

Fondazione
Teatro La Fenice di Venezia

Stagione 2012-2013
Lirica e Balletto

Giacomo Puccini

B MADAMA BUTTERFLY



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



Puccini (Londra, 1911).

Sommario

- 4 La locandina
- 7 Due spose vendute
di Michele Girardi
- 13 Riccardo Pecci
Mirto di Venere e vino di Bacco: «Dovunque al mondo»,
ovvero l'ambigua bandiera di F. B. Pinkerton
- 29 Dieter Schickling
Nel laboratorio di Puccini: le cosiddette 'versioni' di *Madama Butterfly*
- 43 *Madama Butterfly*: libretto e guida all'opera
a cura di Michele Girardi
- 91 *Madama Butterfly* in breve
a cura di Gianni Ruffin
- 93 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 99 Emanuele Bonomi
Bibliografia
- 109 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*
Madama Butterfly stroncata a Venezia
a cura di Franco Rossi
- 125 Biografie

MADAMA BUTTERFLY

tragedia giapponese in due atti

libretto di

Giuseppe Giacosa e Luigi Illica

dal racconto *Madame Butterfly* di John Luther Long
e dalla tragedia giapponese *Madame Butterfly* di David Belasco

musica di

Giacomo Puccini

prima rappresentazione assoluta:
Milano, Teatro alla Scala, 17 febbraio 1904
versione 1907

*progetto speciale della 55. Esposizione Internazionale d'Arte
della Biennale di Venezia*



spettacolo sostenuto dal



CIRCOLO GRAN TEATRO LA FENICE

con il contributo di

Van Cleef & Arpels

Due spose vendute

Ripubblichiamo il volume della «Fenice prima dell'Opera» sulla tragedia giapponese già apparso nel 2009, con aggiornamenti bibliografici di un certo peso (le partiture di Puccini stimolano le riflessioni critiche, evidentemente, e *Madama Butterfly* è stata oggetto di attenzione particolare).

Se Riccardo Pecci, autore del saggio iniziale, parte da una citazione (l'inno statunitense: *The Star-Spangled Banner*) per mettere in luce un risultato della creatività pucciniana – grande musica immediatamente comunicativa, nutrita da una sofisticata elaborazione –, io mi concederò qui una riflessione su un richiamo musicale segnalato quasi *en passant* da Mosco Carner nella sua biografia di Puccini. Non si tratta di una citazione letterale, ma di un riutilizzo di materiale musicale che coniuga aspetti tecnici e suggestioni semantiche. L'*ouverture* della *Sposa venduta* (1866), capolavoro di Smetana, attacca con una frase solenne all'unisono in Fa maggiore, che evolve in un ostinato di crome degli archi. Sul flusso che non conosce soluzione di continuità, penetra un tema brusco alla relativa minore trattato alla stregua d'un soggetto di fuga (es. 1. X+Y), con entrate successive all'ottava inferiore fino alla terza, ma senza subire elaborazione contrappuntistica (risposta, controsoggetto o altri elementi):

ES. 1. BREDŘICH SMETANA, *Prodaná Nevěsta* (La sposa venduta), *Overture*, bb. 72-77

The musical score shows four staves. The top two staves (VI I and VI II) play a rhythmic pattern of eighth notes. The third staff (Vle, Vle I) plays a similar pattern. The bottom staff (Vle II, Cb) has a rest followed by a sequence of notes labeled X, Y, and X'. Dynamics include *ff* and *sf*.

Puccini avrebbe potuto conoscerla leggendo lo spartito in tedesco uscito a Berlino nel 1893 (*Die verkaufte Braut*), ma è più probabile che l'abbia ascoltata (e magari più di una volta fino al 1901, quando iniziò a comporre *Madama Butterfly*) diretta dal suo grande amico Arturo Toscanini, che l'aveva in repertorio dal 1895. Se è anche possibi-

le che i due artisti, avvezzi in quegli anni a discutere di musica e di soluzioni sceniche, si siano confrontati sul soggetto dell'opera e sull'esotismo folclorico del brano, di certo Puccini non fu indifferente all'idioma di Smetana. Sin dalle prime battute orchestrali di *Madama Butterfly*, che disegnano sonoramente gli ambienti di una casetta dove tutto è funzionale (e le pareti scorrono a seconda della necessità diventando «nido nuzial»), un soggetto di fuga viene trattato con i dovuti onori, secondo le norme del contrappunto severo, anche qui con entrate verso il grave, alla dominante inferiore e alla tonica, fino alla canonica quarta.

ES. 2. GIACOMO PUCCINI, *Madama Butterfly*, *Ouverture*, 82

L'esposizione si arresta di colpo (in anticipo) nella battuta successiva e l'introduzione strumentale prende un altro carattere: passando dallo stile imitativo alla macchia di colore, due mondi vengono a contrasto – il soggetto (es. 2: $X+Y$), per intero e nella sua cellula generatrice (X'), tornerà dopo l'alzata del sipario e soprattutto nel finale, con esito straziante (cfr. guida all'ascolto, nota 12 ed es. 22).

Puccini ha afferrato con mano sicura e orecchio da maestro l'impulso del motivo di Smetana, come si coglie confrontando sia la struttura dei rispettivi soggetti sia il modello ceco (es. 1: X') imitato per diminuzione nella cellula tematica della tragedia giapponese (es. 2: X'). La frenesia agogica che ha reso famosa l'*ouverture* è stata tradotta in un'esposizione di fuga, gesto formale e drammatico al tempo stesso, perché pertinentizza un'opposizione sonora fra mondo occidentale e orientale (e si veda nuovamente la guida all'ascolto, *passim*, ma in particolare le note 1-1⁴).

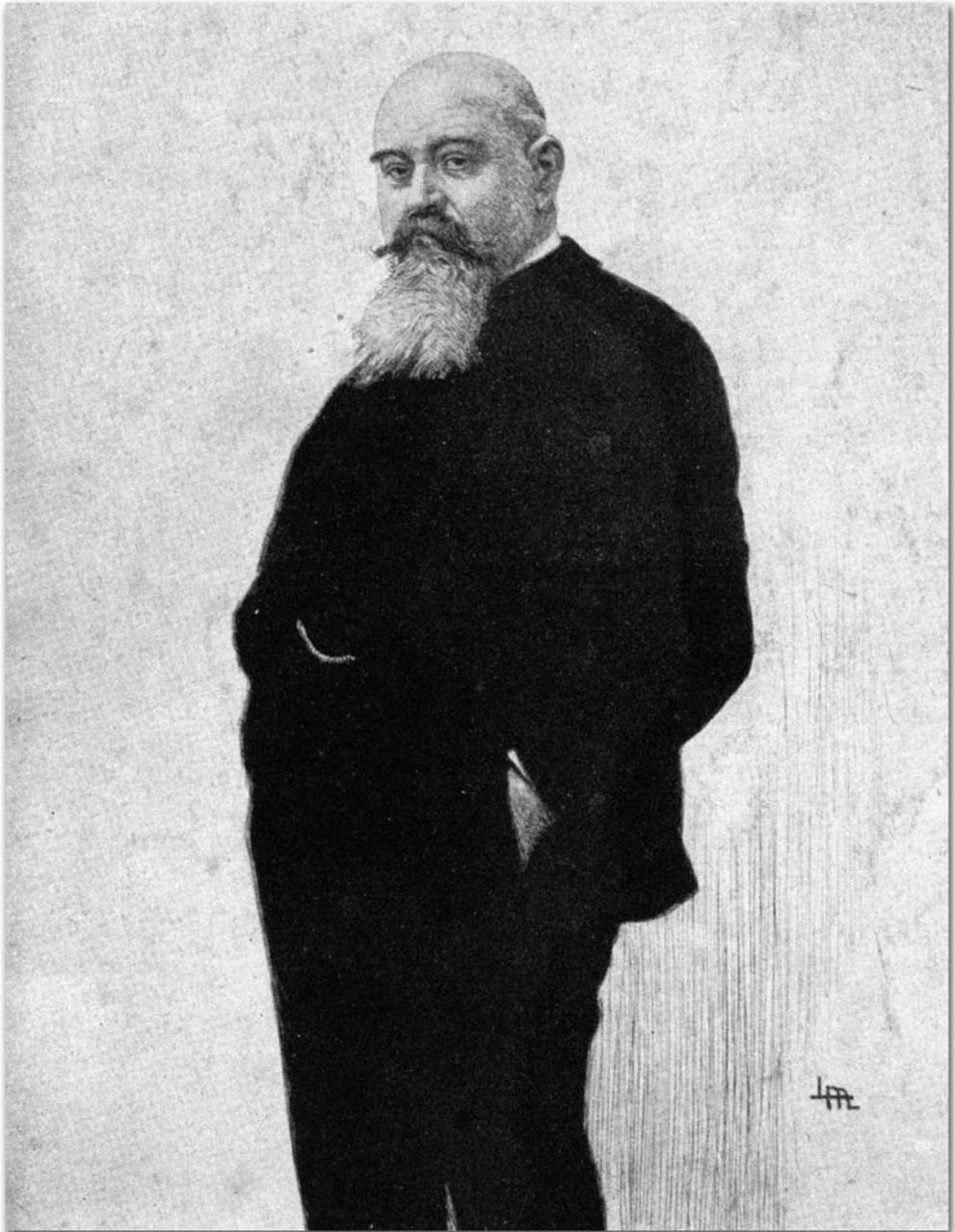
Vengono alla mente ulteriori motivazioni per questo riutilizzo, tuttavia, se si pensa che sia Mařenka, protagonista di *Prodaná Nevěsta*, sia Cio-Cio-San sono due *spose vendute*, e che in entrambe le opere un sensale di matrimoni (là Kecal qui Goro) riveste un ruolo di primo piano nella vicenda, insieme ai parenti. Fosse anche non del tutto cercato, questo reticolo intertestuale suggerisce ancora una volta come Puccini visse un mondo drammaturgico immanente alle proprie creazioni, ricco di *topoi* pronti a disvelargli tutte le potenzialità di un nuovo soggetto, con solide radici in un vasto immaginario teatrale. E pronto, naturalmente, a inverarsi in un nuovo successo immortale.

Michele Girardi

MADAMA BUTTERFLY

Libretto di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica

Edizione a cura di Michele Girardi,
con guida musicale all'opera



Giuseppe Giacosa in un disegno di Leopoldo Metlicovitz (1868-1944). Narratore, giornalista e soprattutto commediografo, Giacosa (1847-1906) scrisse per Puccini (insieme con Illica) *La bohème*, *Tosca* e *Madama Butterfly*. Trasse inoltre un libretto, per Pietro Abbà Cornaglia, dal proprio atto unico in martelliani *Una partita a scacchi*; suo è infine *Trionfo d'amore*, musicato da Luigi Minuto e Alessandro Sagra (libretti conservati nella Raccolta Rolandi, presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia).

Madama Butterfly, libretto e guida all'opera

a cura di Michele Girardi

Se la genesi delle opere di Giacomo Puccini è affare complicato, vista l'importanza che il compositore, particolarmente dopo il fallimento di *Edgar* (1889), attribuiva alla scelta e alla riduzione del soggetto, più complessa ancora è la storia dei suoi capolavori, una volta iniziata la loro avventura in palcoscenico. A partire dalle *Villi* (atto unico inizialmente, due atti dopo la *première* del 1884), non c'è un solo suo lavoro che non abbia subito modifiche, talvolta di lieve entità (*La bohème*, *Tosca*), più spesso media (*Manon Lescaut*, *La fanciulla del West*, *Il tabarro*, *Gianni Schicchi*), o alta (*Suor Angelica*), fino alle opere con più versioni come *Edgar* (rielaborato, ma con scarso esito, fino al 1905), *La rondine* (1917-1923) e, appunto, *Madama Butterfly*, vittima di un fiasco solenne alla *première* scaligera (17 febbraio 1904) e prontamente ripresasi a Brescia (28 maggio).

Il lettore di questo volume che sia arrivato sin qui ha già potuto approfondire la questione dei cambiamenti leggendo il fondamentale saggio di Dieter Schickling. Lo scopo di questa edizione è quello di restituire il testo poetico dell'opera così com'è stato stabilito nel libretto pubblicato nel 1906 in lingua francese, in occasione della prima francese di *Madama Butterfly* all'Opéra-Comique. In quell'occasione Puccini si trovò a collaborare col regista Albert Carré, uno dei talenti più creativi di allora, sia nella messinscena sia nella programmazione, aperta e innovativa.¹ Puccini lo aveva conosciuto nel 1898 in occasione della prima francese della *Bohème* (che trabocca di elementi *comiques*), poi per *Tosca* (1903), ricavando nuove idee dal confronto, ma mai il contributo dell'uomo di spettacolo fu più utile che in *Madama Butterfly*. Carré propose al compositore una messinscena che rappresentava visivamente con particolare eloquenza il conflitto fra la protagonista e il mondo esterno, aumentando a dismisura lo spessore tragico dell'eroina.² Puccini aderì, anche perché aveva maturato nel corso delle revisioni convinzioni simili a quelle del *régisseur*: tagliò alcune scenette e rielaborò profondamente due dei tre assoli della protagonista, ma soprattutto intervenne nel finale, alleggerendo il peso della moglie americana del tenente imperialista.

¹ Carré ricostruì un repertorio aperto per un genere, l'*opéra-comique*, da tempo in crisi (fra i titoli più significativi di quegli anni: *Louise*, 1900, *Pelléas et Mélisande*, 1902, *L'heure espagnole*, 1911).

² La messinscena, conservata nella biblioteca dell'Association pour la Régie théâtrale di Parigi, è un documento di straordinario interesse; uscirà in edizione moderna, a cura di Michela Niccolai, come titolo inaugurale della sezione dedicata alle *mises en scène* e disposizioni sceniche nell'ambito dell'Edizione nazionale delle opere di Giacomo Puccini.

