

La tragedia esotica nei versi di Cio-Cio-San

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

Puccini-Illica-Giacosa: non c'è due senza tre

Torre del Lago è forse la città che più resta legata al ricordo di Giacomo Puccini: qui il musicista si trasferì con la famiglia nel 1900 e qui fu composta *Madama Butterfly*. Dopo l'ottimo esito anche internazionale di *Tosca*, Puccini rimase diversi mesi senza scrivere; ma proprio grazie ai viaggi effettuati per promuovere e seguire di persona la nuova opera il compositore poté assistere, a Londra, al dramma dello statunitense David Belasco tratto dalle fonti di John Luther Long e Pierre Loti: esso lo attirò subito, sebbene all'inizio prevalessero delle perplessità rispetto a una sua eventuale trasposizione operistica per il pubblico italiano. Nonostante ciò, dopo aver accantonato la possibilità – più generale – di una collaborazione con Gabriele D'Annunzio (anch'egli conosciuto nella villa di Torre del Lago), verso l'inizio del 1901 Luigi Illica iniziò a lavorare al soggetto, e dopo pochi mesi fu coinvolto nuovamente Giuseppe Giacosa. Ma anche questa volta la genesi dell'opera andò per le lunghe, sia a causa del grave incidente automobilistico in cui Puccini incorse nel 1903, sia perché perdurarono dubbi e discordanze fra i tre (con relative ipotesi e bozze operative) in merito allo svolgimento della trama e all'impostazione drammaturgico-teatrale complessiva.

Se l'intuizione di Illica fu essenziale per convincere il titubante editore Ricordi, senza che per questo il poeta nascondesse quanto l'operazione fosse ostica («*Butterfly* è la cosa più forte che abbia mai avuto Puccini, forte e nuova, ma non facile!»), più riottoso nei riguardi dell'interventismo pucciniano si dimostrò ancora Giacosa («se non diamo poi all'azione stessa uno sviluppo adeguato, faremo opera squilibrata e ingrosseremo i difetti della commedia fino a renderli insopportabili. [...] Sono persuaso che coi tuoi mutamenti sfumano molti elementi preziosi di poesia»). Come non bastasse, la prima assoluta che si diede alla Scala il 17 febbraio 1904 si risolse in un fiasco (molto probabilmente determinato anche dalla partigianeria alimentata dall'editore Sonzogno, rivale di Ricordi), il che indusse il compositore a rimettere mano all'opera: Puccini non si accontentò del riscatto che si ebbe già nello stesso anno a Brescia, ma continuò a operare modifiche e ritocchi significativi almeno fino alle rappresentazioni parigine dell'autunno 1906, con ricadute anche sul libretto, fatto che rende abbastanza problematica la scelta di un testimone e di una versione filologicamente attendibili, autorevoli e giustificabili. Qui ci si baserà sulla «nuova edizione» milanese stampata da Ricordi nel 1905, ma considerando anche il successivo rimaneggiamento parigino del monologo della protagonista nel secondo atto stabilitosi nella tradizione esecutiva.

Le contraddizioni di una fanciulla lieta

Senza nulla togliere al valore dell'opera nel suo complesso, risulta evidente una dicotomia di fondo non ben risolta: se infatti da un lato l'ambientazione storica e geografica ha indotto gli autori a

spargere elementi (abbastanza superficiali, specie nel testo poetico più che in quello musicale) di *couleur locale* e di modernità, dall'altro in *Madama Butterfly* prevalgono "l'italianità" e "la melodrammaticità". Se è vero, ad esempio, che il primo scambio dialogico della protagonista con lo sposo Pinkerton e con il console statunitense Sharpless sfrutta fenomeni sciolti e oralizzanti come la sintassi breve e nominale (*Gran ventura; A una sposa / costumata / più penosa / l'impazienza; Signor sì. Di famiglia / assai prospera un tempo. Verità?*), pleonasmi (*Ci ho pure un altro zio*) e colloquialismi (*Cose del mondo; mamma; Ha un po' la testa a zonzo*), è però altrettanto vero che questa gheiscia non si distingue solo per essere una colta e raffinata conversatrice, ma avrebbe tutte le carte in regola per essere ammessa nelle più autorevoli accademie letterarie nostrane: lo dimostrano, tra l'altro, certi accostamenti lessicali e certi vocaboli come *spira, primaveril soffio giocondo, gaudiose soglie, prosapia, millanteria, né mi adonto*, o il parlare di sé in terza persona (*abbiam fatto la gheschia* [in rima con *rovescia*] / *per sostentarci*).

