

FRANCESCO ROCCO ROSSI

Genesi e dialettica dei *Leitmotive*
nel duetto d'amore di *Madama Butterfly*

Nella *Madama Butterfly* Puccini mise in atto con particolare sistematicità procedimenti di elaborazione leitmotivica¹ cui peraltro aveva già fatto ricorso nelle precedenti opere se pur con criteri vieppiù diversi a seconda del contesto drammatico entro il quale s'inserivano.² A differenza del tradizionale motivo di reminiscenza privo di una qualsivoglia forma di rielaborazione,³ il *Leitmotiv* a fronte di un vero e proprio sviluppo subisce una serie di trasformazioni che ne modificano e ampliano l'essenza semantica e sostanziano di ulteriori significati i luoghi in cui compare.⁴

Un esempio fra i tanti è costituito dalla melodia giapponese *Ume no haru*⁵ che fin dalla prima comparsa si lega al concetto di morte (I, tre dopo 49) caricandosi di una tragica pregnanza che inevitabilmente risulta trasferita a tutte le sue occorrenze: tra queste il «Non piango più» (I, 112) cantato da Butterfly, il cui testo verbale trasmette un messaggio positivo e di segno opposto a quello tragico cui allude l'intonazione musicale trasformandosi in un sinistro presagio (es. 1)

Es. 1

[I, 112]

Ume no haru

¹ La consistente presenza di *Leitmotive* nella *Madama Butterfly* non sfuggì agli osservatori contemporanei: cfr. A. BRÜGGEMANN, «*Madama Butterfly*» *l'arte di Giacomo Puccini*, Milano, Ricordi, 1904, p. 12: «Puccini sente la legge del *leitmotiv*, nel senso diretto wagneriano, come pochi altri compositori».

² Per una puntuale esplorazione della tecnica del *Leitmotiv* nell'opera di Puccini cfr. M. GIRARDI, *Giacomo Puccini – L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 1995 e, in particolare per le opere precedenti alla *Butterfly*, pp. 85-92 (*Manon Lescaut*), pp.129-147 (*Bohème*) e pp.166-179 (*Tosca*). Cfr. inoltre W. DRABKIN, *Il linguaggio musicale della «Bohème»*, in *Puccini*, a c. di V. Bernardoni, Bologna, Il Mulino, 1996, pp.97-120 e J. BUDDEN, *La dissociazione del «Leitmotiv» nelle opere di Puccini in Giacomo Puccini L'uomo, il musicista, il panorama europeo*, a c. di Gabriella Biagi Ravenni e Carolyn Gianturco, Lucca, LIM, 1997, pp. 453-466.

³ P. ROSS, *Elaborazione leitmotivica e colore esotico in «Madama Butterfly»*, in *Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini* - Atti del I convegno internazionale sull'opera di G. Puccini (Torre del Lago - Festival pucciniano 1983), a c. di J. Maehder, Giardini Editori e stampatori in Pisa, pp.99-110: 99.

⁴ Cfr. J. BUDDEN, *La dissociazione del «Leitmotiv» nelle opere di Puccini* cit., p. 466: «nelle mani del Puccini maturo il *Leitmotiv* somiglia a un prisma, che emette un colore diverso secondo la maniera in cui viene inclinato, cambiando significato in rapporto alla strumentazione, l'agogica ed il contesto verbale. [...] a differenza di tante opere italiane del periodo[«Giovane scuola»] nelle quali la musica scende troppo spesso in secondo piano come mera illustrazione sonora dei versi cantati, le partiture di Puccini, grazie proprio a quest'impiego variato dei medesimi motivi ricorrenti, rivelano una struttura salda e robusta, anche se non autonoma, a rigore di termini, perché strettamente collegata all'azione drammatica». Per l'uso del *Leitmotiv* nella *Madama Butterfly* cfr. anche M. GIRARDI, *Giacomo Puccini* cit., pp. 227-235.

⁵ Nella *Butterfly* sono stati individuati 10 temi tratti dal repertorio tradizionale giapponese. Cfr. *Ibidem*, pp.216-223.

Poiché nella *Butterfly* il nocciolo drammatico si concentra in larghissima misura sul dramma interiore della protagonista piuttosto che su una vera e propria azione,⁶ è naturale che proprio in quest'opera il *Leitmotiv* assolva ad un ruolo quanto mai centrale poiché con le proprie trasformazioni e stratificazioni semantiche è in grado di veicolare significati che al livello superficiale del libretto resterebbero occultati. Per questo motivo la trama dei rapporti leitmotivici, se correttamente interpretata, può svelare quelle cose di inesperto che di frequente si cela dietro alla comunicazione verbale.