Luigi Illica (Giacosa era morto il 1° settembre 1906) fu presente a Parigi proprio con lo scopo di realizzare i cambiamenti attesi nei versi italiani, in vista dell'uscita della partitura d'orchestra. Con il concorso dell'idea drammaturgica del regista fu dunque ricavato il testo 'definitivo' della «tragedia giapponese», ma Ricordi non lo pubblicò in italiano fino al 1988 preferendo vendere i vecchi libretti, persino quando stampò un «ripristino 1944».³ Poiché l'edizione del 1988 presenta alcune imprecisioni, e inoltre non segue una disposizione metrica, si è deciso qui di approntare una nuova edizione del testo definitivo utilizzando come base del lavoro editoriale il libretto francese (da qui siglato MB1906),⁴ per identificare il testo così come fu intonato allora. Esso risulta diviso in scene, che abbiamo mantenuto, e in tre atti, anziché nei due (il secondo diviso in due parti) che hanno sempre costituito la vera struttura di *Madama Butterfly* e che abbiamo preferito conservare. Abbiamo registrato i cambiamenti e tagli che Carré propose e Puccini accettò, e segnalato i versi appositamente scritti per Parigi, mentre sono stati reintegrati fra parentesi quadre i passaggi che furono tagliati nella capitale francese, ma entrarono nella partitura (come la scenetta del bravo giudice, II.1.3). La disposizione metrica italiana è stata ricavata dal libretto precedentemente stampato,⁵ ed è stata ricreata nei casi in cui comparivano versi nuovi.

L'analisi è stata condotta sulla partitura d'orchestra dell'opera, da cui sono tratti gli esempi, individuati mediante l'atto (e parte), la cifra di richiamo e in apice il numero di battute che la precedono (a sinistra) o la seguono (a destra).⁶ Nel finale della guida vengono commentate le principali varianti rispetto alla versione precedente legate alla *mise en scène* di Carré.

ATTO PRIMO		p. 49
ATTO SECONDO	<i>Parte prima</i>	p. 65
	<i>Parte seconda</i>	p. 77
APPENDICI:	<i>L'orchestra</i>	p. 85
	<i>Le voci</i>	p. 89

³ GIACOMO PUCCINI / *Madama Butterfly* / Tragedia giapponese in tre atti / di / Luigi Illica / e / Giuseppe Giacosa, a cura di Eduardo Rescigno, Milano, Ricordi, 1988. Le ricerche svolte per trovare la copia del libretto assunta come testo base da Rescigno (p. 4) si sono rivelate infruttuose (cfr. l'introduzione di Arthur Groos a «*Madama Butterfly*». *Fonti e documenti della genesi*, a cura di Arthur Groos, Lucca, Centro studi Giacomo Puccini-Maria Pacini Fazzi, 2005, p. 196).

⁴ MADAME BUTTERFLY / *d'après John L. Long et David Belasco / drame lyrique en trois actes / de / MM. L. ILLICA et G. GIACOSA / traduction française de / M. PAUL FERRIER / musique de / M. GIACOMO PUCCINI / [fregio] / G. Ricordi & C^{ie}. / Paris / copyright 1906 / NOUVELLE ÉDITION.*

⁵ G. PUCCINI / *Madama Butterfly* / da John L. Long e David Belasco / tragedia giapponese di L. Illica e G. Giacosa, Milano, Ricordi, © 1904 («New Edition»). Parole eliminate e versi non intonati sono resi in corsivo nel testo, mentre le varianti in partitura sono state segnalate in nota (con esponenti in cifre romane).

⁶ GIACOMO PUCCINI, *Madama Butterfly*, tragedia giapponese in due atti, Milano, Ricordi, © 1907 (P.R. 112). Nella guida le tonalità minori sono contraddistinte dall'iniziale minuscola (maiuscola per le maggiori); una freccia significa che si modula. Gli esempi si pubblicano per gentile concessione dell'Editore proprietario.

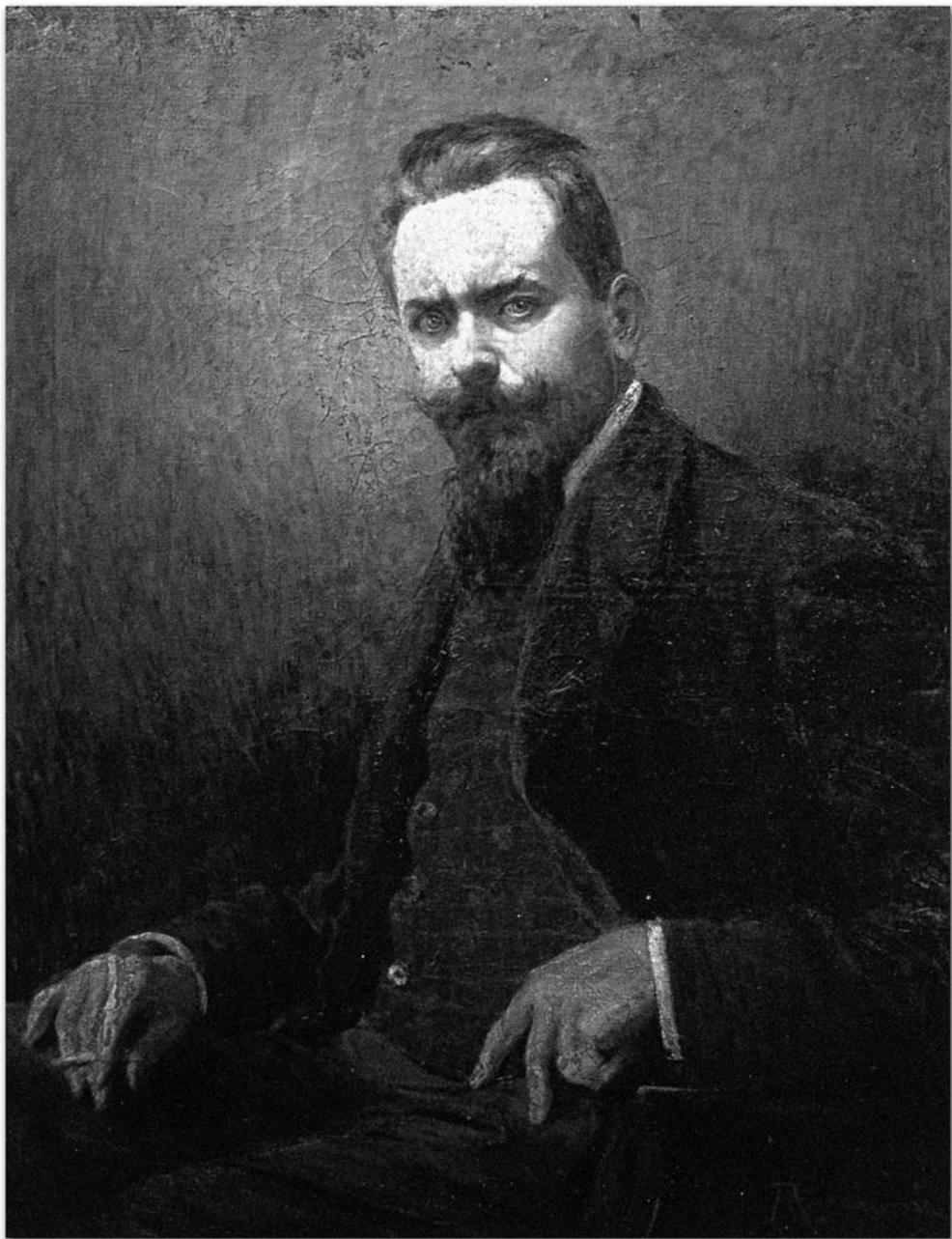
MADAMA BUTTERFLY

Tragedia giapponese in due atti

di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica
(da John L. Long e David Belasco)

Musica di Giacomo Puccini

PERSONAGGI	VOCI
MADAMA BUTTERFLY (Cio-Cio-San)	Soprano
SUZUKI, <i>servente di Cio-Cio-San</i>	Mezzosoprano
KATE PINKERTON	Mezzosoprano
F. B. PINKERTON, <i>tenente nella marina degli Stati Uniti</i>	Tenore
SHARPLESS, <i>console degli Stati Uniti a Nagasaki</i>	Baritono
GORO, <i>nakodo</i>	Tenore
Il principe YAMADORI	Tenore
Lo zio BONZO	Basso
Lo zio YAKUSIDÉ	Baritono
Il COMMISSARIO IMPERIALE	Basso
L'UFFICIALE DEL REGISTRO	Basso
La MADRE di Cio-Cio-San	Mezzosoprano
La ZIA	Mezzosoprano
La CUGINA	Soprano
DOLORE	Parte recitata
Parenti, amici ed amiche di Cio-Cio-San, servi.	
<i>A Nagasaki – Epoca presente.</i>	



Amero Cagnoni (1855-1932), *Luigi Illica*. Giornalista, commediografo e librettista, Illica (1857-1919) collaborò alla stesura finale del libretto di *Manon Lescaut* e scrisse inoltre per Puccini (insieme con Giacosa) *La bohème*, *Tosca* e *Madama Butterfly*. Tra i molti altri libretti: *La Wally* per Catalani, *Nozze istriane* per Smareglia, *Cristoforo Colombo* e *Germania* per Franchetti, *Andrea Chénier* e *Siberia* per Giordano, *Iris*, *Le maschere* e *Isabeau* per Mascagni, *Cassandra* per Gnechchi, *Il principe Zilah* per Alfano, *Hellera* per Montemezzi.

ATTO PRIMO

La casa a sinistra. A destra il giardino. In fondo, la baia di Nagasaki. Un sentiero serpeggiante accede al giardino da un ponticello.

SCENA PRIMA

PINKERTON, GORO, poi SUZUKI e due servi

(Goro fa ammirare la casa a Pinkerton e gli illustra i dettagli della parete che fa scorrere)¹

PINKERTON

E soffitto... e pareti...

GORO

Vanno e vengono a prova,
a norma che vi giova
nello stesso locale
alternar nuovi aspetti ai consueti.

PINKERTON

Il nido nuziale
dov'è?

¹ Nella sua carriera Puccini fece parco uso della sua abilità nel contrappunto, attestata dai numerosi saggi studenteschi e, soprattutto, nella *Messa a quattro* del 1880; in *Madama Butterfly* piegò la tecnica a fini drammatici, come aveva fatto nel finale secondo di *Manon Lescaut* (la fuga degli amanti troncata dall'arrivo delle guardie), ma con maggiore ampiezza d'intenti. La tragedia giapponese comincia con l'esposizione di una fuga a quattro voci (*Allegro* - $\frac{2}{4}$, do), trattata con rigore fino alla quarta entrata (linea del basso):

ESEMPIO 1 (I, 72)

Un meccanismo musicale oliato alla perfezione, dove l'imitazione ha movenze meccaniche e proporzioni regolari (otto battute per ogni entrata, ognuna alla quarta inferiore, e ben due controsoggetti in sole trentadue battute), come le ha la pratica «casa a soffietto» che Goro sta mostrando a Pinkerton. Puccini caratterizza così quell'efficiente microcosmo ove il sensale di matrimoni si muove in punta dei piedi, offrendo all'americano le comodità di cui avrà bisogno. In pochi tocchi ecco tratteggiata la prigione in cui entrerà Butterfly, espressione di una funzionalità ch'ella crederà di controllare, ma che finirà per sopraffarla. A questo carattere si richiameranno le successive riprese del soggetto della fuga nel prosieguo dell'opera e fin nella conclusione, là dove Kate Pinkerton si raccomanda a Suzuki per ottenere l'affidamento del bimbo (cfr. es. 22), sulla base di questo frammentino (*Allegro moderato*, es. 2) che accompagna il dialogo sin dall'inizio, e contrappone l'impulso dinamico della testa del soggetto alla stasi armonica degli accordi dei legni, come Occidente contro Oriente:

ESEMPIO 2 (I, 5)

ESEMPIO 3 (I, 14⁴)

Ma questo fugato d'apertura svolge un compito ulteriore, poiché Puccini tramite i due inizi e i due finali d'atto traccia precise simmetrie strutturali, su cui torneremo in seguito, perché non solo attestano che egli concepì *Madama Butterfly* nelle proporzioni dei due atti (la divisione in tre risulta dunque forzata, ed estranea alla sostanza autentica del lavoro) ma scandiscono, collegando a due a due quattro situazioni così pregnanti, il tempo della vicenda tragica di Cio-Cio-San, imprimendole un passo fatale.

GORO
Qui, o là!... secondo...

PINKERTON
Anch'esso a doppio fondo!
La sala?

GORO
Ecco!

PINKERTON
All'aperto?...

GORO (*facendo scorrere le pareti*)
Un fianco scorre...

PINKERTON
Capisco! Un altro...

GORO
Scivola!

PINKERTON
E la dimora frivola...

GORO
salda come una torre
da terra, *infino* al tetto...

PINKERTON
è una casa a soffietto.

GORO (*batte le mani: entrano Suzuki e due servi che si genuflettono innanzi a Pinkerton*)
Questa è la cameriera^{1a}
che della vostra sposa
fu già serva amorosa.
Il cuoco – il servitor... Sono confusi
del grande onore.

PINKERTON
I nomi?

GORO
Miss «Nuvola leggera». –
«Raggio di sol nascente». – «Esala aromi».

(*Pinkerton ride*)
SUZUKI
Sorrìde Vostro Onore? –
Il riso è frutto e fiore.
Disse il savio Ocunama:
dei crucci la trama
smaglia il sorriso.
Schiude alla perla il guscio,
apre all'uomo l'uscio
del paradiso.
Profumo degli dei...
Fontana della vita...
PINKERTON
A chiacchiere costei
mi par cosmopolita.
(*A Goro*)
Che guardi?
GORO
Se non giunge ancor la sposa.
PINKERTON
Tutto è pronto?
GORO
Ogni cosa.
PINKERTON
Gran perla di sensale!
GORO
Qui verranno: l'ufficiale^{1b}
del registro, i parenti, il vostro console,
la fidanzata. Qui si firma l'atto
e il matrimonio è fatto.
PINKERTON
E son molti i parenti?
GORO
La suocera, la nonna, lo zio bonzo
(che non ci degnerà di sua presenza)

^{1a} Il soggetto del fugato s'intrufola in ogni piega di questa scena iniziale, ma si ferma per qualche istante nel momento della presentazione di Suzuki (*Andante lento* – $\frac{3}{4}$, Si). Nella prima versione milanese di *Butterfly* il tenente reagiva con poco garbo ai nomi poetici dei tre servi, apostrofandoli rozzaamente «Muso primo, secondo, e muso terzo»; il passo rimase anche nella ripresa bresciana, per sparire definitivamente in quella parigina del 1906, nel quadro di una contrapposizione più sfumata, e profonda, fra cultura orientale e occidentale.