Questa ragazzina già ben conscia, sua malgrado, del dolore e delle difficoltà della vita, a dispetto dei suoi *Quindici* [anni] *netti, netti* e dei modi infantili e bamboleggianti che sfoggia, si dimostra padrona di consapevolezze smaliziate (*non c'è vagabondo che a sentirlo non sia / di gran prosapia*) e disincantate (*il turbine rovescia / le quercie più robuste*); eppure, forse illudendosi davvero di poter coronare i suoi sogni adolescenziali anche per porre fine a un'esistenza fino a quel momento travagliata, quando è in procinto di sposarsi con un marinaio straniero si profonde nell'iperbole *Io sono la fanciulla / più lieta del Giappone, anzi del mondo*. Il concetto viene ribadito anche quando questa letizia si dimostra già, di fatto, compromessa, perché i parenti – avendo scoperto che Cio-Cio-San si è convertita al cristianesimo come massimo gesto di sottomissione al marito, a cui lei stessa confida *Colla nuova mia vita / posso adottare nuova religione. / [...] Io seguo il mio destino / e piena d'umiltà / al Dio del signor Pinkerton m'inchino* – decidono di ripudiare la giovane: lei infatti, pur tra le lacrime, duettando con il novello sposo si serve due volte dell'anadiplosi antifrastica *Sola e rinnegata! / Rinnegata e felice e Butterfly... rinnegata – / Rinnegata... e felice*.

La gheiscia cede allo yankee

La confidenza e l'intimità che poco a poco i due protagonisti raggiungono sono testimoniate, fra l'altro, da un dialogo in cui le loro battute si completano e si espandono reciprocamente iniziando spesso con la congiunzione copulativa che magari segue dei puntini di sospensione (Pinkerton: *Viene la sera...* / Butterfly: *e l'ombra e la quiete*. / Pinkerton: *E sei qui sola.* / [...] / Butterfly: *Sì, sì, noi tutti soli...* / *E fuori il mondo*. / Pinkerton: *E il Bonzo furibondo.* / [...] / Butterfly: *la notte dal ponte del ciel...* / Pinkerton: *E affascina i cuori...* / Butterfly: *E li prende, / li avvolge nel bianco mantel. / E via se li reca al diletto / suo nido, negli alti reami*), oppure servendosi di riprese a domanda e risposta (Pinkerton: *Chi brontola lì fuor?* / Butterfly: *È Suzuki che fa la sua preghiera / seral.* [...] / Pinkerton: *Le sa quella Dea le parole / che appagan gli ardenti desir?* / Butterfly: *Le sa. Forse dirle non vuole*), o anche interagendo con esortazioni fatiche (Butterfly: *Pensavo: se qualcuno mi volesse...* / Pinkerton: *Perché t'arresti? Andiamo... su, racconta.* / Butterfly: *...pensavo: se qualcuno mi volesse [...]. / Scusate – non sapevo...* / Pinkerton: *Amor mio dolce! E poi?* / *Racconta.* – Butterfly: *Adesso voi / siete per me l'occhio del firmamento*).