Uno fra i più importanti *Leitmotive* dell'opera è quello che, dotato di un'inconfondibile fisionomia melodico-armonica, sigla l'uscita in scena della protagonista (I, 39)⁷ e a lei si lega indissolubilmente concretizzando musicalmente i suoi sogni e le sue vane speranze⁸ e che pertanto sarà qui denominato «Tema di Butterfly».⁹ (es. 2)

Es. 2

Associato a Pinkerton e al suo sconcertante «facile vangelo» è, invece, l'aria «Dovunque al mondo» (I, otto dopo 21) che, connota musicalmente il protagonista maschile e pertanto ritengo di poter identificare come «Tema di Pinkerton». (es. 3)

Es. 3

⁶ Cfr. PETER ROSS, *Elaborazione leitmotivica* cit., p. 105.

⁷ Cfr. A. BRÜGGEMANN, «*Madama Butterfly*» cit., p. 39: «Con l'entrata di Madama Butterfly abbiamo poi un pezzo veramente unico per grandezza e splendore melodico. Mai, in nessun'opera, si diede all'entrata della donna una forma più indovinata e più affascinante: questo solo pezzo basterebbe a rendere grande l'opera».

⁸ Michele Girardi lo ha significativamente rubricato con «*Amore e illusione*». Cfr. M. GIRARDI, *Giacomo Puccini* cit., pp. 231-233.

⁹ Come spiegherò più avanti, ritengo che lo stesso Puccini lo identificasse proprio come un motivo conduttore.

[I, otto dopo 21]

Do - vun - queal mon - do lo Yan-kee va - ga - bon - do

Ne risultano due caratterizzazioni musicali contrapposte e rivelatrici della diversa natura dei due personaggi e delle loro inconciliabili aspirazioni destinate a riverberarsi nella tragedia finale.

L'inciso iniziale del «Tema di Butterfly» – corredato della medesima carica espressiva dell'entrata in scena della protagonista – è inizialmente riproposto senza modifiche significative prima della cerimonia nuziale (I, 73) precedendo le parole di Pinkerton «Vieni amor mio! Ti piace la casetta?» (es. 4).

Es. 4

[I, 73]

È, però, nel duetto d'amore – agone dell'incontro-scontro tra le contrastanti sensibilità e aspirazioni di Cio-Cio-San e Pinkerton e loro unica occasione¹⁰ di reale confronto – che si registrano le prime vere e vistose trasformazioni. È la prima notte di nozze ma i due sposi, finalmente soli, lungi dal condividere un reale afflato amoroso, manifestano una totale incomunicabilità: laddove Cio-Cio-San indugia sui preliminari assaporando una magica atmosfera nutrita di ritrosia e di celato desiderio, di stelle, di cielo e di mare, Pinkerton molto poco (se non per nulla) interessato alle implicazioni sentimentali del momento, per ottenere la mera soddisfazione del proprio desiderio finge di assecondare la sensibilità della sposa senza riuscire, però, a celare l'impazienza. Verso la fine del duetto, per esempio, le voci di entrambi si uniscono nell'intonazione del «Tema di Butterfly» (I, 134) quasi a suggellare la loro totale consonanza, ma al «Dolce notte! Quante stelle» (I, 134) di Butterfly, Pinkerton oppone un ripetuto e insistente «Vieni, vieni! Sei mia» rivelatore delle proprie reali intenzioni.

¹⁰ Pinkerton riappare solo nella seconda parte del II atto e – deposta l'arroganza che lo aveva caratterizzato nel primo atto – non ha il coraggio di incontrare Butterfly.

Ancora più eloquenti sono due passi precedenti in cui Pinkerton esorta Cio-Cio-San a concedersi: si tratta di «Stolta paura, l'amor non uccide ma dà vita» (I, quattro dopo 123) e «Via dall'anima in pena ... è notte serena» (I, quattro dopo 133) in cui alle parole «ma dà vita» (es. 5) ed «è notte serena» (es. 6) si appropria del «Tema di Butterfly» simulando partecipazione per la ritrosia e i timori della sposa e 'affettuoso' incoraggiamento affinché lei gli si abbandoni.

Es. 5

[I, quattro dopo 123]

Musical score for Example 5, showing vocal line and piano accompaniment for the phrase "ma dà vi - ta". The score is in 6/8 time, key of A major (two sharps), and consists of three measures. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staves. The lyrics "ma dà vi - ta" are written below the vocal line.

Es. 6

[I, quattro dopo 133]

Musical score for Example 6, showing vocal line and piano accompaniment for the phrase "è not - te se - re - na". The score is in 6/8 time, key of A major (two sharps), and consists of three measures. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staves. The lyrics "è not - te se - re - na" are written below the vocal line.

Le menzogne di Pinkerton sono, però, smascherate proprio dalla trasformazione subita dal «Tema di Butterfly» che, proposto a velocità raddoppiata con un'orchestrazione più ridondante e sicuramente meno raffinata, conserva solo il profilo melodico svuotato, però, di tutte le altre componenti che gli conferivano quella dimensione onirica e sensuale che aveva segnato la sua prima occorrenza. È come se l'insensibilità di Pinkerton lo avesse, per così dire, 'contaminato' imprimendogli trasformazioni tali da caricarlo di una valenza semantica differente.