^{1b} Per ricreare l'atmosfera giapponese, Puccini utilizzò alcuni temi originali, mentre altri ne ricreò: l'emissione in *staccato* e le dinamiche quasi impalpabili sono alla base del calco dei temi d'invenzione, che si valgono di schemi metrici iterati di un'oculata scelta dei timbri, con leggerissime frasi segnate da melismi ed affidate a impasti caratterizzati soprattutto dalle ance doppie. È il caso del passo caricaturale del fagotto (*Allegretto moderato* – $\frac{2}{4}$, Do →; es. 3), che vira temporaneamente verso il comico e preannuncia l'arrivo in massa dei parenti.

e cugini! e' cugine...
 Mettiam fra gli ascendenti
 ed i collaterali, un due dozzine.
 Quanto alla discendenza...
 provvederanno assai
 Vostra Grazia e la bella Butterfly.
 PINKERTON
 Gran perla di sensale!

SCENA II^a

SHARPLESS *e detti*

SHARPLESS (*da fuori*)
 E suda e arrampica!^{1c}
 e sbuffa e inciampica!

GORO
 Il consol sale.

SHARPLESS
 Ah!... quei ciottoli
 m'hanno sfaccato!

PINKERTON
 Bene arrivato.

GORO
 Bene arrivato.

SHARPLESS
 Ouff!

PINKERTON
 Presto Goro
 qualche ristoro.

SHARPLESS
 Alto.
 PINKERTON
 Ma bello!
 SHARPLESS
 Nagasaki, il mare!

il porto...
 PINKERTON
 e una casetta
 che obbedisce a bacchetta.

SHARPLESS
 Vostra?

PINKERTON
 La comperai per novecento
 novantanove anni,
 con facoltà, ogni mese,
 di rescindere i patti.
 Sono in questo paese
 elastici del par, case e contratti.

SHARPLESS
 E l'uomo esperto ne profitta.

PINKERTON
 Certo.

Dovunque al mondo^{1d}
 il yankee vagabondo
 si gode e traffica
 sprezzando i rischi.
 Affonda l'ancora
 alla ventura...

¹ Aggiunta: «le».

^{1c} Sullo stesso movimento precedente, ma con un temino spiccio dei violini che ne identifica la natura positiva, entra il secondo personaggio 'occidentale' della vicenda, il console Sharpless, che s'inerpica a fatica per i viottoli che salgono alla casetta. Subito il soggetto di fuga riprende a caratterizzare il dialogo sulla casetta «che obbedisce a bacchetta», mentre il cinismo di Pinkerton si fa sempre più manifesto, fino allo stacco per il brindisi in ode all'America.

^{1d} Per mettere in risalto come il matrimonio sia null'altro che una metafora della supremazia statunitense, cui il Giappone non poteva che adeguarsi, Puccini contrappose alle numerose melodie utilizzate per descrivere il mondo delicato e bamboleggiante in cui vive la protagonista un solo tema americano, ossia quello che all'epoca era l'inno della marina (divenne inno nazionale nel 1931), *The Star-Spangled Banner* (es. 4 A):

ESEMPIO 4 A



ESEMPIO 4 B (I, 21)



ESEMPIO 4 C (I, 26)



La melodia compare per la prima volta nell'introduzione all'aria «Dovunque al mondo» (*Allegro sostenuto* - $\frac{3}{4}$, Sol): es. 4 B) alla fine della quale suggerirà il brindisi (es. 4 C), per poi tornare in altri punti cruciali dell'azione.

(S'interrompe per offrire a Sharpless le bevande che Goro ha fatto portare dai servi)

Milk-punch, o whisky?

(Riprendendo)

Affonda l'ancora
alla ventura...
finché una raffica
scompigli nave, ormeggi, alberatura...

La vita ei non appaga
se non fa suo tesoro
i fiori d'ogni plaga...
d'ogni bella gli amor.

SHARPLESS

È un facile vangelo...
che fa la vita vaga
ma che intristisce il cor...

PINKERTON

Vinto si tuffa
e la sorte riacciuffa.
Il suo talento
fa in ogni dove.
Così mi sposo all'uso giapponese
per novecento
novantanove
anni. Salvo a prosciogliermi ogni mese.
«America for ever!»

SHARPLESS

Ed è bella

la sposa?

GORO (che si è avvicinato)

Una ghirlanda
di fior freschi. Una stella
dai raggi d'oro.

E per nulla: sol cento
yen. Se la Grazia Vostra mi comanda
ce n'ho un assortimento.

PINKERTON

Va', conducila, Goro.

(Goro esce di corsa)

SHARPLESS

Quale smania vi prende!
Sareste addirittura
cotto?

PINKERTON

Non so! Dipende
dal grado di cottura!

Amore o grillo, *domma o gingillo*^{1e}
dir non saprei. Certo colei
m'ha colle ingenue arti invescato.
Lieve qual tenue vetro soffiato
alla statura, al portamento
sembra figura da paravento.
Ma dal suo lucido fondo di lacca
come con subito moto si stacca,
qual farfalletta svolazza e posa
con tal grazietta silenziosa
che di rincorrerla furor m'assale
se pure infrangerne dovessi l'ale.

SHARPLESS

Ier l'altro, il consolato
sen venne a visitar!
Io non la vidi, ma l'udii parlar.
Di sua voce il mistero
l'anima mi colpì.
Certo quando è sincero
l'amor parla così.

segue nota 1d

L'inno riesce perfettamente a far assumere agli spettatori la prospettiva drammatica costruita dall'autore: contro il raffinato mondo sonoro orientale si staglia la melodia che rappresenta l'Occidente e i suoi valori, come contro la cultura secolare del Giappone sta la giovane forza tecnologica degli Stati Uniti, in rapido e inarrestabile consolidamento. E anche per essersi illusa di potersi adeguare in tutto e per tutto a tante alterità, e divenire quindi «americana», Butterfly dovrà darsi la morte nel momento della disillusione, tornando all'autentica tradizione del proprio paese.

^{1e} Sharpless fa appello alle ragioni del sentimento, rivelando una maggiore umanità rispetto al suo connazionale: l'avvertimento circa la sincerità dell'amore di Butterfly verrà dato invano, e Pinkerton si sposerà sul serio solamente con una «vera sposa americana». Qui il tenente cerca di spiegare i limiti della sua infatuazione (*Allegro moderato* – $\frac{3}{4}$, Sib), e l'immagine poetico-musicale è primaria, non solo perché chiarisce in modo incontrovertibile il punto di vista del tenore: grazie al gusto per la miniatura e alle raffinate scelte stilistiche di Giacosa (distici alternati di quinari doppi con assonanze) la figura da paravento acquista un'attraente e poetica vivezza.

Sarebbe gran peccato
le lievi ali strappar
e desolar forse un credulo cuor.
Quella divina
mite vocina
non dovrebbe dar note di dolor.

PINKERTON

Console mio garbato,
quetatevi! Si sa,
la vostra età
è di flebile umor.
Non c'è gran male
s'io vo' quell'ale
drizzar ai dolci voli dell'amor!
(*Offre di nuovo da bere*)
Whisky?

SHARPLESS

Un altro bicchiere.
Bevo alla vostra famiglia lontana.

PINKERTON

E al giorno in cui mi sposerò con vere
nozze, a una vera sposa... americana.

GORO (*accorrendo*)

Ecco! Son giunte al sommo del pendio.^{1f}
Già del femminile sciame
qual di vento in fogliame
s'ode il brusio.

SCENA III^a

Gli stessi, BUTTERFLY e LE AMICHE

LE AMICHE (*da fuori*)

Ah! ah! ah! Quanto cielo! Quanto mar!²

BUTTERFLY (*da fuori*)

Ancora un passo, or via.

ALTRE VOCI

– Come sei tarda.

^{1f} Il fascino di Cio-Cio-San è destinato ad accrescersi in coda alla scena quando si ode il primo dei temi originali giapponesi utilizzati da Puccini, che spezza l'atmosfera precedente alimentando con un pizzico di mistero sonoro l'attesa della protagonista e delle sue amiche, le cui voci si odono da fuori:

ESEMPIO 5 (I, 37)

(Goro: "Ecco. Son gigante al sommo del pendio")

Cl, Fg, Vl
pp

Il destino
x y

Ob, Cl, Fg, Vl, Vc, Vc

Vl, Vc

Cl, Fg

La sequenza verrà connotata poco dopo come un riferimento alle vicende tribolate della *geisha*,^{2d} e rivestirà un ruolo importante all'inizio dell'intermezzo (sequenza x+y), quando rammenterà l'inizio della vera cattiva sorte nel corso della veglia della protagonista.¹¹

² L'uscita in scena di Cio-Cio-San è accompagnata da un motivo (*Largo* – $c-\frac{6}{4}$, $La\flat \rightarrow$) che fissa l'immagine della donna innamorata nel suo poetico contesto naturale, rivestendo un'importanza fondamentale nella drammaturgia dell'opera, un motivo che si riaffaccerà in molteplici circostanze per caratterizzare il rapporto fra il sentimento della *geisha* e la realtà:

ESEMPIO 6 A (I, 39)

Le amiche (sempre interno)

mar!

ppp

y

ESEMPIO 6 B (I, 40)

Butterfly

d'a - mor!_ d'a mor venni alle so - glie

VI I, Vlc (solisti)

pp

BUTTERFLY

– Aspetta.

LE AMICHE

– Ecco la vetta.

– Guarda, guarda!

BUTTERFLY

Spira sul mare e sulla
terra un primaveril soffio giocondo.Io sono la fanciulla
più lieta del Giappone, anzi del mondo.Amiche, io son venuta
al richiamo d'amor...
D'amor venni alle soglie^{2a}ove *tutto* s'accoglie
il bene di chi vive e di chi muor.

LE AMICHE

Gioia a te sia,
dolce amica, ma pria
di varcare la soglia che ti attira
volgiti e mira
le cose tutte che ti son sì care.
Quanti fior! Quanto cielo! Quanto mare!

SHARPLESS

O allegro cinguettar di gioventù!

BUTTERFLY (*alle amiche*)Siam giunte. F. B. Pinkerton. Giù.^{2b}LE AMICHE (*si genuflettono, poi tutte si rialzano cerimoniosamente*)

Giù.

segue nota 2

In questo punto, nella versione pubblicata nello spartito milanese l'armonizzazione differiva dall'attuale, poiché il soprano dell'accordo di tonica (La_b) scendeva alla dominante (Mi_b), per poi andare alla sensibile creando una dissonanza di settima sull'ultimo quarto di battuta prima di risolvere sulla triade aumentata del sesto grado (Fa). La frase viene poi ripetuta sui sei gradi della scala per toni interi (La_b, Si_b, Do, Re, Mi, Sol_b), mediante una progressione in cui l'accordo aumentato assume la funzione di quinto grado della nuova tonalità. L'andamento melodico discendente tarpava però le ali alla progressione, e se la modifica (certo attuata a Brescia, ma con ogni probabilità già alla Scala) fu semplice, la sua portata è di quelle che decidono la sorte di un'opera. Puccini non fece altro che anticipare la dissonanza di settima a metà battuta (es. 6 A: x), accrescendo enormemente la tensione e rendendo molto più imprevedibile e drastica la risoluzione sul sesto grado, per di più con un accordo eccedente (es. 6 A: y). In questa nuova versione tutto lo scorcio acquista lo slancio che prima gli mancava. La progressione si carica d'una tensione che postula con maggior forza la soluzione, che giunge quando, raggiunto il Sol_b, il cantabile di Butterfly conquista un impulso melodico autonomo, che ricorderà anche in seguito la sua passione autentica (es. 6 B).^{2a} Il grado più alto della scala è anche il culmine di un'infinita, struggente attesa amorosa, quasi per farci intendere a chiare lettere come la fanciulla abbia gradatamente aperto il cuore al sentimento. Ciò accresce l'effetto straziante delle implicazioni del Re_b, su cui s'arrampica la voce alla fine dell'episodio: da quella vetta Butterfly è già scalzata, visto che la sua sorte già era stata decisa prima ch'ella salisse la collina, verso la casetta che sarà la sua prigionia.

^{2b} All'uscita in scena vera e propria dell'eroina, Puccini riserva un secondo tema originale ingemmato dagli idiofoni, che si spegne sull'inchino delle giapponesi (*Largo* – e, Sol_b). Non è semplice color locale: l'episodio è un ingranaggio fondamentale del dramma, perché offre il modello formale per stabilire l'arco di simmetrie fra i due finali dell'opera, che mettono a fuoco l'evoluzione della tragedia:

ESEMPIO 7 (I, 41)

The image shows a musical score for Example 7, page 41 of Act I. It features two vocal parts: Butterfly and Le amiche. Butterfly's line includes the lyrics: "Siam giunte. F. B. Pinkerton. Giù! Giù!". The instrumental accompaniment includes Oboe, Flute, Arpa campanelli (Harp), Violin I (VI), Viola (Vle), and Violoncello/Contrabasso (Vlc. Ch.). The score is in a key with two flats and a common time signature. The vocal lines are in a higher register than the instrumental accompaniment.

Nelle due battute conclusive del tema (es. 7: X) udiamo una triade in primo rivolto sul sesto grado della tonalità d'impianto, cioè un accordo che ha come base la tonica ma manca del senso di risoluzione richiesto dalle re-

BUTTERFLY

Gran ventura.^{2c}

LE AMICHE

Riverenza.

PINKERTON

È un po' dura
la scalata?

BUTTERFLY

A una sposa
costumata
più penosa¹¹
l'impazienza.

PINKERTON

Molto raro
complimento.

BUTTERFLY

Dei più belli
ancor ne so.

PINKERTON

Dei gioielli!

BUTTERFLY

Se vi è caro
sul momento...

PINKERTON

Grazie, no.

SHARPLESS (*avvicinandosi*)Miss Butterfly. Bel nome *che* vi sta a meraviglia.
Siete di Nagasaki?

BUTTERFLY

Signor sì. Di famiglia

assai prospera un tempo.

(Alle amiche)

Verità?

LE AMICHE

Verità!

BUTTERFLY

Nessuno si confessa mai nato in povertà,^{2d}
e non c'è vagabondo che a sentirlo non sia
di gran prosapia. Eppur *senza millanteria*
conobbi la ricchezza. Ma il turbine rovescia
le quercie più robuste – e abbiam fatto la ghescia
per sostentarci.
(Alle amiche)

Vero?

LE AMICHE

Vero!

BUTTERFLY

Non lo nascondo,

né mi adonto.

(A Sharpless)

Ridete? Perché?... Cose del mondo.

PINKERTON

(Con quel fare di bambola quando parla m'infiamma).