La fanciulla non si concede facilmente, ma anzi è animata da sincero pudore, da ritrosia, da qualche dubbio e da rispettosa sottomissione nei confronti del marito, come dimostrano queste due quartine di senari (mentre, in contemporanea, a Pinkerton sono riservati dei settenari) perfettamente rimati e con la tradizionale conclusione tronca: *Quest'obi pomposa / di sciogliere mi tarda / si vesta la sposa / di puro candor. / Tra motti sommessi / sorride... mi guarda. / Celarmi potessi! / ne ho tanto*

rossor!. Ma a suo modo esercita le proprie arti seduttive servendosi di parole dense di immagini suggestive e giochi fonici preziosi (*Somiglio / la piccola Dea della luna, / la Dea della luna che scende / la notte dal ponte del ciel*), di modi leziosi e insinuanti quasi carducciani (*Vogliatemi bene, / un bene piccolino, / un bene da bambino / quale a me si conviene. / Noi siamo gente avvezza / alle piccole cose / umili e silenziose, / ad una tenerezza / sfiorante e pur profonda*), di languidi slanci poetici ed erotici (*Dolce notte! Quante stelle! / Non le vidi mai sì belle! / Trema, brilla ogni favilla / col baglior d'una pupilla. / Oh! quanti occhi fisi, attenti / d'ogni parte a riguardare! / Lungi, via pei firmamenti, / via pei lidi, via pel mare / quanti fiammei sguardi pieni / d'ineffabile languor! / Tutto estatico d'amor / ride il cielo...*). E in tutto questo c'è spazio anche per una notazione di natura metalinguistica, che per la protagonista è però già presagio del destino che l'attende: infatti a Pinkerton che osserva *Mia Butterfly!... come t'han ben nomata / tenue farfalla...* la giovane risponde *Dicon che oltre mare / se cade in man dell'uom, ogni farfalla / da uno spillo è trafitta / ed in tavola infitta*.

«Miraggi ingannatori»

Gli appellativi usati da Pinkerton nel rivolgersi alla protagonista sono ricordati, immaginati o delibati da Butterfly anche in seguito: essi riguardano l'ultimo saluto che lui le diede prima di partire (*O Butterfly / piccina mogliettina*), i nomignoli affettuosi con cui l'americano la chiamava e che lei suppone che ancora userà al suo ritorno (*Piccina – mogliettina / olezzo di verbena*) e le parole che effettivamente Pinkerton ha inviato a Sharpless (*quel bel fior di fanciulla*). Ma il nome gioca un ruolo di rilievo anche per quanto riguarda il bambino che (ancora senza saperlo) il marinaio ha dato a Butterfly; così quando Sharpless domanda al piccolo come venga chiamato, la giovane madre prende la parola al suo posto: *Rispondi: / Oggi il mio nome è: Dolore. Però / dite al babbo, scrivendogli, che il giorno / del suo ritorno / Gioia, mi chiamerò*. E c'è un ultimo nome che fa nascere una vana speranza in Butterfly, quello della nave americana che inaspettatamente attracca al porto di Nagasaki e che lei si precipita a leggere con un cannocchiale: *ch'io ne discerna / il nome, il nome, il nome. Eccolo: Abramo / Lincoln*.

La protagonista si era in effetti figurata questa scena, ma prevedendone un ben diverso svolgimento e di conseguenza un altrettanto ben diverso esito. La narrazione che Butterfly ne aveva dato alla serva Suzuki si era aperta con il futuro (*Un bel dì, vedremo / levarsi un fil di fumo*) per poi proseguire con un più iconico e attualizzante presente indicativo, inserito in frasi per lo più paratattiche e ricche di elementi coordinanti e deittici (*E poi la nave appare / E poi la nave è bianca. / Entra nel porto, romba il suo saluto. / Vedi? È venuto! / [...] Mi metto / là sul ciglio del colle e aspetto, aspetto / gran tempo e non mi pesa / la lunga attesa. / E... uscito dalla folla cittadina / un uomo, un picciol punto / s'avvia per la collina*), salvo poi tornare al futuro passando prima per la sua funzione epistemica (*Chi sarà? chi sarà?*). Questo racconto si chiudeva con un'arditezza poetica data da una rima interna con forte *enjambement* (*Tienti la tua paura – io con sicura / fede lo aspetto*), a indicare la contrapposizione tra l'atteggiamento di Cio-Cio-San e quello di Suzuki.