Cio-Cio-San comunque si illude (o vuole illudersi) circa i sentimenti del marito e il primo atto si conclude con il presunto coronamento del suo sogno d'amore siglato dal ritorno del «Tema di Butterfly» (I, 134) che, riproposto nella sua versione iniziale, sembrerebbe decretare la realizzazione delle sue aspirazioni: in realtà non è la musica, bensì il testo («vieni, vieni... sei mia» insistentemente ripetuti) a dimostrare che le reali intenzioni di Pinkerton sono solo falsamente 'consonanti' con le aspirazioni della protagonista.

Con il secondo atto Pinkerton esce di scena per lungo tempo e prende il via il monologo interiore della protagonista ostinatamente aggrappata alla speranza del ritorno del marito americano. In questo contesto il «Tema di Butterfly» ricompare in un primo momento quale risposta ai dubbi di Suzuki in II.1, 9 («La sua sposa che son io») (es. 7) e in II.1, dodici dopo 11 («Piangi, perché?») (es. 8).

Es. 7

[II.1, 9]

[cu]sto-dia, la sua spo - sa, la sua spo-sa che son i - o

This musical score is in common time (C) and D major. It features a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clefs). The lyrics are: [cu]sto-dia, la sua spo - sa, la sua spo-sa che son i - o. The piano accompaniment includes a prominent triplet of eighth notes in the right hand.

Es. 8

[II.1, dodici dopo 11]

Suzuki Butterfly

[torne]rà. Pian - gil Per - ché?

This musical score is in 2/4 time and D major. It features a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clefs). The lyrics are: [torne]rà. Pian - gil Per - ché?. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note accompaniment in both hands.

Successivamente ritorna allorché Cio-Cio-San reagisce con veemenza alle insinuazioni di Sharpless circa l'insincerità di Pinkerton e alle parole «Ah, m'ha scordata?» (II.1, 50) fa seguito l'enunciazione orchestrale di un motivo evidentemente affine al «Tema di Butterfly» (es. 9)

Es. 9

[II, 50]

This musical score is in 3/4 time and D major. It features a piano accompaniment on two staves (treble and bass clefs). The motif is characterized by a triplet of eighth notes in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand.

Per finire il tema si ripresenta (ed è l'ultima occorrenza) allorché Butterfly canta «Ci porterà lontano» (II.1, otto prima di 68) a significare l'estremo tentativo di convincere se stessa circa il ritorno del marito (es. 10).

Es. 10

[II.1, otto prima di 68]

ci por - te - rà lon - ta - no, lon - tan

Dalla trama di relazioni leitmotiviche qui sommariamente tratteggiata sembrerebbe logico immaginare un percorso compositivo che prevedesse in un primo momento l'ideazione del «Tema di Butterfly» (corredato di una precisa configurazione melodica, armonica e ritmica) per poi sottoporlo a sviluppo determinandone le successive trasformazioni. In realtà, però, le cose si sono svolte diversamente e la genesi di questo *Leitmotiv* può suggerire nuovi spunti interpretativi.

Come è noto, della *Madama Butterfly* si succedettero diversi livelli redazionali a partire dalla fallimentare *première* scaligera del 1904 fino alla versione parigina del 1906 e le divergenze tra le successive versioni investono tanto il livello formale complessivo dell'opera quanto la ridefinizione melodico-armonica di taluni motivi fra cui, per l'appunto il «Tema di Butterfly».¹¹ L'originaria progettazione di questo *Leitmotiv* risale al 1901 e ci è consegnata da uno schizzo autografo oggi conservato presso l'Accademia Filarmonica di Bologna¹² che ne tratteggia l'inciso iniziale.¹³ (es. 11)

Es. 11

¹¹ Per una panoramica sulle differenti versioni cfr. D. SCHICKLING, *Puccini's «Work in Progress»: the so-called Versions of «Madama Butterfly»*, «Music and Letters», 79, 1998, pp. 527-537 e soprattutto IDEM, *Giacomo Puccini - Catalogue of the Works*, Kassel, Bärenreiter, 2003, pp. 255-287.

¹² Il manoscritto contenente questo e altri schizzi è indicato da Schickling con la sigla 74.A.2. Cfr. *Ibidem*, p. 256. Questa e le altre sigle ivi riportate saranno d'ora in avanti qui utilizzate per indicare i vari testimoni presi in esame. Un'ulteriore descrizione dello schizzo, corredata da riproduzioni fotografiche, è contenuta in L. VERDI, *I manoscritti di Madama Butterfly nell'Archivio dell'Accademia Filarmonica di Bologna*, in *Madama Butterfly*, Programma di sala, Teatro Comunale di Bologna, 1996, pp. 57-90.

