gamma di generi, che il corpo sessuato dovrebbe assumere in piena autonomia per esprimere al meglio la propria identità. Trattandosi però di costruzioni culturali, sembra inevitabile che ciascun genere debba conformarsi a una serie di parametri stabiliti dall'esterno, da una società che è in genere patriarcale e che accorda pertanto maggior prestigio all'uomo, inteso come Soggetto, cui tocca definire e validare l'Altro da sé, cioè la donna. Dal momento che ogni società tende alla conservazione, accade inoltre che venga riconosciuto come valido solamente il legame eterosessuale, in quanto riproduttivo (o che viene comunque obbligato ad essere tale): tutto ciò che non si conforma a queste regole viene relegato ai margini, nella zona grigia delle identità non conformi, che in quanto tali non possono essere né facilmente nominate né di conseguenza accettate. Alla luce di questo, espressioni come «essere *veramente* uomo/donna» non possono che apparire come mistificazioni, fondate sul presupposto che esista un'essenza femminile immutabile, che deriva immediatamente dal sesso biologico ed è comune a tutte le donne. Non tenendo conto delle differenze culturali, economiche o razziali, l'essentialismo tende ad appiattare entro la macrocategoria di "Donna" soggetti che in realtà differiscono gli uni dagli altri in maniera sostanziale. La «vera donna» sarebbe dunque soltanto un costrutto culturale privo di fondamento biologico, sebbene si sia sempre cercato di attribuirglielo. Scrive a riguardo Cecilia Pennacini:

La costruzione della personalità secondo il genere è il risultato di un impegno attivo delle culture, inteso a integrare, completare e interpretare differenze biologiche che

non sono in grado di produrre di per sé alcun modello comportamentale. (PENNACINI 2006, 13)

Ciò contraddice pertanto la tesi secondo la quale esisterebbe un'essenza – femminile, così come maschile – che definisce il genere in maniera univoca. Sostenendo che questa essenza non ha niente a che fare con l'interiorità dell'individuo, e che è anzi «pubblicamente regolata e sanzionata», in un recente saggio Judith Butler afferma che i generi «non sono né veri né falsi, né autentici né apparenti» (BUTLER 2012, 92). La studiosa però non può fare a meno di rilevare che

Il genere, in effetti, viene costruito in ossequio ad un certo regime di verità e di falsità che non solo contraddice la sua stessa fluidità performativa, ma è asservito a una politica sociale di regolamentazione e di controllo di genere. Performare un genere in modo errato dà inizio a una serie di punizioni, sia aperte che subdole, mentre performarlo in modo corretto conferma il fatto che vi sia, dopotutto, un essenzialismo dell'identità di genere. (*ivi*)

Né la Turandot di Gozzi né quella di Puccini accettano di buon grado di sottomettersi all'elemento maschile. Sono costrette a farlo, e la loro punizione consiste innanzitutto nel dover assumere su di sé il peso di un'identità di genere che non le rappresenta. Possiamo dire allora che il lieto fine che chiude sia l'opera di Gozzi che quella di Puccini sia soltanto apparente, dal momento che esso priva di fatto il personaggio protagonista di quella carica sovversiva che i drammaturghi, pur essendone affascinati, hanno ritenuto opportuno soffocare, affinché la loro opera potesse veicolare un messaggio rassicurante e, in un certo senso, educativo. Quale futuro, allora, per Turandot? Non è semplice dirlo. Forse iniziare a problematizzare la natura del suo rifiuto dell'ordine patriarcale potrebbe essere un buon inizio, nella speranza di rendere giustizia a lei e a tutti gli altri soggetti non conformi relegati ai margini dell'umana esistenza.

## Note

---

<sup>1</sup> L'autografo della lettera è conservato a Lucca presso il Museo Casa Natale di Giacomo Puccini, dove l'autrice ha avuto modo di consultarlo.

<sup>2</sup> Lettera di Puccini a Renato Simoni, datata aprile 1921.