L'unica ragione di vita, e di morte

È Sharpless a farsi carico di (provare a) mettere Butterfly di fronte alla realtà; una realtà che lei non intende accettare fino all'ultimo soprattutto perché ciò significherebbe mettere a repentaglio la dignità o addirittura la vita del suo *piccolo amore*, definito con un parallelismo ossimorico *mia pena e mio conforto*. Per cui, anche nel momento in cui la protagonista riconosce l'eventualità di essere stata abbandonata da Pinkerton, dà per scontato che il frutto del loro passato amore rinsalderà il loro

legame: mettendo da parte la ricercatezza verbale e il contegno emotivo fino a qui quasi sempre dimostrati, Butterfly svela a Sharpless la sua maternità con una battuta in cui si sommano brevità (nominale), ripetizioni, deissi, dislocazione a sinistra e risalita del clitico (*E questo?... e questo?... e questo / dite che lo potrà pure scordare?...*). Quanto a sé, la giovane sostiene che qualora si concretizzasse l'ipotesi più infausta le si aprirebbero due sole possibilità, espresse tramite infinitive: *tornare a divertire / la gente col cantare / oppur, meglio, morire*; ed è proprio quest'ultima l'opzione che poco dopo sostiene con più convinzione di prediligere, insistendo quasi ossessivamente sul concetto e dunque sugli elementi semantico-lessicali connessi: *Morta! morta! Mai più danzar! / Piuttosto la mia vita vo' troncar! / Ah!... Morta!*.

E tale sarà effettivamente la conseguenza dello spregiudicato "turismo sessuale" (come forse lo definiremmo oggi) del marinaio statunitense, costretto alla fine a vedere il corpo straziato di Butterfly per poter portare via con sé il bimbo. Ma prima di suicidarsi la protagonista aveva rivolto al figlio parole piene di doloroso affetto, definendolo *piccolo Iddio, amore mio, fior di giglio e di rosa, piccolo amor*, lui *sceso dal trono / dell'alto Paradiso*, lui a cui sono riservate le ultime parole di felicità di Butterfly (l'imperativo reiterato *Gioca, gioca*), lui che è il motivo incolpevole dell'estremo sacrificio di una ragazza madre: *per te, per i tuoi puri / occhi, muor Butterfly*.

Bibliografia

- [*Madama Butterfly*](#) (da John L. Long e David Belasco), Tragedia giapponese di L. Illica e G. Giacosa, Musica di Giacomo Puccini, Nuova edizione, Milano - Teatro Dal Verme, Stagione d'autunno 1905, Società Anonima Suvini-Zerboni, G. Ricordi & C., Milano etc.
- Giuseppe Adami, *Puccini*, Treves, Milano, 1935.
- Eugenio Gara (a cura di), *Carteggi pucciniani*, Ricordi, Milano, 1958.
- Anna Barsotti, *Giuseppe Giacosa*, La nuova Italia, Firenze, 1973.
- Rubens Tedeschi, *Addio, fiorito asil. Il melodramma italiano da Boito al verismo*, Feltrinelli, Milano, 1978.
- Jürgen Maehder (a cura di), *Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini*, Giardini, Pisa, 1985.
- Arthur Groos, *Return of the Native: Japan in "Madama Butterfly" / "Madama Butterfly" in Japan*, in «Cambridge Opera Journal», I, 1, 1989, pp. 167-194.
- Arthur Groos, *"Madama Butterfly". The Story*, in «Cambridge Opera Journal», III, 2, 1991, pp. 125-158.
- Michele Girardi, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Marsilio, Venezia, 1995.
- Karl Georg Maria Berg, *Il duetto d'amore nella "Madama Butterfly". Considerazioni sulla drammaturgia della scena*, in V. Bernardoni (a cura di), *Puccini*, il Mulino, Bologna, 1996, pp. 79-96.
- William Ashbrook, *Reflections on the Revisions of "Madama Butterfly"*, in G. Biagi Ravenni e C. Gianturco (a cura di), *Giacomo Puccini. L'uomo, il musicista, il panorama europeo*, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 1997, pp. 159-168.