SHARPLESS

E ci avete sorelle?

segue nota 2b

gole del sistema tonale. Si fissa, grazie al gesto, ai versi e a questo accordo, la sottomissione della protagonista, come premessa per la sua resa senza condizioni, che troverà conferma in due altre riprese prima che cali il sipario.^{4b 6k} Intanto la stasi armonica precedente si dilata nello scorcio di presentazione della sposa (*Moderato sostenuto*),^{2c} in cui Butterfly emerge in tutta la sua diversità, prima confessando con assoluto candore di aver esercitato la professione della *geisha* (*Allegretto moderato* – $\frac{2}{4}$, sol dorico)^{2d} – e qui viene ripresa l'intera sequenza tematica che s'udiva al manifestarsi del corteggio^{1f} – poi palesando un improvviso, rapidissimo turbamento all'inchiesta di Sharpless sul padre, a cui un'ulteriore melodia originale (es. 8 A) conferisce un insolito rilievo:^{2e}

ESEMPIO 8 A (I, 49²)ESEMPIO 8 B (I, 55³)

Puccini sfoggia qui una tecnica narrativa assai raffinata, poiché questo tema che scorre rapido, quasi come un sinistro dettaglio, è invece tra i più importanti conduttori di significato, come vedremo oltre. Pinkerton invece ha acquistato un prodotto dal «fare di bambola», e non arretrerà di fronte ai quindici anni della fanciulla (*Moderato* – $\frac{2}{4}$, → fa)^{2f} sebbene la rivelazione lo lasci perplesso per qualche attimo; una melodia lamentosa dell'oboe (es. 8 B) celebra con un tocco malinconico la giovanissima età della sposa.

¹¹ Aggiunta: «è».

BUTTERFLY
No, signore. Ho la mamma.

GORO
Una nobile dama.

BUTTERFLY
Ma senza farle torto
povera molto anch'essa.

SHARPLESS
E vostro padre?

BUTTERFLY
Morto!^{2e}

SHARPLESS
Quanti anni avete?^{2f}

BUTTERFLY
Indovinate.

PINKERTON
Dieci.

BUTTERFLY
Crescete.

SHARPLESS
Venti.

BUTTERFLY
Calate.
Quindici netti netti;
sono vecchia diggià.

SHARPLESS e PINKERTON
Quindici anni!

SHARPLESS
L'età
dei giuochi...

PINKERTON
e dei confetti.

SCENA IV^a

Gli stessi, IL COMMISSARIO IMPERIALE, L'UFFICIALE DEL
REGISTRO, I PARENTI

GORO (*annuncia con importanza*)
L'imperial commissario e l'ufficiale³
del registro – i congiunti.

PINKERTON
Fate presto.^{3a}

Che burletta la sfilata
della nova parentela,
tolta in prestito, a mesata.
[Certo dietro a quella vela^{III}
di ventaglio pavonazzo,
la mia suocera si cela.

(*Indicando Yakusidé*)
E quel coso da strapazzo
è lo zio briaco e pazzo.]

ALCUNI PARENTI
Dov'è? dov'è?

BUTTERFLY
Eccolo là!

UNA CUGINA
In verità
bello non è. –

BUTTERFLY
Bello è così
che non si può
sognar di più.

LA MADRE
Mi pare un re!

ALCUNE AMICHE
Vale un Però.

CUGINA
Goro l'offrì
pur anche a me.
Ma s'ebbe un no.

³ La cerimonia nuziale è davvero una «burletta», come dice Pinkerton, anche se Goro annuncia l'arrivo dei celebranti sulle note dell'inno nazionale giapponese, altro esempio d'impiego di materiale d'uso per rafforzare l'opposizione *Est vs Ovest*. Puntualmente i parenti, già evocati all'inizio da Goro, entrano alla chetichella sulla melodia che li caratterizza (cfr. es. 3), e che domina in orchestra il tempo d'attacco del concertato (*Poco meno* – $\frac{2}{4}$, Sib → Sol).^{3a}

^{III} Questi versi furono tagliati da MB1906 perché Carré intendeva alleggerire i passi che intaccavano la dignità dei giapponesi; nella partitura a stampa Puccini aprì il taglio.

BUTTERFLY

Sì, giusto tu!

ALCUNI AMICI ed ALCUNE AMICHE

Ecco perché
prescelta fu,
vuol far con te
la soprappiù.

ALTRE AMICHE

La sua beltà
già disfiòrì.

CUGINI e CUGINE

Divorzierà.

ALTRI

Spero di sì.

GORO

Per carità
tacete un po'...

YAKUSIDÉ

Vino ce n'è?^{3b}

LA MADRE e LA ZIA

Guardiamo un po'!

ALCUNE AMICHE

Ne vidi già
color di thè,
e chermisì!

SHARPLESS

^{IV}Pinkerton fortunato,^{IV3c}

che in sorte v'è toccato
un fior pur or sbocciato!

^{3b} Per qualche istante l'azione si cristallizza nella sezione centrale del concertato (*Lo stesso movimento* – $\frac{2}{4}$, Sib), in cui i parenti si affollano attorno al *buffet* matrimoniale. L'effetto di trasparenza dell'ordito sonoro è raggiunto con tecnica notevole:

ESEMPIO 9 (I, 62)

Fl. I. Arpa
Cl. II. Arpa
Ob. II. Cl.
Fl. II. Ob. I.
Cr.
Fg.
Vcl. I Cr.
Tam-tam giapponesi (all'ottava sotto)

Lo zio Yakusidè La madre, la zia
Vi - no ce n'è? Guardiamo un po'.
Parenti ed amiche (4 S)
Parenti ed amiche (4 S)

Ne vi - di già co - lor di thè
La sua bel - tà già di - sfio rì.

Tutto questo breve scorcio è costruito sulla scala pentafona Fa Sol Sib Do Re, che legni e arpa eseguono per moto contrario con valori brevi e nel cui ambito si muove il grazioso motivetto di ottavino, clarinetto e campanelli. L'ostinato Fa-Sol di viole, celli, corno e tam-tam giapponese allarga la frequenza del trillo di flauto e oboe, creando un effetto di ridondanza dei due suoni, mentre il pedale superiore (violini in *pizzicato*) rafforza gli armonici di quello inferiore, una doppia quinta vuota, creando l'allegria fra la tonalità di Sib e la scala pentafona (facendo anche sentire, per una frazione di secondo, la sottodominante, Mib). Il passo dimostra in modo eloquente l'accuratezza con cui Puccini integrò l'esotico nel sistema occidentale, mantenendo la riconoscibilità dell'uno e dell'altro. In questo tessuto vaporoso si staccano i due americani: Sharpless ammonisce Pinkerton^{3c} (64 – e, Fa) – e le sue parole («badate! ella vi crede») torneranno in un momento cruciale del finale^{11d} –, mentre Pinkerton ribadisce la natura erotica del suo interesse.^{3d} Lo scorcio si chiude con un ulteriore atto di sottomissione da parte dei giapponesi.^{3e}

^{IV} «O amico fortunato, / o fortunato Pinkerton».

Non più bella e d'assai
fanciulla io vidi mai
di questa Butterfly.
E se a voi sembran scede
il patto e la sua fede,
badate! ella *ci*^v crede.

PINKERTON

^{vi} Sì, è vero, è un fiore, un fiore;^{3d}
l'esotico suo odore
m'ha il cervello sconvolto.
Sì, è vero, è un fiore, un fiore
e in fede mia l'ho colto.^{vi}

LA CUGINA e ALCUNE AMICHE

Ei l'offri pur anco a me,
ma risposi: non lo vo'ⁱ!
Senza tanto ricercar
io ne trovo dei miglior,
e gli dirò un bel no!

LA MADRE e ALTRE AMICHE

Egli è bel, mi pare un re!
Non avrei risposto no!
No mie care, non mi par,
è davvero un gran signor,
né mai gli direi di no!

BUTTERFLY (*a sua madre*)

Mamma, vien qua.^{3e}
(*Agli altri*)

Badate a me:
attenti, orsù,
uno – due – tre
e tutti giù.

(*Tutti si inchinano innanzi a Pinkerton, che fa alzare Butterfly e la conduce verso la casa*)

PINKERTON

Vieni, amor mio! *Ti*^{vii} piace la casetta?⁴

BUTTERFLY

Signor F. B. Pinkerton, perdono....
Io vorrei... pochi oggetti
da donna...

PINKERTON

Dove sono?

BUTTERFLY (*indicando le maniche*)

Sono qui – vi dispiace?

PINKERTON

O perché mai,

mia bella Butterfly?

BUTTERFLY (*cavando dalle maniche gli oggetti*)

Fazzoletti. – La pipa. – Una cintura. –^{4a}

Un piccolo fermaglio. –

Uno specchio. – Un ventaglio.

PINKERTON

Quel barattolo?

BUTTERFLY

Un vaso di tintura.

^v «Vi».

^{vi} Questi versi furono aggiunti in MB1906.

^{vii} «Vi».

⁴ Il tema d'amore (es. 6 A) accompagna per poco l'invito di Pinkerton (73. *Largo* – $\text{♩} = 3\frac{1}{2}$, Do →), come mostrasse l'incarnazione del miraggio inseguito da Butterfly, che subito inizia il suo piccolo rito, accompagnato da due frammenti tratti da altrettante melodie originali, che si alternano in rapida successione (74. *Andantino* – $\frac{2}{4}$, la pentafono)^{4a}

ESEMPIO 10 A (I, 75)

ESEMPIO 10 B (I, 75⁴)

Se 10 B è un tocco di colore, ben altro ruolo avrà il motivo malinconico 10 A, anche se il tenente non potrà certo innamorarsi dell'aggraziata riservatezza della Cio-Cio-San che toglie sommessamente gli oggetti dalle maniche del *kimono*: per l'occidentale le statuine degli antenati sono pupazzi, e lei poco più di una bambola, che ha l'unico effetto di infiammarli i sensi. Ma, fra gli oggetti che escono alla luce, emerge un astuccio misterioso, che per poche battute la musica inquadra col tema dell'es. 8 A;^{2e} è Goro che lo connota come «un presente del Mikado», con l'invito al suicidio rivolto dall'imperatore al padre di lei (77. *Allegro moderato* – $\frac{2}{4}$, sol dorico)^{4b} il coltello per l'*hara-kiri* rappresenta dunque, e al tempo stesso vi allude retrospettivamente e profeticamente, la morte.

PINKERTON

Ohibò!

BUTTERFLY

Vi spiace?... Via!

*Pettini.**(Trae un astuccio lungo e stretto)*

PINKERTON

E quello?

BUTTERFLY

Cosa sacra e mia.

PINKERTON

E non si può veder?

BUTTERFLY

C'è troppa gente.

Perdonate.

GORO *(che ha già predisposto tutto per le nozze, s'avvicina e dice all'orecchio di Pinkerton)*

È un presente

del Mikado a suo padre... coll'invito...^{4b}*(Fa il gesto dell'hara-kiri)*

PINKERTON

E... suo padre?

GORO *(piano)*

Ha obbedito.

BUTTERFLY *(disponendo alcune statuette)*

Gli Ottoké.

PINKERTON

Quei pupazzi?... Avete detto?

BUTTERFLY

Son l'anime degli avi.

PINKERTON

Ah!... il mio rispetto.

BUTTERFLY

Ieri sono salita^{4c}

tutta sola in segreto alla Missione.

Colla nuova mia vita

posso adottare nuova religione.

Lo zio bonzo nol sa,

né i miei lo sanno. Io seguo il mio destino

e piena d'umiltà

al Dio del signor Pinkerton m'inchino.^{viii}^{ix}Nella stessa chiesetta

in ginocchio con voi

pregherò lo stesso Dio.^{ix}

^{4c} Siamo alle soglie del matrimonio. In questa breve, ma densissima sezione, si consolida il processo di sotto-missione che la protagonista ha messo in atto fin dalla sua uscita in scena:^{2b} il medesimo tema dell'es. 7 accompagna ora la trepidante confessione di Cio-Cio-San, che rivela al marito di aver abbandonato la religione degli avi per seguire il suo destino; ma qui la melodia ha perso ogni connotato orientale – determinato soprattutto dal timbro dei campanelli a tastiera in unione a ottavino, flauti e arpa – e acquistato un carattere occidentale e appassionato, esattamente la metà della trasformazione velleitaristicamente tentata dalla protagonista. Anche in questo caso il breve arioso si avvia alla conclusione con l'accordo rivoltato (VI⁶, cfr. ess. 7 e 11 A: X):

ESEMPIO 11 A (t, ¹81)

ESEMPIO 11 B (t, ⁴82)

Ma quando Butterfly si getta fra le braccia di Pinkerton dopo aver abiurato le religioni paterna, dunque dopo aver rinnegato il padre e sconvolto l'ordine del suo mondo, Butterfly intona la cellula generativa del motivo 10 A (cfr. 11 B: x), cui fa immediatamente eco il tema dell'hara-kiri che esplose in orchestra, ed è difficile sintetizzare meglio di così il tradizionale rapporto che lega l'amore alla morte: il tema dell'hara-kiri, infatti, non risolve, ma viene interrotto dall'inizio della fatidica cerimonia nuziale.

^{viii} Aggiunta: «È mio destino».

^{ix} Questi versi furono aggiunti in MB1906.

E per farvi contento
potrò *quasi*^x obliar la gente mia...
Amore mio!

GORO (*gridando da fuori*)
Tutti zitti!^{4d}

IL COMMISSARIO (*leggendo l'atto*)
È concesso al nominato
Benjamin Franklin Pinkerton,
luogotenente nella cannoniera
«Lincoln», marina degli Stati Uniti,
America del Nord:
ed alla damigella Butterfly
del quartiere di Omara-Nagasaki,
di unirsi in matrimonio, per dritto,
il primo, della propria volontà,
ed ella per consenso dei parenti
qui testimoni all'atto.

GORO (*cerimonioso*)
Lo sposo... poi la sposa!

(*Firmano*)

E tutto è fatto.

(*I parenti salgono in casa per firmare e ridiscendono
nel giardino, dove i servi fanno circolare un rinfre-
sco*)

LE AMICHE (*inchinandosi ripetutamente*)
Madama Butterfly!

BUTTERFLY

Madama F. B. Pinkerton.

IL COMMISSARIO (*congedandosi*)
Auguri molti.

PINKERTON

I miei ringraziamenti.