<sup>3</sup> La citazione è tratta dall'atto III, quadro I dell'opera.

<sup>4</sup> La citazione è tratta dall'atto IV, scena IX dell'opera.

## Bibliografia

### ADAMI 1926

Giuseppe ADAMI, *Puccini e Turandot*, in «La Lettura», a. XXVI, 4 (1926), pp. 241-250.

### ADAMI – SIMONI 1996

Giuseppe ADAMI – Renato SIMONI, *Turandot. Dramma lirico in tre atti e cinque quadri*, in *Tutti i libretti di Puccini*, a c. di Enrico Maria Ferrando, Torino, UTET, 1996, pp. 555-596.

### BUTLER 2012

Judith BUTLER, *Atti performativi e costituzione di genere: saggio di fenomenologia e teoria femminista*, in *Canone inverso. Antologia di teoria queer*, a c. di Elisa Arfini e Cristian Lo Iacono, Pisa, ETS, 2012, pp. 77-99.

### BUTLER 2013

Judith BUTLER, *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Roma-Bari, Laterza, 2013.

### CARNER 1974

Mosco CARNER, *Puccini. Biografia critica*, Milano, Il Saggiatore, 1974.

### CIAMPELLI, 1926

Giulio Mario CIAMPELLI, *Ricordi e rimpianti: Puccini e la Turandot*, in «Il teatro», a. 6, 3-4 (1926), marzo-aprile, pp. 12-17.

### DE BEAUVOIR 2008

Simone DE BEAUVOIR, *Il secondo sesso*, Milano, Il Saggiatore, 2008.

### DIJKSTRA 1988

Bram DIJKSTRA, *Idoli di perversità*, Milano, Garzanti, 1988.

### GATTI 1927

Guido Maggiorino GATTI, *Rileggendo le opere di Giacomo Puccini*, in «Il pianoforte», a. VIII, 8 (1927), pp. 257-271.

### GOZZI 2004

Carlo GOZZI, *Turandot. Fiaba cinese teatrale tragicomica in cinque atti*, in *Fiabe teatrali*, a c. di Alessandro Beniscelli, Milano, Garzanti, 2004, pp. 115-214.

GUI 1944

Vittorio GUI, *Le due Turandot*, in *Battute d'aspetto. Meditazioni di un musicista militante*, Firenze, Monsalvato, 1944, pp. 148-160.

LUALDI 1926

Adriano LUALDI, *Turandot di Giacomo Puccini alla Scala*, in *Serate musicali*, Milano, Treves, 1926, pp. 243-261.

MITCHELL 2012

Katherine MITCHELL, 'Making the World Weep'? *Decapitation/Castration in Puccini's Turandot*, in «Romance Studies», vol. 30, 2 (2012), pp. 97-106.

PENNACINI 2006

Cecilia PENNACINI, *Introduzione*, in *Antropologia, genere, riproduzione: la costruzione culturale della femminilità*, a c. di Silvia Forni, Cecilia Pennacini e Chiara Pussetti, Roma, Carocci, 2006, pp. 11-22.

PUCCHINI 1928

Giacomo PUCCHINI, *Epistolario*, a c. di Giuseppe Adami, Milano, Mondadori, 1928.

SMITH 1995

Patricia Juliana SMITH, *Gli Enigmi Sono Tre: The [D]evolution of Turandot, Lesbian Monster*, in *En Travesti: Women, Gender Subversion, Opera*, a c. di Corinne E. Blackmer e Patricia J. Smith, New York, Columbia University Press, 1995, pp. 242-284.

WILSON 2005

Alexandra WILSON, *Modernism and the Machine Woman in Puccini's 'Turandot'*, in «Music & Letters», a. LXXXVI, 3 (2005), pp. 432-450.

WOOLF 2013

Virginia WOOLF, *Una stanza tutta per sé*, Milano, Universale Economica Feltrinelli, 2013.