- Fedele d'Amico, *Dalla prima all'ultima "Butterfly"*, in Idem, *L'albero del bene e del male. Naturalismo e decadentismo in Puccini*, a cura di J. Pellegrini, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2000, pp. 103-118.
- Lido Gedda, *Giuseppe Giacosa. Commediografo e narratore*, Trauben, Torino, 2000.
- Arthur Groos, *Luigi Illica's Libretto for "Madama Butterfly"*, in «Studi pucciniani», 2, 2000, pp. 91-204.
- Luca Serianni, *Libretti verdiani e libretti pucciniani: due modelli linguistici a confronto*, in Idem, *Viaggiatori, musicisti, poeti. Saggi di storia della lingua italiana*, Garzanti, Milano, 2002, pp. 113-161.
- Angela Cravotta, *Giuseppe Giacosa. Tra romanticismo e verismo*, Cedam, Padova, 2003.
- Eduardo Rescigno, *Dizionario pucciniano*, Ricordi, Milano, 2004.
- Arthur Groos, Virgilio Bernardoni, Gabriella Biagi Ravenni e Dieter Schickling (a cura di), *"Madama Butterfly". Fonti e documenti della genesi*, Maria Pacini Fazzi editore, Lucca, 2005.
- Julian Budden, *Puccini*, Carocci, Roma, 2007.
- Paolo Fabbri, *Metro e canto nell'opera italiana*, Edt, Torino, 2007.
- Arthur Groos e Virgilio Bernardoni (a cura di), *"Madama Butterfly": l'orientalismo di fine secolo, l'approccio pucciniano, la ricezione*, Olschki, Firenze, 2008.
- Dieter Schickling, *Nel laboratorio di Puccini: le cosiddette «versioni» di "Madama Butterfly"*, in *Madama Butterfly*, La Fenice prima dell'opera, Venezia, 2009, pp. 29-42.
- Luca Serianni, *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Carocci, Roma, 2009.
- Stefano Saino, *Fra realismo ed estetismo: la composita produzione di Luigi Illica*, in I. Bonomi ed E. Buroni, *Il magnifico parassita. Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana*, FrancoAngeli, Milano, 2010, pp. 180-219.
- Gaspere Nello Vetro, *Vissi d'Arte. Luigi Illica librettista*, Aracne, Roma, 2013.
- Pier Vincenzo Mengaldo, *Evoluzione linguistica dei libretti d'opera dal pieno Ottocento agli inizi del Nove*, in I. Bonomi e V. Coletti (a cura di), *L'italiano della musica nel mondo*, Accademia della Crusca-goWare, Firenze, 2016, pp. 113-121.
- Arman Schwartz, *Puccini's Soundscaper. Realism and Modernity in Italian Opera*, Olschki, Firenze, 2016.
- Ilaria Bonomi e Edoardo Buroni, *La lingua dell'opera lirica*, il Mulino, Bologna, 2017.
- Vittorio Coletti, *Da Monteverdi a Puccini. Introduzione all'opera italiana*, Einaudi, Torino, 2017 (nuova ed.).
- Virgilio Bernardoni, *«Chiarissimo maestro, le scrivo un libretto». L'opera nell'immaginario degli aspiranti librettisti di Puccini*, in M.C. Bertieri e A. Roccatagliati (a cura di), *Musica di ieri esperienza d'oggi. Ventidue studi per Paolo Fabbri*, LIM, Lucca, 2018, pp. 399-415.

- Virgilio Bernardoni e Peter Ross (a cura di), *Dalla genesi delle opere alla ricezione nel film (Studi pucciniani. Rassegna sulla musica e sul teatro musicale nell'epoca di Giacomo Puccini)*, Olschki, Firenze, 2018.
- Gabriella Biagi Ravenni e Dieter Schickling (a cura di), *Giacomo Puccini. Epistolario II. 1897-1901*, Olschki, Firenze, 2018.
- Fabio Rossi, *L'opera italiana: lingua e linguaggio*, Carocci, Roma, 2018.
- Francesco Cesari e Matteo Giuggioli (a cura di), *Giacomo Puccini. Epistolario III. 1902-1904*, Olschki, Firenze, 2022.
- Virgilio Bernardoni, *Puccini*, Il Saggiatore, Milano, 2023.