IL COMMISSARIO (*a Sharpless*)

Il signor consol scende?

SHARPLESS

L'accompagno.

(*A Pinkerton*)

Ci vedremo domani.

PINKERTON

A meraviglia.

UFFICIALE

Posterità.

PINKERTON

Mi proverò.

SHARPLESS (*a Pinkerton*)

Giudizio!

(*Sharpless, l'imperial commissario e l'ufficiale del re-
gistro discendono la collina*)

SCENA V^a

PINKERTON, BUTTERFLY, GLI AMICI, I PARENTI, *poi ap-
paiono sul ponte il BONZO e due seguaci*

PINKERTON

(Ed eccoci in famiglia.⁵

Sbrighiamoci al più presto – in modo onesto.)

(*Alza il bicchiere*)

Hip! hip!

TUTTI

O Kami! o Kami!

^x «forse».

^{4d} Basta un richiamo di Goro (82. *Moderato* – $\frac{3}{4}$, Do), la lettura sbrigativa dell'atto – con citazione di *The Star-Spangled Banner* in eco alle parole dell'«imperial commissario» per ricordare il disprezzo del vincolo da parte dell'americano (83),^{1d} e tutto finisce; ma per la protagonista è davvero cominciata una nuova vita, tanto che invita le amiche a chiamarla col cognome acquisito. Mentre scorrono lacerti melodici del concertato, l'augurio «posterità» suona come un'ironia bruciante.

⁵ L'isolamento preconizzato («potrò forse obliar la gente mia...») arriva puntuale nello scorcio più drammatico dell'atto, quando irrompe lo zio bonzo spezzando sul nascere il brindisi fra il tenente e i giapponesi, rimasti «in famiglia» (92. *Allegro moderato-Un poco meno* – $\frac{3}{4}$, Fa → Do). Il monaco arriva dal ponte (100. *Vivo-Allegro moderato* – $\frac{3}{4}$, →) (la posizione fu voluta da Carré: cfr. il bozzetto in alto a p. 12) e il motivo che accompagna la sua voce lontana non sembra possedere un'identità definita, anche se propone due costanti, lo schema metrico basato su figure puntate e l'intervallo di seconda aumentata nella testa, ripetuto in progressione (es. 12 A).^{5a} Ma non appena il bonzo entra a minacciare la nipote, ecco che il frammento si trasforma acquisendo un carattere ossessivo, e si distende su cinque dei sei suoni della scala per toni interi (es. 12 B):

PINKERTON poi TUTTI

E beviamo ai novissimi legami.

IL BONZO (*sul ponte*)

Cio-Cio-San!... Cio-Cio-San!...

Abominazione!^{5a}

TUTTI

Lo zio bonzo!

GORO

Un corno al guastafeste!

Chi ci leva d'intorno

le persone moleste?!...

IL BONZO (*avanzando*)

Cio-Cio-San! Che hai tu fatto alla Missione?

TUTTI

Rispondi, Cio-Cio-San!

PINKERTON

Che mi strilla quel matto?

IL BONZO

Rispondi, che hai tu fatto?

TUTTI

Rispondi, Cio-Cio-San!

IL BONZO

Come, hai tu gli occhi asciutti?

Son questi dunque i frutti?

Ci ha rinnegato tutti!

TUTTI

Hou! Cio-Cio-San!

IL BONZO

Rinnegato, vi dico

degli avi il culto antico.

TUTTI

Hou! Cio-Cio-San!

IL BONZO

Kami Sarundasico!

All'anima tua guasta
qual supplizio sovrasta!

PINKERTON (*riapparendo sulla terrazza*)

Ehi, dico: basta, basta!

IL BONZO

Venite tutti. – Andiamo!

Ci hai rinnegato e noi...

TUTTI

Ti rinneghiamo!

PINKERTON (*cacciandoli*)

Sbarazzate all'istante. In casa mia
niente baccano e niente bonzeria.^{5b}

TUTTI

Hou! Cio-Cio-San! Kami Sarundasico!

Ci hai rinnegato e noi ti rinneghiamo!

(*Grida da fuori*)

Hou! Cio-Cio-San!

SCENA VI^a

PINKERTON, BUTTERFLY, poi SUZUKI a tratti

(*La notte, cominciata all'arrivo del BONZO, discende gradualmente*)

PINKERTON

Bimba, bimba, non piangere⁶
per gracchiar di ranocchi.

segue nota 5

ESEMPIO 12 A (t, 100⁶)



ESEMPIO 12 B (t, 102)



ESEMPIO 12 C (t, 126)



Puccini utilizzerà più volte in seguito questo passaggio che rammenta la maledizione come frammento sottoposto a un continuo divenire, atto perciò a simboleggiare il cammino verso la solitudine di Cio-Cio-San, a cominciare dal successivo duetto (es. 12 C),^{6f} fino alla conclusione dell'opera, allargandolo sulla gamma per toni interi (ess. 24 C e D);^{12f 12g} prima che gli sposi rimangano soli risuona nuovamente, con carattere premonitorio, il tema dell'*hara-kiri* (*Allegro* – si dorico),^{5b} enfatizzando quest'ulteriore tappa della tragedia di Butterfly.

⁶ A partire dal gesto del bonzo che la rinnega la nipote spalancandole gli abissi della solitudine, si entra nel vivo del dramma. L'ampio duetto è il primo gradino di un percorso in salita: dovrebbe essere il luogo del mutuo scambio amoroso, ma in realtà è il momento in cui la sensualità maschile cozza contro l'autentico sentimento femminile. Puccini differenziò con cura i due atteggiamenti: l'elaborata struttura formale del brano, articolato in

TUTTI (*da fuori*)
Hou! Cio-Cio-San!

BUTTERFLY
Urlano ancor!

PINKERTON
Tutta la tua tribù
e i bonzi tutti del Giappon non valgono
il pianto di quegli occhi
cari e belli.

BUTTERFLY
Davver? Non piango più.^{6a}
E quasi del ripudio non mi duole
per le vostre parole
che mi suonan così dolci nel cuor.
(*Si china per baciare la mano a Pinkerton*)

PINKERTON
Che fai?... la man?

BUTTERFLY
Mi han detto
che laggiù fra la gente costumata
è questo il segno del maggior rispetto.

SUZUKI (*internamente, dalla casa*)
E Izaghi ed Izanami,
Sarundasico e Kami.

PINKERTON
Chi brontola lassù?

BUTTERFLY
È Suzuki che fa la sua preghiera
seral.

PINKERTON
Viene la sera...^{6b}

BUTTERFLY
... e l'ombra e la quiete.

PINKERTON
E sei qui sola.

BUTTERFLY
Sola e rinnegata!

Rinnegata e felice!
PINKERTON (*batte le mani: i servi e Suzuki accorrono*)
A voi – chiudete.

(*I servi eseguono*)

BUTTERFLY
Sì, sì, noi tutti soli... E fuori il mondo.

PINKERTON
E il bonzo furibondo.

BUTTERFLY
Suzuki, le mie vesti.

(*Suzuki l'aiuta*)

SUZUKI (*a Pinkerton*)
Buona notte.

(*Suzuki e i servi escono*)

BUTTERFLY
Quest'obi pomposa^{6c}
di scioglier mi tarda
si vesta la sposa
di puro candor.
Tra motti sommessi
sorridente... mi guarda.
Celarmi potessi!
Ne ho tanto rossor!
^{x1}Ancor *dentro* l'irata
voce mi maledice...
Butterfly... rinnegata –
Rinnegata... e felice.

PINKERTON
Con moti di scoiattolo
i nodi allenta e scioglie!...
Pensar che quel giocattolo
è mia moglie. Mia moglie!
Ma tale *muliebre*
grazia dispiega, ch'io
mi struggo per la febbre
d'un subito desio.

segue nota 6

cinque parti, ha esiti trascinati grazie alla qualità delle melodie, ma i personaggi vivono in opposti universi dove l'incomunicabilità si fa gradatamente più palese, e tutto il lirismo sfoderato da Pinkerton non vale a mascherarne la superficialità. Nell'*Andante affettuoso*, sezione iniziale del duetto (111. c, →), il tono dell'uomo è consolatorio, mentre l'eco della maledizione rimbalza, da fuori, nel nido nuziale, e il tema dell'*hara-kiri* riappare armonizzato a corale, come una consolazione illusoria al pianto di Cio-Cio-San (112.– c-2, Sib dorico).^{6a} Calano le luci e la voce di Pinkerton si fa più suadente (seconda sezione, 116. *Andantino calmo* –, La).^{6b} Cio-Cio-San si prepara per la notte, e i versi del primo *a due* (ma in realtà un *a parte*)^{6c} tolgono ogni ambiguità, anche perché il tema del fugato (es. 1, che l'oboe intona in varianti lacerate), punteggia l'azione rimandando alla cassetta che obbedisce a bacchetta (ess. 1 e 2). Mentre in lui monta un'eccitazione travestita da romanticismo (terza sezione 120². *Andante lento* – 2, La),^{6d} lei continua a non lasciarsi andare, quasi temesse la propria sorte.

^{x1} Aggiunta: «E».

PINKERTON

Bimba dagli occhi pieni di malia^{6d}
 ora sei tutta mia.
 Sei tutta vestita di giglio.
 Mi piace la treccia tua bruna
 fra i candidi veli...

BUTTERFLY

Somiglio
 la piccola dea della luna,
 la dea della luna che scende
 la notte dal ponte del ciel...

PINKERTON

e affascina i cuori...

BUTTERFLY

e li prende,
 li avvolge in un bianco mantel.
 E via se li reca *al diletto*
suo nido, negli alti reami.

PINKERTON

Ma intanto finor non m'hai detto,
 ancor non m'hai detto che m'ami.
 Le sa quella dea le parole
 che appagan gli ardenti desir?

BUTTERFLY

Le sa. Forse dirle non vuole
 per tema d'averne a morir!

PINKERTON

Stolta paura, l'amor non uccide^{6e}
 ma dà vita, e sorride
 per gioie celestiali
 come ora fa nei tuoi lunghi occhi ovali.

BUTTERFLY

Adesso voi^{6f}
 siete per me l'occhio del firmamento.
 E mi piaceste dal primo momento

che vi ho veduto. – Siete^{6g}

alto, forte. – Ridete
 con modi sì palesi!
 E dite cose che mai non intesi.
 Or son contenta. – Vogliatemi bene,^{6h}
 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
 come il ciel, come l'onda
lieve e forte del mare.

PINKERTON

Dammi ch'io baci le tue mani care.
 Mia Butterfly!... come t'han ben nomata
 tenue farfalla...

BUTTERFLY

Dicon che oltre mare^{6f}
 se cade in man dell'uom, ogni farfalla
 da uno spillo è trafitta
 ed in tavola infitta!

PINKERTON

Un po' di vero c'è.
 E lo sai tu perché?
 Perché non fugga più. – Io t'ho ghermita...
 Ti serro palpitante.
 Sei mia.

BUTTERFLY

Sì, per la vita.

PINKERTON

Vieni, vieni.
 Via dall'anima in pena^{6e}

^{6e} Pinkerton incalza con tono vieppiù appassionato (123. *Andante* – $\frac{3}{8}$, La): da qui inizia la quarta parte del duetto, retta da una sofisticata *Bogenform*, forma ad arco tracciata da sei piccole sottosezioni dove le prime due vengono riproposte a ritroso: A (123)-B, (126. Re)^{6f} - C (127⁴. Sol)^{6g} - D (128. Mi)^{6h} - B' (131. Si)^{6f'} - A' (133. La)^{6e'}. All'interno di questa griglia il crescente desiderio dell'uomo si contrappone alle aspirazioni e ai dubbi di Butterfly. Se nella sezione B il tema della maledizione compariva come un pungente turbamento (cfr. es. 12 C), nella corrispondente B' le parole della ragazza comunicano la premonitrice associazione fra il suo destino e quello della farfalla. Nel cuore di questo arco Butterfly dichiara la sua ammirazione per il marito (C), poi si abbandona per un attimo (D): un violino solo l'accompagna mentre invoca un «bene piccolino», ma proprio quel bisogno d'una tenerezza «profonda / come il ciel, / come l'onda del mare» prende il volo e s'ingigantisce in un'ampia frase raddoppiata dagli archi su tre ottave. Un solo istante e le barriere si sono di nuovo fatte impenetrabili: «Via dall'anima inquieta» ricompone apparentemente il conflitto e dà avvio alla quinta e ultima parte del duetto.

l'angoscia paurosa.
Guarda: è notte serena!
 Guarda: dorme ogni cosa!

BUTTERFLY

Dolce notte! Quante stelle!^{6k}
 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!

PINKERTON

Vieni, vieni!...

(Cala il sipario.)

^{6k} Nella conclusione viene ripresa tutta la musica dell'ingresso della protagonista (*Andante molto sostenuto-Largo* – $c-\frac{6}{4}$, La → Fa). Neanche il sospirato unisono sulla trascinante melodia del cantabile di lei porta a una vera sintonia: Butterfly contempla romanticamente il cielo stellato e la natura, Pinkerton la attira a sé, e nel Do conclusivo (facoltativo per il tenore) ognuno dei due finisce per coronare una vicenda soggettiva. Il sipario cala sulla terza ripresa della melodia dell'uscita in scena,^{2b} nuovamente udita nel momento della confessione, e lì connotata come espressione di piena accettazione del destino,^{4c} che si adagia nuovamente sull'accordo rivoltato sul sesto grado (es. 13: x):

ESEMPIO 13 (l, 136)

Stavolta la triade rivoltata sigla la prima calata di sipario, cioè il compimento della peripezia, e acquista un proprio potere evocativo autonomo, segnalando l'avvenuta sottomissione di Butterfly. Vedremo come Puccini la sfrutterà nel finale ultimo.

ATTO SECONDO

[PARTE PRIMA]

Interno della casetta di Butterfly. Una porta a sinistra, la porta d'ingresso a destra. Un paravento sul fondo, nel mezzo, nasconde una specie di ripostiglio. A sinistra la scala che porta al piano superiore. A destra, un grande paravento, chiuso da shosi e da tende. A sinistra, un'immagine di Budda.

SCENA PRIMA

SUZUKI *che prega davanti al Budda*, BUTTERFLY⁷

SUZUKI

E Izaghi ed Izanami^{7a}

Sarundasico e Kami...

Oh! la mia testa! E tu, Ten-Sjoo-daj!

Fate che Butterfly
non pianga più, mai più.