¹³ Cfr. *Ibidem*, p. 73, Es. 5.

A margine di queste poche note Puccini appose l'indicazione «Butterfly» che denota, a mio parere, un vero e proprio atteggiamento wagneriano mirato a conferire a questo inciso melodico-armonico dignità di vero e proprio *Leitmotiv*.

A partire da questo schizzo Puccini pervenne ad una iniziale versione attestata nella prima edizione dello spartito per canto e pianoforte del 1904 (74.E.1)¹⁴(es. 12).

Es. 12

Alla versione a noi consueta¹⁵ – realizzata tramite la semplice inversione della seconda e terza nota della melodia e l'anticipazione a metà battuta dell'accordo di settima – si pervenne solo a partire dalla successiva edizione dello spartito per canto e pianoforte del maggio dello stesso anno (74.E.2)¹⁶(es. 2)

È singolare, però, che già al livello redazionale di 74.E.1, «Ma dà vita» ed «È notte serena» del primo atto e «Piangi, perché?», «Ah, m'ha scordata?» e «Ci porterà lontano»¹⁷ del secondo erano attestati nella versione finale e di conseguenza non costituivano, all'epoca, una filiazione leitmotivica dal «Tema di Butterfly» che, come si è detto, era differente. Al contrario «Dolce notte quante stelle», «La sua sposa che son io» e il frammento orchestrale di I, 73 gli erano affini a livello motivico e con esso condivisero le trasformazioni successive. In pratica nella prima versione non tutti i passi sopra menzionati afferivano ad un unico motivo generatore, bensì costituivano due gruppi differenti:

a) già dipendenti dal I, 73: Orchestrale;

¹⁴ *Madama Butterfly. Tragedia giapponese* di L. Illica e G. Giacosa. Musica di Giacomo Puccini. Opera completa. Canto e pianoforte. Riduzione di Carlo Carignani. Milano, 1904, Ricordi. Questa tiratura, contrassegnata dal numero di lastre 110000, venne registrata presso la Prefettura di Milano in data 6 febbraio 1904. Cfr. D. SCHICKLING, *Giacomo Puccini - Catalogue of the Works* cit., p. 266-268.

¹⁵ Le due versioni del «Tema di Butterfly» sono tradizionalmente associate rispettivamente alla rappresentazione scaligera del 17 febbraio 1904 e alla ripresa bresciana del 28 maggio dello stesso anno. Dieter Schickling sostiene, però, che in realtà lezione originaria fu soppiantata da quella successiva già prima dell'esecuzione milanese. Cfr. D. SCHICKLING, *Puccini's «Work in Progress»* cit.

¹⁶ Questa nuova edizione fu registrata presso la Prefettura di Milano in data 7 maggio 1904. Cfr. D. SCHICKLING, *Giacomo Puccini - Catalogue of the Works* cit., p. 268-271.

¹⁷ Quest'ultimo motivo, in realtà, subì una piccola modifica: nella prima versione era in 2/4 e nella seconda in C tagliato.

«Tema di Butterfly»

I, 134: «Dolce notte, quante stelle»;
II.1, 9: «La sua sposa che son io».

b) non dipendenti dal
«Tema di Butterfly»
ma già accomunati melodicamente.

I, quattro dopo 123: «Ma dà vita»;
I, cinque dopo 133: «È notte serena»;
II.1, dodici dopo 11: «Piangi, perché? »;
II.1, 50: «Ah, m'ha scordata? »;
II.1, otto prima di 68: «Ci porterà lontano».

I passi del gruppo b) già nella prima stesura condividevano il medesimo piano semantico – cioè quello dell'inganno perpetrato da Pinkerton («Ma dà vita», «È notte serena») e della vana illusione di Cio-Cio-San ad esso conseguente («Piangi perché», «Ah, m'ha scordata?», «Ci porterà lontano») – ma non derivavano dal «Tema di Butterfly».

Come è stato posto in evidenza,¹⁸ quest'ultimo¹⁹ fu poi modificato ricavando il proprio profilo melodico definitivo proprio dai nuclei motivici già presenti in I, 123, in I, 133 e che da esso in seguito si ritrovarono a dipendere a livello ermeneutico. Si profila, in tal modo, la singolare compresenza di un percorso compositivo opposto a quello delle relazioni leitmotiviche la cui chiave interpretativa ritengo sia da ricercare soprattutto nei motivi presenti nel duetto d'amore.