BUTTERFLY

Pigri ed obesi

son gli dei giapponesi.

L'americano iddio, son persuasa,
ben più presto risponde a chi l'implori.

Ma temo ch'egli ignori
che noi stiam qui di casa.

(A Suzuki)

Suzuki, è lungi la miseria?

SUZUKI (*aprendo un piccolo mobile*)

Questo^{xii}

l'ultimo fondo.

BUTTERFLY

Questo? Oh! troppe spese!

⁷ Un'importante simmetria lega l'inizio dell'atto secondo a quello dell'opera in modo sottile ma evidente. Prima che il sipario si risollevi i flauti intonano un soggetto di fuga cui i violini rispondono alla quinta superiore (*Allegretto mosso* – c, sol). Ma la prima voce tace, invece di esporre il controsoggetto, e tramite quest'anomalia formale il passo acquista tutt'altro carattere rispetto al precedente:

ESEMPIO 14 (II.1, 121)

Ogni dinamismo è qui scomparso: il soggetto si trascina stancamente per gradi congiunti ritornando alla tonica, e ognuna delle tre voci indugia sulla coda producendo un senso di fatica e di tempo passato invano, come fosse la vita stessa di Butterfly ad essersi fermata per tre anni. L'omofonia subentra sin dall'entrata della voce di basso all'ottava inferiore, che subito si arresta per lasciar udire il tema della maledizione (nella forma dell'es. 12 C). L'accostamento segnala il tempo trascorso da quando è cominciata la solitudine della protagonista e accresce la potenza del rimando a quell'inizio, ove la peripezia di Butterfly era già stata decisa.

^{7a} La preghiera di Suzuki si sviluppa su una melodia originale (3. *Andante calmo* – ϕ , re), ma Butterfly vuol solo credere all'efficacia dell'«americano iddio», perché «Pigri ed obesi son gli dei giapponesi», e il tema tragico dell'oboe (es. 15 A), che punteggia lo scorcio, svolgerà una funzione importante nel prosieguo:

ESEMPIO 15 A (II.1, 4²)

ESEMPIO 15 B (II.1, 11¹²)

^{xii} Aggiunta: «è».

SUZUKI

S'egli non torna e presto,
siamo male in arnese.

BUTTERFLY

Ma torna.

SUZUKI

Tornerà!

BUTTERFLY

Perché dispone
che il console provveda alla pigione,
rispondi, su! perché con tante cure
la casa rifornì di serrature,
s'ei non volesse ritornar mai più?

SUZUKI

Non lo so.

BUTTERFLY

Non lo sai?

Io te lo dico. Per tener ben fuori
le zanzare, i parenti ed i dolori,
e dentro, con gelosa
custodia, la sua sposa^{7b}
che son io: Butterfly.

SUZUKI

Mai non s'è udito

di straniero marito
che sia tornato al nido.

BUTTERFLY

^{xiii} Taci, o t'uccido.

Quell'ultima mattina
«Tornerete, signor?» – gli domandai.

Egli, col cuore grosso,

per celarmi la pena
sorridente rispose:

–«O Butterfly
piccina mogliettina,

tornerò colle rose

alla stagion serena

quando fa la nidia del pettirosso». –^{7c}

E tornerà.

SUZUKI

Speriam.

BUTTERFLY

Dillo con me:

tornerà.

SUZUKI

Tornerà...

(*Scoppia in pianto*)

BUTTERFLY

Piangi? Perché?

Ah, la fede ti manca!

Senti. – Un bel dì, vedremo^{7d}

levarsi un fil di fumo sull'estremo
confin del mare.

segue nota 7a

Nel colloquio con la governante assistiamo a numerose prove della cieca ostinazione con cui Cio-Cio-San si rifiuta di guardare in faccia la realtà, dai riferimenti alla pigione e alle serrature della casa – e il tema d'amore di Butterfly testimonia qui in modo straziante la sua illusione (*Andante molto sostenuto* – c, Do).^{7b} Tra le più toccanti il richiamo alla nidia dei pettirossi, termine fissato dal marito per il ritorno, che l'orchestra commenta con un'impressionistica pennellata: seconde maggiori di oboi, flauti e violini, pigolanti sopra il mormorio (*tremolo*) di viole e clarinetti e i tocchi del triangolo (*Allegretto moderato* – $\frac{2}{4}$, →).^{7c} L'impulso rende concitato il dialogo, fino al pianto disperato di Suzuki cui Butterfly replica, mentre sotto scorre nuovamente il tema d'amore, ma in una variante cromatica immersa in un impianto armonico di settime (tristaneggianti nell'interrogativo «perché»), segno dello scontro fra il desiderio amoroso e la realtà (es. 15 B).

^{xiii} Aggiunta: «Ah!».

^{7d} «Un bel dì vedremo» è il racconto di un'errata profezia, dove Butterfly mima l'arrivo della nave di Pinkerton nel porto di Nagasaki e il suo raccogliersi nell'attesa di un abbraccio che agogna da tre anni, mentre l'uomo s'avvia per la collina (la frase, declamata con intensità, deriva dal tema della maledizione e tornerà in modo pregnante nel finale, cfr. ess. 24 A e B).^{12c} Il canto si snoda nella tonalità lirica prediletta da Puccini, Sol♭:

ESEMPIO 16 (II.1, 12)

Butterfly

Un — bel dì, ve · dre · mo le · var · si un fil di fu · mo dall'e · stre · mo confin del ma · re. E poi — la na · ve ap · pa · re. —

E poi la nave appare.
 E poi la nave è bianca,
 entra nel porto, romba il suo saluto.
 Vedi? È venuto!
 Io non gli scendo incontro. Io no. 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.
 Chi sarà? Chi sarà?
 E come sarà giunto
 che dirà? Che dirà?
 Chiamerà Butterfly dalla lontana.
 Io senza far risposta
 me ne starò nascosta
 un po' per celia, un po' per non morire
 al primo incontro, ed egli alquanto in pena
 chiamerà, chiamerà:
 «Piccina mogliettina
 olezzo di verbena»
 i nomi che mi dava al suo venire.
 Tutto questo avverrà, te lo prometto.
 Tienti la tua paura – io con sicura
 fede l'aspetto.

SCENA II^a

Le stesse, SHARPLESS, GORO a tratti

GORO (*nel giardino, a Sharpless*)

C'è. – Entrate.

SHARPLESS (*bussa alla porta di destra*)

Chiedo scusa...⁸

Madama Butterfly...

BUTTERFLY (*senza volgersi*)

Madama Pinkerton.

Prego.

(*Riconoscendolo*)

Oh, il mio signor console!

SHARPLESS

Mi ravvisate?

BUTTERFLY

Benvenuto in casa

americana.

SHARPLESS

Grazie.

BUTTERFLY

Avi – antenati

tutti bene?

SHARPLESS

Ma spero.

segue nota 7d

La melodia ripiega dall'acuto al grave muovendosi per incisi in ambiti minuscoli (terza minore e quarta), ed è sottilmente venata di malinconia, come se nell'animo di lei cominciasse a farsi strada la sfiducia. Tre trombe con sordina accompagnano con un gelido senso di lontananza lo sguardo ansioso rivolto all'uomo che si stacca dalla folla; ma l'intensità di cui è capace Cio-Cio-San, là dove s'immedesima nella visione, accende un *pathos* trascinate. Lo scatto imperioso del finale riporta la ragazza alla sua eroica illusione, affermata dall'unico salto di sesta verso l'acuto, mentre lo squillo degli ottoni enfatizza il suo slancio. Il passo implacabile della tragedia avrà in seguito un evidente riflesso sulle melodie della protagonista, costretta progressivamente ad intonare intervalli sempre più ampi.

⁸ Dopo l'aria la distanza fra realtà e autoconvincimento non potrebbe essere più incolmabile; il cammino verso il degrado della propria dignità riserva tuttavia momenti ancora più dolorosi. Butterfly apre come madama Pinkerton le porte di una casa occidentale alla visita di Sharpless (*Andantino-Allegretto mosso* – $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$, →), mentre l'atmosfera è percorsa da fremiti tematici che riportano all'avvio della vicenda (fra tutti spicca il soggetto di fuga dell'es. 1, ma rallentato), offre le sigarette americane all'ospite, ma non ascolta il console, che cerca invano di leggerle una lettera di Pinkerton – e qui si ode per qualche battuta un ulteriore motivo originale (20⁵),^{8a} che più tardi verrà associato al principe Yamadori – poi pone, bamboleggiando, la questione sulla nidiate dei pettirossi e racconta le sue disavventure, infine irride all'amore e alle dovizie offertele dal ricco principe Yamadori (*Allegro* – $\frac{2}{4}$, Fa dorico),^{8c} mentre quando Goro rammenta la sua condizione di rinnegata il tema della maledizione (cfr. ess. 12) si snoda in un'ulteriore variante in orchestra, che esplose nella melodia originale con una ridda di colori quando fa il suo ingresso il nobile corteggiatore (28. Lab).^{8d}

BUTTERFLY

Fumate?

SHARPLESS (*cava una lettera di tasca*)

Grazie. Ho qui...

BUTTERFLY

Signore – io vedo

il cielo azzurro.^{8a}

SHARPLESS

Grazie. Ho...

BUTTERFLY

Preferite

forse le sigarette americane?

SHARPLESS

Ma grazie. Ho da mostrarvi...

BUTTERFLY (*porge un fiammifero acceso*)

A voi.

SHARPLESS

Mi scrisse

Benjamin Franklin Pinkerton...

BUTTERFLY

Davvero!

È in salute?

SHARPLESS

Perfetta.

BUTTERFLY

Io son la donna

più lieta del Giappone. – Potrei farvi
una domanda?(*Suzuki prepara il thè*)

SHARPLESS

Certo.

BUTTERFLY

Quando fanno

il lor nido in America

i pettirossi?^{8b}

SHARPLESS

Come dite?

BUTTERFLY

Sì,

prima o dopo di qui?

SHARPLESS

Ma... perché?...

BUTTERFLY

Mio marito m'ha promesso

di ritornar nella stagion beata

che il pettirosso rifà la nidiata.

Qui l'ha rifatta ben tre volte, ma

può darsi che di là

usi nidiar men spesso.

(*Goro scoppia in ridere*)

Chi ride? Oh, c'è il nakodo.

Un uom cattivo.

GORO (*inchinandosi*)

Godo...

BUTTERFLY

Zitto. Egli osò... No, prima rispondete

alla domanda mia.

SHARPLESS

Mi rincresce, ma... ignoro...

Non ho studiato l'ornitologia.

BUTTERFLY

Ah! l'orni...

SHARPLESS

tologia.

BUTTERFLY

Non lo sapete

insomma.

SHARPLESS

No. Dicevamo...

BUTTERFLY

Ah, sì – Goro,

appena F. B. Pinkerton fu in mare^{8c}

mi venne ad assediare

con ciarle e con presenti

per ridarmi ora questo, or quel marito.

Or promette tesori

per uno scimunito...

GORO

Il ricco Yamadori.

Ella è povera in canna – I suoi parenti

l'han tutti rinnegata.

SCENA III^a*Gli stessi, poi YAMADORI seguito da due servi*BUTTERFLY (*scorgendolo sulla terrazza*)

Eccolo. Attenti.

(*Yamadori si avvicina*)^{8d}

Yamadori – ancor... le pene^{8e}
dell'amor non v'han deluso?
Vi tagliate ancor le vene
se il mio bacio vi ricuso?

YAMADORI
Tra le cose più moleste
è l'inutil sospirar.

BUTTERFLY
Tante mogli omai toglieste,
vi doveste abitar.

YAMADORI
Le ho sposate tutte quante
e il divorzio mi francò.

BUTTERFLY
Obbligata.

YAMADORI
A voi però
giurerei fede costante.

SHARPLESS (*tra sé*)
(Il messaggio, ho gran paura,
a trasmetter non riesco).

GORO (*indicando Yamadori a Sharpless*)
Ville, servi, oro, ad Omara
un palazzo principesco!

BUTTERFLY
Già legata è la mia fede.

GORO e YAMADORI (*a Sharpless*)
Maritata ancor si crede.

BUTTERFLY
Non mi credo: sono – sono.

GORO
Ma la legge...

BUTTERFLY
Io non la so.

GORO
... per la moglie, l'abbandono
al divorzio equiparò.

BUTTERFLY
La legge giapponese...
non già del mio paese.

GORO
Quale?

BUTTERFLY
Gli Stati Uniti.^{8f}

SHARPLESS
(Oh, l'infelice!)

BUTTERFLY
Si sa che aprir la porta
e la moglie cacciar per la più corta
qui divorziar si dice.
Ma in America questo non si può.
Vero?

SHARPLESS
Vero... Però...

BUTTERFLY
[Là un bravo giudice^{xiv 8g}
serio, impettito
dice al marito:
«Lei vuole andarsene?
Sentiam, perché?» –
«Sono seccato
del coniugato!»
E il magistrato:
«Ah, mascalzone,
presto in prigione!»

^{8e} Il manto d'Arlecchino in orchestra evolve in una fiammata romantica, ma in funzione parodistica: Butterfly, intonando una melodia amplissima, carica di *pathos*, prende in giro le «pene dell'amore» provate dal suo spasimante (*Un poco più mosso* – →). Il groviglio tematico ideato da Puccini allude sempre con precisione a rapporti di cause ed effetto: quando si parla di matrimonio e divorzio torna il tema che si era udito all'ingresso (cfr. es. 5)^{1f} e quando la protagonista narrava dei rovesci della sorte che avevano colpito la sua famiglia,^{2c} poi l'inno americano echeggia nuovamente nel momento in cui Butterfly si proclama cittadina americana.^{8f} Cio-Cio-San giunge persino a mimare, fra la pena degli astanti, la scenetta in cui un bravo giudice americano manda in prigione il marito che vuole divorziare dalla moglie (*Allegretto* – $\frac{3}{8}$, sol).^{8g} Mentre Suzuki serve il tè, con tocco lacinante i violini intonano un 'valzer' elegante (*Molto moderato, quasi valzer lentissimo* – $\frac{3}{8}$, Lab),^{8h} e Goro annuncia l'arrivo della nave tanto attesa. Yamadori esce al suono della sua melodia (*Andante moderato* – $\frac{2}{4}$) e Goro lo accompagna.^{8k}

^{xiv} Questi versi mancano in MB1906 perché furono tagliati su pressione di Carré; ma nella partitura a stampa Puccini aprì il taglio.

(Per troncare il discorso ordina)

Suzuki, il thè.^{8h}

YAMADORI (*sottovoce a Sharpless*)
Udiste?]

SHARPLESS (*sottovoce*)

Mi rattrista una sì piena
cecità.

GORO (*sottovoce*)

Segnalata è già la nave
di Pinkerton.

YAMADORI

Quand'essa lo riveda...

SHARPLESS (*sottovoce*)

Egli non vuol mostrarsi. – Io venni appunto
per levarla d'inganno.

BUTTERFLY (*offrendo il thè a Sharpless*)

Vostra Grazia permette...

(*Sottovoce*)

Che persone moleste!

YAMADORI

Addio. Vi lascio il cuor pien di cordoglio:^{8k}
ma spero ancor.

BUTTERFLY

Padrone.

YAMADORI

Ah! se voleste...

BUTTERFLY

Il guaio è che non voglio...

(*Yamadori saluta e parte. Goro lo segue cerimoniosamente*)

SCENA IV^a

SHARPLESS, BUTTERFLY, SUZUKI *a tratti*

SHARPLESS (*torna a tirar fuori di tasca la lettera*)

Ora a noi. ^{xv}Qui sedete.^{xv 9}

Legger con me volete
questa lettera?

BUTTERFLY (*prendendo la lettera e baciandola*)

Date.

Sulla bocca, sul cuore...

Siete l'uomo migliore
del mondo. – Incominciate.^{9a}

SHARPLESS

«Amico, cercherete
quel bel fior di fanciulla...»

BUTTERFLY

Dice proprio così?

SHARPLESS

Sì, così dice,

ma se ad ogni momento...

BUTTERFLY

Taccio, taccio – più nulla.

SHARPLESS (*leggendo*)

«Da quel tempo felice
tre anni son passati».

BUTTERFLY

Anche lui li ha contati.

SHARPLESS (*leggendo*)

«E forse Butterfly
non mi rammenta più».

BUTTERFLY

Non lo rammento?

Suzuki, dillo tu.

(*Ripete le parole della lettera*)

«Non mi rammenta più!»

SHARPLESS (*fra sè*)

Pazienza!

(*Seguita a leggere*)

«Se mi vuole

bene ancor, se mi aspetta...»

BUTTERFLY

Oh le dolci parole!

^{xv} «Sedete qui;».

⁹ A questo punto quasi tutto è compiuto: rimasta sola con il console Cio-Cio-San si appresta a udire la lettura della lettera di Pinkerton (42. *Andantino mosso* – G, Sib).^{9a} La musica che accompagna le loro voci è una delle più poetiche dell'opera. Fatta di pochissimo materiale melodico si giova di un principio analogo a quello impiegato da Beethoven nell'*Allegretto* della Settima sinfonia: una cellula di tre note nell'ambito di una quarta giusta che dà impulso a un accompagnamento regolare, viene poi sviluppata nel registro acuto per valori lunghi, fingendo melodia, proprio mentre Butterfly prova il primo strazio. «Non lo rammento?», in tre parole si concentrano tre anni di sofferenze, che la musica traduce in un palpito:

(Baciando la lettera)

Tu benedetta!

SHARPLESS *(seguita a leggere)*«A voi mi raccomando
perché vogliate con circospezione
prepararla...»

BUTTERFLY

Ritorna...

SHARPLESS

«al colpo...»

BUTTERFLY

Presto! presto!

SHARPLESS *(fra sé)*

Benone.

Qui troncarla conviene...

Quel diavolo d'un Pinkerton!

*(A voce alta)*Ebbene,^{9b}che fareste, Madama Butterfly,
s'ei non dovesse ritornar più mai?BUTTERFLY *(quasi balbettando per il colpo)*

Due cose potrei fare:

tornare a divertire

la gente col cantare

oppur, meglio, morire.

SHARPLESS

Di strapparvi assai mi costa

dai miraggi ingannatori.

Accogliete la proposta

di quel ricco Yamadori.

segue nota 9

ESEMPIO 17 (II.1, 43)

Sharpless Butterfly

non mi ram-menta più* Non lo ram-men-to? Su-zu-ki, dil-lo tu _____ *Non mi ram-menta

Arpa, VI, Vla (soli)

Fag. Cr

VI, Vlc

Fag. Vlc

Sharpless

più* _____ (Pa-zien-za!)

^{9b} L'unica possibilità che resta a Butterfly per non crollare è l'inconscio precludersi la comprensione del contenuto reale del messaggio, rendendo inutili gli sforzi di Sharpless. Il console prospetta allora l'eventualità che Pinkerton non torni più, e un ossessivo ostinato s'innesta su una cellula cortissima di semitono: è il primo vero contatto con la morte (*Andante sostenuto* – $\frac{3}{4}$, re), e la temperatura drammatica cresce in modo spasmodico fino al colpo di scena: mentre risuona una variante mossa del tema d'amore (*Allegro molto moderato, molto vibrato* – $\frac{3}{4}$ -c- $\frac{2}{4}$, Do →)^{9c} che rimanda alla *notte serena* del duetto dove l'amore dà vita (es. 18 A) Butterfly esce e rientra col bimbo che mostra al console. L'enfasi di questa citazione sembra quasi voler indicare il meccanismo biologico della sua relazione, chiaramente precisato poco dopo («È nato / quando egli stava in quel suo grande paese»), e cresce ulteriormente quando l'orchestra esplode in un nuovo tema, anch'esso originale, destinato a giocare un ruolo importante in seguito¹⁰ (es. 18 B):

BUTTERFLY (*indignata*)

Voi, signor, mi dite questo!

SHARPLESS

Santo iddio, come si fa?

BUTTERFLY

Qui Suzuki, presto, presto,
che Sua Grazia se ne va.

SHARPLESS

Mi scacciate?

BUTTERFLY

Ve ne prego,
già l'insistere non vale.

SHARPLESS

Fui brutale, non lo nego.

BUTTERFLY

Oh, mi fate tanto male,
tanto, tanto!
(*Vacilla; Sharpless fa per sorreggerla*)

Niente, niente!

Ho creduto morir. – Ma passa presto
come passan le nuvole sul mare...

Ah!... m'ha scordata?^{9c}

(*Corre nella stanza di sinistra, rientra trionfalmente
tenendo il suo bambino seduto sulla spalla*)

E questo?...

e questo egli potrà pure scordare?...

SHARPLESS (*con emozione*)

Egli è suo?

BUTTERFLY

Chi mai vide

a bimbo del Giappone occhi azzurrini?

E il labbro? E i ricciolini

d'oro schietto?

SHARPLESS

È palese.

E... Pinkerton lo sa?

BUTTERFLY

No. È nato quando già
egli stava in quel suo grande paese.

Ma voi gli scriverete che lo aspetta

un figlio senza pari!

e mi saprete dir s'ei non s'affretta

per le terre e pei mari!

(*Al bimbo, abbracciandolo teneramente*)

Sai tu cos'ebbe cuore

di pensar quel signore?

Che tua madre dovrà^{9d}

prenderti in braccio ed alla pioggia e al vento

andar per la città

a guadagnarti il pane e il vestimento.

Ed alle impietosite

genti, ^{xvi}la man tremante stenderà,

segue nota 9b

ESEMPIO 18 A (II.1, 50)

ESEMPIO 18 B (II.1, 50⁶)

^{9d} Nell'aria drammatica «Che tua madre» (55. *Andante molto mosso* – e, la³-Si-la³) la protagonista raggiunge per la prima volta un'autentica statura tragica; intona un tema giapponese su scala pentafona («ed alle impietosite genti») che passa subito in orchestra (es. 19), e di qui in poi rappresenterà l'immagine del suo destino ineluttabile, con esito devastante, e prolettico del finale, visto che la melodia suggerirà l'intera vicenda (cfr. es. 25):

ESEMPIO 19 (II.1, 43)

^{xvi} Questi versi sono attestati per la prima volta in MB1906, in luogo dei seguenti: «Ed alle impietosite / genti, ballando de' suoi canti al suon, / gridare: – Udite, udite / udite la bellissima canzon / delle ottocentomila / divi-

gridando: – Udite, udite,
la triste mia canzon. A un'infelice
madre la carità,
muovetevi a pietà!
E Butterfly, orribile destino,
danzerà per te!
E come fece già,
la ghescia canterà!
E la canzon giuliva
e lieta in un singhiozzo finirà!
Ah! No, no! Questo mai!
Questo mestier che al disonore porta!
Morta! Mai più danzar!^{9e}
Piuttosto la mia vita vo' troncar!^{xvi}

SHARPLESS

(Quanta pietà!) *Vien sera. Io scendo al piano.*
Mi perdonate?

BUTTERFLY (*gli stringe la mano, poi volgendosi al bimbo*)

A te, dagli la mano.

SHARPLESS (*prendendo il bimbo fra le braccia*)

I bei capelli biondi!
Caro: come ti chiamano?

BUTTERFLY

Rispondi:

Oggi il mio nome è «Dolore». Però
dite al babbo, scrivendogli, che il giorno
del suo ritorno^{9f}
«Gioia» mi chiamerò.

SHARPLESS

Tuo padre lo saprà, te lo prometto.
(*Esce*)

SCENA V^a

BUTTERFLY, *poi* SUZUKI, GORO

BUTTERFLY

Suzuki!

SUZUKI (*trascinando Goro in scena*)

Vespa! Rospo maledetto!¹⁰

BUTTERFLY

Che fu?

SUZUKI

Ci ronza intorno
il vampiro! e ogni giorno
ai quattro venti

segue nota XVI

nità vestite di splendor. / E passerà una fila / di guerrieri coll'Imperator, / cui dirò: – Sommo duce / ferma i tuoi
servi e sosta a riguardar / quest'occhi ove la luce / del cielo azzurro onde scendesti appar».

^{9e} «Che tua madre» trovò la sua forma attuale proprio a Parigi, sia testuale sia musicale. Nella conclusione Puccini corresse radicalmente il profilo melodico, mentre in precedenza si era limitato a qualche rifinitura:

ESEMPIO 20 (II.1, 57⁴)

Butterfly

Mor - ta! mor - ta! non più dan - zar!..... Piut - to - sto la mia vi - ta vo' tron - car!..... Ah! mor - ta!

La ripetizione della parola «morta» con la voce che precipita di un'ottava dal Sib_4 , il veemente salto di quinta nuovamente al Sib acuto con nuova ricaduta d'ottava nelle ultime tre battute conferiscono al brano un risalto drammatico potentissimo. Sostituendo la rievocazione del passato mitico del Giappone con quella dei recenti trascorsi di Butterfly, in linea col taglio degli altri episodi di color locale presenti sino a quel momento, Puccini mise in piena luce l'acquisizione di una mentalità 'moralistica' occidentale da parte della protagonista, palese nel rifiuto di tornare a fare la *geisha*. Il congedo da Sharpless è accompagnato dai corni che intonano la melodia di «Un bel dì vedremo»,^{9f} e contraddicono ogni speranza.

¹⁰ Nuova virata verso il dramma (*Allegro vivo* – $\frac{2}{4}$ → $\frac{3}{2}$): il bimbo che era apparso a Sharpless, figlio di quel breve amore, non sarà un elemento di consolazione, ma un ennesimo catalizzatore della tragedia. Per difendere la reputazione Cio-Cio-San si avventa con veemenza su Goro, colto a sparare nei dintorni di casa. È una prova di forza nervosa e di temperamento per la protagonista, fra le cui mani per la prima volta brilla la lama del coltello paterno. Tutto il breve e concitato scorcio è accompagnato dal tema della maledizione (cfr. ess. 12) in una variante ulteriore, ma quando Butterfly culla il bimbo lo fa sulla musica dell'es. 18 B, ora priva dell'enfasi della prima comparsa,^{9b} e trasformata in una dolcissima ninna-nanna (66).^{10a}

spargendo va
che niuno sa
chi padre al bimbo sia!

GORO (*protestando*)

Dicevo solo

che là in America
quando un figliolo
è nato maledetto
trarrà sempre reietto
la vita fra le genti!

BUTTERFLY

Ah! menti! menti!

Dillo ancora e t'uccido!

SUZUKI (*intromettendosi, e portando con sé il bimbo*)

No!

BUTTERFLY

Va' via!

(*Goro fugge*)

SCENA VI^a

BUTTERFLY, SUZUKI

BUTTERFLY (*verso la camera del suo bambino*)

O mio^{xvii} piccolo amore,^{10a}

mia pena e mio conforto,

il tuo vendicatore

ci porterà lontan nella sua terra

dove...

(*Colpo di cannone*)

SUZUKI

Il cannon del porto!^{10b}

Una nave da guerra.

BUTTERFLY (*precipitandosi alla terrazza sul fondo*)

Bianca... bianca... il vessillo americano
delle stelle... Or governa
per ancorare.

(*Prende un cannocchiale*)

Reggimi la mano

ch'io ne discerna

il nome, il nome, il nome. Eccolo: «Abramo
Lincoln». Tutti han mentito!

tutti!... tutti!... Sol io

lo sapevo – io – che l'amo!

Vedi lo scimunito

tuo dubbio? È giunto! è giunto!

Proprio nel punto

^{xviii}che *mi* diceva ognuno:^{xviii} piangi e dispera.

Trionfa il mio

amor!^{10c} ^{xix}Trionfa la mia fede intera!^{xix}

Ei torna e m'ama!

(*Sul terrazzo*)

^{xx}Scuoti quella fronda^{10d}

e dei suoi fior m'innonda.

Nella pioggia odorosa io vo' tuffare^{xx}

l'arsa fronte.

SUZUKI

Signora

quetatevi: quel pianto...

^{xvii} «Vedrai.».

^{10b} La tension cresce spasmodicamente in poche battute: tuona il cannone del porto che annuncia l'arrivo dell'Abramo Lincoln (*Lentamente-Largamente* – $\frac{3}{4}$ - $\frac{2}{4}$, La →), la protagonista punta il cannocchiale per guardare la sua rivincita, né mai trionfo potrebbe essere più lancinante. Lo accompagna, in un *pianissimo* denso di significati, la musica dell'aria «Un bel di vedremo», lo siglano in fulmineo avvicendamento l'inno americano,^{10c} e il tema d'amore che cresce in un lampo fino al *fortissimo*; la sua illusione è nuovamente celebrata in una figura retorica di cogente ironia.

^{xviii} «che ognuno diceva:».

^{xix} «la mia fe' trionfa intera!».