Genesi compositiva

«Ma dà vita»/ «È notte serena»/ «Piangi,
perché?»/ «Ah, m'ha scordata? »/ «Ci porterà
lontano»



«Tema di Butterfly»

Relazione leitmotivica

«Tema di Butterfly»



«Ma dà vita»/ «È notte serena»/ «Piangi,
perché?»/ «Ah, m'ha scordata? »/ «Ci porterà
lontano»

Probabilmente Puccini con la seconda versione non solo volle modificare l'originaria lezione del «Tema di Butterfly» (realizzando una versione musicalmente di gran lunga superiore) ma intese anche stabilire una retroattiva connessione leitmotivica per cui «Ma dà vita», «È notte serena», «Piangi, perché?», «Ah, m'ha scordata?» e «Ci porterà lontano» pur non derivando a livello compositivo dal «Tema di Butterfly», ne avrebbero costituito la filiazione sul piano delle relazioni leitmotiviche. La questione, già di per sé poco lineare, è ancora più complessa – o se si preferisce più interessante – poiché a fronte di queste considerazioni l'interpretazione dei nessi leitmotivici del livello redazionale del febbraio 1904 (74.E.1) aprono un nuovo scenario. Manca, infatti, l'afferenza al «Tema di Butterfly», ma nel contempo è indubbio che questi cinque casi rimandino a situazioni caratterizzate dal denominatore comune delle false speranze di Butterfly (da un lato le ingannevoli rassicurazioni di Pinkerton nel primo atto e dall'altro l'accalorato attaccamento di Cio-Cio-San alle proprie illusioni nella prima parte del secondo). Poiché l'annotazione *Butterfly* riportata in margine allo schizzo sopra descritto (74.A.2) denuncia, fin dal 1901, la

¹⁸ Cfr. A.MANDELLI, *Carte in tavola (possibilmente non mischiate) sulla prima «signora Pinkerton»*, «RMC», XXXIII/2, 1980, p. 32 e M.GIRARDI, *Giacomo Puccini* cit., p. 226.

¹⁹ E con lui tutti i motivi raggruppati in a).

propensione di Puccini per il principio di elaborazione leitmotivica, mi pare poco plausibile che i passi in esame fossero tra loro melodicamente affini e assolvessero la medesima funzione drammaturgica per una pura casualità ed è più probabile che fin dal primo livello redazionale rispondessero ad una progettazione ben precisa. Ma se a quell'epoca non procedevano dal «Tema di Butterfly», a quale altro *Leitmotiv* afferivano? La loro comunanza melodica e semantica da quale altro motivo melodico traeva origine?

Ponendo a confronto le cinque situazioni si ricava che le allusioni alle speranze di Butterfly sono sempre confinate al piano dell'espressione verbale, come è illustrato dalla tabella che segue:

	Situazione	Testo ²⁰	Motivo melodico
I, 123	Pinkerton cerca di rimuovere la ritrosia di Butterfly illudendola circa il proprio amore.	Stolta paura, l'amor non uccide, <u>ma dà vita</u>	
I, 133	Idem	Via dall'anima in pena, l'angoscia paurosa. <u>è notte serena</u>	
II.1, dodici dopo 11	Butterfly cerca di convincere Suzuki della fedeltà di Pinkerton.	<u>Piangi?</u> <u>Perché?</u> Ah, la fede ti manca!	
II.1, 50	Butterfly non crede che Pinkerton l'abbia scordata e si ribella con forza alle insinuazioni di Sharpless.	<u>Ah, m'ha scordata?</u>	
II.1, otto prima di 68	Butterfly convince se stessa del ritorno del marito	<u>Ci porterà lontano</u>	

²⁰ Ho evidenziato la porzione di testo associata al nucleo melodico in esame.

Poiché il tema della speranza è sempre declinato verbalmente ne consegue che l'ambito semantico opposto ma compresente (quello dell'inganno di Pinkerton o delle false speranze di Butterfly) non può che risiedere nell'area dell'inespresso,²¹ cioè nell'intonazione musicale. Non resta quindi che cercare un nucleo motivico fin dalla prima versione legato alle menzogne di Pinkerton e da cui i cinque motivi possono essere derivati melodicamente. Un tale *Leitmotiv* esiste ed è «Dovunque al mondo» (I, otto dopo 21) – sopra indicato come «Tema di Pinkerton» (es.3) – nel quale il luogotenente dichiara senza mezzi termini che il matrimonio giapponese che sta per contrarre non ha alcun valore se non di momentaneo piacere («Salvo a prosciogliermi ogni mese») nell'attesa delle vere nozze americane. Se lo si trasporta in La Magg. non può sfuggire la somiglianza soprattutto con «È notte serena» e «Ma dà vita». (es. 13)

Es. 13

a: *Ma dà vita*

b: *È notte serena*

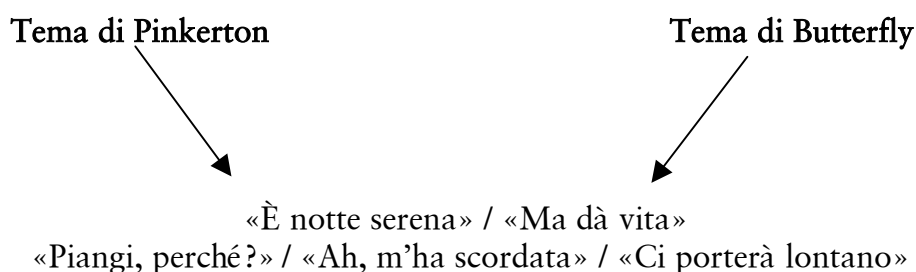
c: *Dovunque al mondo* (trasport. in La Magg.)

d: *Dovunque al mondo*

Gli *incipit* melodici (prime due battute) sono molto simili e anche i profili ritmici che seguono (nonostante le diverse indicazioni di tempo) sono sovrapponibili. Ipotizzo, quindi, che «Ma dà vita» ed «È notte serena» nacquero in prima istanza come elaborazione di «Dovunque al mondo» inteso come *Leitmotiv* di partenza e analoga considerazione vale per «Ah, m'ha scordata? », «Piangi? Perché?» e «Ci porterà lontano» se pur limitatamente al solo *incipit* melodico. Quindi, alla luce di queste considerazioni, l'interpretazione di questi passi (sempre al livello redazionale di 74.E.1) deve essere rettificata: pur sussistendo lo iato tra le speranze di Butterfly e la realtà dei fatti, l'inganno non risiederebbe nella corruzione musicale del «Tema di Butterfly», bensì nel richiamo all'iniziale «Tema di Pinkerton» portatore di significati ben precisi.

²¹ Già all'inizio di questo contributo ho posto in evidenza come all'interno del duetto d'amore Puccini giochi quasi sempre sulla compresenza di concetti espressi verbalmente e del loro opposto manifestati attraverso l'intonazione musicale. Per un'analisi di tali procedimenti cfr. K.M.G.BERG, *Il duetto d'amore della «Madama Butterfly»*. *Considerazioni sulla drammaturgia della scena*, in Puccini, a c. di V. Bernardoni, cit., pp. 79-94 e GIRARDI, *Giacomo Puccini* cit., pp. 241-242. Non è da sottovalutare, inoltre, che la trama di richiami motivici del duetto d'amore oltre a prestarsi a interessanti letture interpretative, assolve anche ad una funzione strutturale.

Solo a partire dal livello redazionale successivo (74.E.2) la revisione melodico-armonica apportata al «Tema di Butterfly»²² avrebbe (parafrasando il titolo del citato articolo di Mandelli) «mischiato le carte» stravolgendo e complicando la rete di connessioni leitmotiviche e dando il via all'interpretazione offerta all'inizio di questo scritto. In seguito si ebbero altre revisioni dell'opera che però non entrarono nel merito dei rapporti fin qui delineati, per cui dalla versione del maggio 1904 in poi si consolidò la dipendenza dei passi esaminati dal «Tema di Butterfly» ignorando quella che, a mio parere, fu l'originaria discendenza dal «Tema di Pinkerton». Probabilmente Puccini li compose generandoli da «Dovunque al mondo» stabilendo, in tal modo, un primo percorso di elaborazione leitmotivica. In seguito, però, si rese conto che una lieve trasformazione dell'originario «Tema di Butterfly» non solo lo avrebbe incommensurabilmente migliorato, ma avrebbe altresì offerto la possibilità di accostarlo melodicamente ai passi analizzati e di stabilire *a posteriori* una trama di relazioni frutto della convergenza e sovrapposizione di due percorsi leitmotivici:



Considerati sotto questa nuova prospettiva, l'insieme dei significati espressi, di quelli taciuti e la loro reciproca interazione diventa sicuramente più complesso e questi passi si caricano di una molteplice valenza semantica – che senza l'indagine genetica sarebbe rimasta latente – e lo spettro delle opzioni interpretative si amplia in misura consistente. Per esempio, nel caso di «Ma dà vita» la frase del tenore è interpretabile come sviluppo e modifica sia del «Tema di Butterfly» che di quello di Pinkerton. In virtù di questo doppio percorso leitmotivico ne esce rafforzata l'interpretazione data all'inizio: Pinkerton cerca di convincere Butterfly a concedersi senza remore e per far ciò finge consonanza con le sue ingenuie aspettative sentimentali («Tema di Butterfly») senza riuscire, però, a dissimulare fino in fondo la propria reale natura («Tema di Pinkerton»). Ma è proprio a partire dalle 'ingenuie aspettative sentimentali' di Butterfly che intendo spingere la mia ipotesi alle estreme (e in parte provocatorie) conseguenze.

La progettazione iniziale dell'opera²³ prevedeva una certa enfaticizzazione del contrasto fra Oriente e Occidente che, oltre ad investire la caratterizzazione dei personaggi,²⁴ si riverberava anche sulla sua organizzazione formale. La suddivisione originaria del secondo atto in tre quadri (casa di Butterfly – consolato americano – casa di Butterfly) rispondeva, quindi, senza dubbio all'esigenza di conferire “gran varietà”²⁵ all'azione, ma anche (e soprattutto) di stabilire una polarità “americana” che controbilanciasse anche visivamente

²² E ai motivi ad esso correlati fin dalla prima versione.

²³ La prima versione del libretto fu redatta tra il marzo 1901 e l'inizio del 1902. Cfr. A. GROOS, *Luigi Illica's Libretto for «Madama Butterfly» (1901)*, «Studi Pucciniani», 2, 2000, pp. 91-204: 91

²⁴ Cfr. A. GROOS, «*Madama Butterfly*»: *il perduto atto del consolato americano*, in *Giacomo Puccini L'uomo, il musicista, il panorama europeo* cit., pp. 147-168 e IDEM, *Luigi Illica's Libretto for «Madama Butterfly»* cit.

²⁵ Cfr. *Ibidem*, p. 95.

l'elemento nipponico di cui l'opera era intrisa e, non a caso, nella prima stesura del libretto, le indicazioni sceniche relative al consolato sovrabbondavano di americanismi.²⁶

Per quanto riguarda, poi, la caratterizzazione dei personaggi, Pinkerton vantava tratti esageratamente "yankee" più di quanto non fosse necessario²⁷ che si concretizzavano non soltanto nell'ostentata presenza di termini anglosassoni inseriti nella sua aria²⁸ ma soprattutto nelle sprezzanti e derisorie descrizioni sia del mondo giapponese in generale che – il che è più importante – della donna che sta per sposare:

Una cosa...così!

Un niente...trasparente

di gran fragilità

e piccina, piccina, piccina

(illustra imitando)

dal camminare muto,

felpa, velluto!

e, seduta, un intaglio!

L'eterna figurina

del paravento,

un guazzo per ventaglio,

un ornamento!

(ride ribellandosi all'idea)

Ché, donna?!...No!

(ride più forte)

Né moglie!...Ohibò!

Ecco...

(cerca... poi conclude ancora)

una cosa!²⁹

Persino Sharpless, non ancora assunto al rango di "buono", brindava «Al di felice in che l'amico Pinkerton s'ammoglierà sul serio!».³⁰

Nel contempo Cio-Cio-San era tratteggiata (per lo meno nel primo atto) come una creatura fragile destinata a subire passivamente un futuro marito che in un primo momento non le piaceva («un barbaro»): persino la conversione – uno dei momenti centrali della vicenda – era descritta come una scelta non pienamente consapevole:

Ieri sono salita

tutta sola, in segreto alla Missione.

Anche in fin di vita

posso adottare...l'altra religione!

Non ho ancora ben capito...

È un solo Dio

ma grande ed infinito...

e noi invece mille e mille dei.

Ebben, che importa mai?³¹

In generale si inferisce che, in fase di progettazione iniziale, l'opera era in larghissima misura impernata sul conflitto Est-Ovest che informava anche la novella di Long,³² all'epoca fonte

²⁶ L'abbozzo del libretto prevedeva, per esempio, all'interno del consolato, la presenza in scena di ben cinque sculture raffiguranti la Statua della Libertà di Bartholdy. Cfr. *Ibidem*, p. 172-173.

²⁷ Il 23 aprile 1902 Puccini scriveva a Ricordi: « mi studio di far cantare il sig. F.B. Pinkerton più americanamente possibile». In G. PUCCINI, *Epistolario*, a c. di G Adami, Milano, Mondadori, 1982, p. 91.

²⁸ Cfr. A. GROOS, *Luigi Illica's Libretto for «Madama Butterfly»* cit., pp. 115-119.

²⁹ Cfr. *Ibidem*, p. 117.

³⁰ Cfr. *Ibidem*, p. 119 e IDEM, *Il luogotenente F.B. Pinkerton: problemi nella genesi e nella rappresentazione della «Madama Butterfly»*, in Puccini cit., pp. 155-181: 161.

³¹ Cfr. A. GROOS, *Luigi Illica's Libretto for «Madama Butterfly»* cit., p. 135.

³² J.L. LONG, *Madame Butterfly, Purple Eyes, A Gentleman of Japan and a Lady, Kito, Glory*, New York, The Century Co, 1898.

privilegiata di Illica. In questo contesto Cio-Cio-San risultava essere vittima – a volte infelice, a volte speranzosa, ma sempre ingenua – di un Pinkerton inteso quale rappresentante dell'imperialismo statunitense.

La dicotomia «Giappone-U.S.A.» iniziò, però, ad allentarsi a partire dal 1902 con la richiesta di Puccini di eliminare il quadro del consolato, richiesta che scatenò non poche discussioni all'interno della “trinità” e che, comunque, venne soddisfatta nel novembre dello stesso anno con l'abolizione della scena.³³ Puccini, a differenza di Illica, aveva in mente un'impostazione simile a quella della *pièce* teatrale di Belasco³⁴ vista a Londra il 21 giugno 1900,³⁵ incentrata sulle trasformazioni psicologiche della protagonista. Per questo motivo il baricentro della vicenda si spostò progressivamente dal divario culturale ad «una tragedia di carattere centrata essenzialmente sull'eroina»³⁶ determinando l'eliminazione di parecchi elementi di colore locale sia americani che giapponesi attraverso tutte le revisioni dell'opera.

La prima versione del libretto venne redatta tra il marzo 1901 e l'inizio del 1902³⁷ e la creazione del «Tema di Butterfly» a partire dallo schizzo sopra commentato (74.A.2) risale allo stesso periodo³⁸ dal momento che il 3 maggio 1902 Puccini scrisse da Torre del Lago a Giulio Ricordi: «Ho fatto l'entrata di Butterfly e ne sono contento»³⁹.

Il tema venne quindi ideato nella prima fase della gestazione dell'opera, quella cioè in cui il quadro di riferimento per l'interpretazione dei vari *Leitmotive* prevedeva ancora l'opposizione tra oriente ed occidente ed ogni occorrenza del «Tema di Butterfly» doveva alludere, quindi, all'ingenuità della protagonista (ancora non eroina) destinata ad essere schiacciata dal cinismo di Pinkerton.

Nel corso delle varie revisioni – grazie alla progressiva eliminazione degli elementi coloristici giapponesi e americani nonché ai numerosi tagli⁴⁰ – anche il ruolo di Cio-Cio-San subì una trasformazione per cui dallo *standard* della ingenua fanciulla abbandonata dal *marine* straniero si trasformò in una figura di più alta consistenza drammatica. Ciò, però non accadde nella prima versione (74.E.1) in cui il «Tema di Butterfly» era ancora legato alla primitiva progettazione dell'opera, bensì in quella successiva (74.E.2) dove si ebbe una vera svolta. Con la modificazione del proprio tema e la conseguente creazione del doppio percorso ermeneutico sopra delineato,⁴¹ Butterfly cessò di essere esclusivamente la moglie-geisha diventando una vera interlocutrice di Pinkerton, ma soprattutto abbandonò il ruolo passivo che l'aveva caratterizzata nella prima versione per divenire più consapevolmente artefice del proprio destino: ed è proprio l'intreccio leitmotivico e la sua interpretazione che svela questa nuova sfaccettatura della protagonista. La dipendenza compositiva del «Tema di Butterfly» da «Ma dà vita» ed «È notte serena», infatti, implica automaticamente (secondo la mia ipotesi) l'indiretta filiazione del «Tema di Pinkerton» ampliando ulteriormente la gamma di significati in gioco e Cio-Cio-San risulterebbe partecipe della natura 'spregiudicata' del marito americano sollevando alcuni dubbi sulla sua totale ingenuità.. Mi rendo conto che questa nuova possibile interpretazione turba la valutazione tradizionalmente riservata alla protagonista, ma in fin dei conti non va dimenticato che

³³ Cfr. IDEM, «*Madama Butterfly*»: *il perduto atto del consolato americano* cit., p. 147.

³⁴ Si tratta di una riduzione della novella di Long, intitolata *Madame Butterfly*.

³⁵ Cfr. A. GROOS, «*Madama Butterfly*»: *il perduto atto del consolato americano* cit., p.148 n.2.

³⁶ *Ibidem*, p. 151. Cfr. anche W. Ashbrook, Reflections on the Revisions of «*Madama Butterfly*», in *Giacomo Puccini L'uomo, il musicista, il panorama europeo* cit., pp. 159-168:159: «A shift from a crass contrast of Western and Eastern cultures in the exposition of the plot to a greater emphasis upon a tragedy of character».

³⁷ Cfr. A. GROOS, *Luigi Illica's Libretto for «Madama Butterfly»* cit., p. 91.

³⁸ Cfr. D. SCHICKLING, *Giacomo Puccini - Catalogue of the Works* cit., p. 258.

³⁹ G. PUCCINI, *Epistolario*, a c. di G Adami, Milano, Mondadori, 1982, p. 91.

⁴⁰ Cfr. D. SCHICKLING, *Giacomo Puccini - Catalogue of the Works* cit., pp. 255-287

⁴¹ Oltre naturalmente, al processo revisionale di cui si è sopra accennato.

anche per lei il matrimonio con Pinkerton aveva un palese risvolto extra-sentimentale, vale a dire la concreta possibilità di riscatto sociale lasciando alle spalle il proprio passato di “Geisha-Butterfly” per diventare la “Signora-Pinkerton”. È d'altronde pur vero che questo *Leitmotiv* allusivo dell'opportunismo della protagonista esce definitivamente di scena dopo «Ci porterà lontano» nella prima parte del secondo atto probabilmente a testimoniare la metamorfosi di Butterfly che ora, veramente innamorata (e finalmente eroina), deposti i calcoli che l'avevano guidata nel primo atto, si avvia a pagare lo scotto di una scelta non imposta da nessun altro se non da se stessa.