^{xx} «Scuoti quella fronda / di ciliegio e m'innonda / di fior. Io vo' tuffar / nella pioggia odorosa.».

^{10d} Senza soluzione di continuità attacca il duetto 'dei fiori' (*Andantino mosso-Allegretto mosso* – C - $\frac{3}{4}$ - $\frac{6}{8}$, Sol \flat -Fa). Condotta su un paio di temi cantabili in orchestra, il brano è l'unica parte dell'opera quasi interamente basata su musica nuova (anche se flebili echi del temi d'amore si possono cogliere nella frase «giunse l'atteso»). È un segno di speranza, che contraddice per qualche istante l'intreccio inesorabile di temi che circondava la protagonista di segni tutti negativi, ma solo per rafforzarne la portata. I fiori vengono da alberi ben noti («ciliegio, pesco, viola, gelsomino») ma che profumano di più perché colti in giardini esotici, in omaggio a una corrente estetica

BUTTERFLY

No: rido, rido! Quanto
lo dovremo aspettare?
Che pensi? Un'ora?

SUZUKI

Di più.

BUTTERFLY

Due ore forse.
Tutto, tutto sia pien
di fior, come la notte è di faville.
Va' pei fior!

SUZUKI

Tutti i fior?...^{10e}

BUTTERFLY

Tutti. Pesco, viola, gelsomino,
quanto di cespo, o d'erba, o d'albero fiorì.

SUZUKI

Uno squallor d'inverno sarà tutto il giardino.

BUTTERFLY

Tutta la primavera voglio che olezzi qui.

SUZUKI (*sporge a Butterfly un fascio di fiori*)

A voi, signora.

BUTTERFLY

Cogline ancora.

SUZUKI

Sovente a questa siepe veniste a riguardare
lungi, piangendo nella deserta immensità.

BUTTERFLY

Giunse l'atteso, nulla ormai più chiedo al mare;
diedi pianto alla zolla, essa i suoi fior mi dà.

SUZUKI (*appare nuovamente con un le braccia cariche di fiori*)

Spoglio è l'orto.

BUTTERFLY

Qua il tuo carico.^{xxi}

Vien, m'aiuta.

SUZUKI

Rose al varco

della soglia.

BUTTERFLY

Il suo sedil
di convolvi s'inghirlandi.

SUZUKI

Gigli?... viole?...

BUTTERFLY

Intorno spandi.

BUTTERFLY e SUZUKI

Seminiamo intorno april.

Gettiamo a mani piene^{10f}

mammole e tuberose,
corolle di verbene
petali d'ogni fior!

BUTTERFLY (*preparando con Suzuki il necessario per la toeletta*)^{xxii}Vienmi ad ornar...^{xxii} No. Pria, portami il bimbo.*(Suzuki va a cercare il bambino)**Ahimé*, non son più quella!^{10g}

Troppi sospiri la bocca mandò,
e l'occhio riguardò
nel lontan troppo fiso.

segue nota 10d

come il Liberty, che stava allora prosperando. «Va' per i fior» (*Allegretto moderato* – $\frac{6}{8}$, La \flat),^{10e} e lo spazio sonoro si riempie del tintinnio scintillante degli idiofoni, delle scale vaporose di violini, e di spezie armoniche (come la svolta repentina a sol di «quanto di cespo, o d'erba, o d'albero fiorì», con l'appoggio della melodia sulla sensibile, Fa \sharp), che preparano la strada al breve *a due*, con le voci che cantano parallele (*Un poco meno* – $\frac{6}{8}$, La \flat →)^{10f} per terze e seste, ma stringendosi in pungenti intervalli di seconda che portano a una caratteristica triade aumentata sul primo grado. Un piccolo capolavoro di poesia.

^{xxi} «Spoglio è l'orto?».^{xxii} «Or vienmi ad adornar.».

^{10g} In una stanza piena di colori Cio-Cio-San cerca di farsi bella come per la prima notte (*Andantino sostenuto* – $\frac{3}{4}$, →), ma il tempo passato ha lasciato traccia, e la desolazione di lei emerge nello slittamento di campi armonici che accompagna la sua riflessione (da una 'finta' undicesima di dominante di La \flat a una triade di mi). In questa coda tornano i riferimenti, verbali e musicali, a chi aveva irriso alle sue certezze, e il ricordo fuggevole del duetto d'amore quando indossa l'abito da sposa, e ancora il tema della maledizione. Poi Cio-Cio-San pratica tre forellini sul paravento e si siede a gambe incrociate a vegliare, spalle al pubblico.^{10h} La luce della luna inonda la

Dammi sul viso
 un tocco di carminio...
(Ne mette sulle guance del bimbo)
 ed anche a te, piccino,
 perché la veglia non ti faccia vôte
 per pallore le gotte.

SUZUKI

^{xxiii} *Ferma* che v'ho i capelli a ravviare.^{xxiii}

BUTTERFLY *(sorridente)*

Che ne diranno?

E lo zio bonzo?

Già del mio danno

tutti contenti!...

E Yamadori

coi suoi languori!

Beffati,

scornati,

spennati

gl'ingrati!

SUZUKI

È fatto.

BUTTERFLY

L'obi che vestii da sposa.

Qua ch'io lo vesta.

Vo' che mi veda indosso

il vel del primo dì.

E un papavero rosso

nei capelli... Così.

Nello shosi or farem tre forellini

per riguardar,

e starem zitti come topolini

ad aspettar.^{10h}

segue nota 10g

scena, mentre torna la musica che accompagnava la lettura della lettera (cfr. es. 17).⁹ La ripresa di questo brano (90. *Moderatamente mosso* – e, Sib) porta la commozione al culmine: l'ampia arcata melodica è affidata al coro – doppiato flebilmente da un violino con sordina, arpa e flauto – che canta a bocca chiusa una dolce ninna-nanna, cullando la protagonista nell'ultimo, amaro istante d'illusione. Fin dal 1901 Puccini aveva scritto a Illica: «Ti raccomando l'ultimo quadro e pensami a quell'intermezzo, per servirmi del coro: bisogna trovare qualcosa di buono. Voci misteriose a bocca chiusa (per esempio)». L'insistenza per impiegare il coro in un dramma dominato da un solo personaggio dovrebbe far pensare che Puccini abbia quantomeno intuito la sua valenza simbolica – a dispetto delle 'convenienze' teatrali: i coristi sono impegnati solo in questo scorcio – all'interno di uno schema tragico dalle fattezze classicheggianti. Ora Butterfly ha finalmente trovato la sintonia con un rarefatto paesaggio sonoro che vibra insieme a lei, voci remote che potrebbero essere misteriosi spiriti augurali, o fantasmi sereni. In una tragedia, quando canta nell'esodo, il coro assiste l'eroe nel compimento del gesto finale. Talora la morte si presenta col dolce aspetto del conforto.

^{xxiii} «Non vi movete, che v'ho a riavviare i capelli».

ATTO TERZO

[PARTE SECONDA]

La stessa scena. – Notte.

SCENA PRIMA

BUTTERFLY, SUZUKI *addormentata, il bambino ai loro piedi.*

(Da lontano s'odono i richiami dei marinai)¹¹

SUZUKI

Già il sole!

(Si alza)

Cio-Cio-San!

BUTTERFLY

Verrà, vedrai.^{11a}

SUZUKI

Salite a riposar, affranta siete.

Al suo venire

vi chiamerò.

BUTTERFLY (*salendo la scaletta*)

Dormi, amor mio,

dormi sul mio cor.

Tu sei con Dio

ed io col mio dolor.

A te i rai

degli astri d'or:

dormi tesor!

SUZUKI

Povera Butterfly!^{11b}

(*Apri lo shosi. Si batte all'uscio d'ingresso*)

Chi sia?...

(*Apri*)

¹¹ L'intermezzo traduce in gesto sonoro la lunga veglia di Butterfly, che Puccini aveva tanto ammirato quando aveva visto per la prima volta, nel 1900, il *play* di Belasco. Se si esegue l'opera di fila, senza abbassare il sipario (come accadde a Milano nel 1904: la soluzione è di gran lunga preferibile), il tempo di questo lungo brano corrisponde alla durata reale della notte insonne, il cui scorrere è affidato alle luci e a segnali concreti, come il rumore di catene e i fischi d'uccelli. Lo spettatore si trova così a condividere l'attesa con Cio-Cio-San. Il brano è bipartito: a. notte (*Andante sostenuto-And. molto lento e sost.* – $c-\frac{2}{4}-\frac{12}{8}$, → do#) b. alba (II.2. 6. *Allegro moderato* – $\frac{2}{4}$, Re), e sfruttata in modo intensivo frammenti melodici e motivici dell'opera, come se l'intera azione sfilasse sotto le orecchie del pubblico. Diamo un esempio sottile di questa tecnica. Dopo che il brano si è aperto con la solenne citazione del tema del destino (cfr. es. 5: x+y), una semifrase della viola (es. 21 A) cita la risposta della protagonista a Pinkerton, dopo che gli aveva baciato la mano in segno di rispetto (es. 21 B):

ESEMPIO 21 A (II.2, 1)



ESEMPIO 21 B (I, 113)



Ogni battuta racconta qualche cosa, dunque, né dovrebbe meravigliare che, dopo il movimento sotterraneo di flauti, clarinetto basso, fagotti, viole e violoncelli, il brano si distenda, come accadeva nella sequenza amorosa dell'inizio (cfr. es. 6 B), in Re \flat (II.2. 3⁶), come un ulteriore richiamo alla felicità perduta. Al levar del sole le voci dei marinai che attraccano la nave si odono provenire dalla rada, lontane, come quelle dei marinai che Pelléas e Mélisande odono nel finale dell'atto primo del capolavoro di Debussy (in repertorio all'Opéra-Comique di Car-ré dalla *première* del 1902): è assai probabile che Puccini abbia percepito delle similitudini fra le due situazioni, e riprodotto a orecchio il passo.

^{11a} Il risveglio è deludente, ma la speranza non muore (*Andante sostenuto* – $\frac{2}{4}$, → Sol). Butterfly culla il bimbo sulle note della ninna-nanna intonata prima che la nave fosse annunciata,^{10a} poi sale a riposare lasciando sola Suzuki. Ed è in questo momento che gli americani salgono alla casetta (*Largo* – $\frac{3}{4}$),^{11b} accolti da una musica dolcissima in Sol che sosterrà tutto l'episodio, lasciando spazio a brevi momenti di ricordo, come quello dei fiori (*Andante mosso-Allegretto moderato*), e a passi concitati nel momento in cui Suzuki vede la moglie del tenente e ottiene una conferma delle sue previsioni pessimistiche. È il console che intona il cantabile vero e proprio alla ripresa del tema principale in Sol.^{11c}

SCENA II^aSUZUKI, SHARPLESS, PINKERTON, *entrando*

SUZUKI

Oh!

SHARPLESS

Zitta! Zitta!

PINKERTON

Dorme? Non la destare!

SUZUKI

^{xxiv} Ell'era tanto stanca!^{lxxiv} Vi stette ad aspettare
tutta notte col bimbo.

PINKERTON

Come sapea?...

SUZUKI

Non giunge
da tre anni una nave nel porto, che da lunge
Butterfly non ne scruti il color, la bandiera.

SHARPLESS

Ve lo dissi?!...

SUZUKI

La chiamo...

PINKERTON

Non ancora...

SUZUKI

Ier sera,
lo vedete, la stanza volle sparger di fiori.

SHARPLESS

Ve lo dissi?...

PINKERTON

Che pena!

SUZUKI

Pena? Chi c'è là fuori
nel giardino? Una donna!!...

PINKERTON

Zitta!

SUZUKI

Chi è? chi è?

SHARPLESS

Meglio dirle ogni cosa.

PINKERTON

È venuta con me.

SHARPLESS

^{xxv} Sua moglie!

SUZUKI

Anime sante degli avi!... Alla piccina
s'è spento il sol!

SHARPLESS

Scegliemmo quest'ora mattutina
per ritrovarti sola, Suzuki, e alla gran prova
un aiuto, un sostegno cercar con te.

SUZUKI

Che giova?

SHARPLESS

Io so che alle sue pene^{11c}
non ci sono conforti!
Ma del bimbo conviene
assicurar le sorti!
La pietosa
che entrar non osa
materna cura
del bimbo avrà.

SUZUKI

E volete ch'io chieda
a una madre...

SHARPLESS

Suvvia,
parla con quella pia
e conducila qui; s'anche la veda
Butterfly, non importa.
Anzi, meglio se accorta
del vero si facesse alla sua vista.
Vieni, vieni!

SUZUKI

Oh me trista!

PINKERTON

Oh! l'amara fragranza
di questi fiori
velenosa al cor mi va.
Immutata è la stanza
dei nostri amori...
ma un gel di morte vi sta.

^{xxiv} «Era stanca sì tanto!».^{xxv} Aggiunta: «È».

(Vede il proprio ritratto)

Il mio ritratto...

Tre anni son passati – e noverati

ella n'ha i giorni e l'ore.

Non posso rimaner, Sharpless, vi aspetto

per via. Datele voi... qualche soccorso...

Mi struggo dal rimorso.

SHARPLESS

Non ve l'avevo detto?

Vel dissi... vi ricorda?^{11d}

quando la man vi diede:

«badate! ella ci crede»

e fui profeta allor.

Sorda ai consigli, sorda

ai dubbi, vilipesa,

nell'ostinata attesa

tutto raccolse il cor.

PINKERTON

Si. Tutto in un istante^{11e}

^{xxvii}vedo il mio fallo^{xxvi} e sento

che di questo tormento

tregua mai non avrò!

SHARPLESS

Andate, il triste vero

da sola apprenderà.

Ma ormai quel cor sincero

forse presago è già.

PINKERTON

Addio fiorito asil^{11f}

di letizia e d'amor.

^{xxviii}Sempre il mite sembiente

vedrò, con strazio atroce,^{xxviii}

sempre la dolce voce

lamentosa udirò.

Addio fiorito asil,

non reggo al tuo squallor!

Fuggo, fuggo, son vil!

SCENA III^a

SHARPLESS, poi KATE, SUZUKI, poi BUTTERFLY

KATE (a Suzuki)

Glielo dirai?¹²

SUZUKI

Prometto.

^{11d} Sharpless ammonisce l'amico (*Andantino* – $\frac{3}{4}$, Fa) e si torna quasi all'inizio dell'opera, quando il console evocava la visita di Butterfly al consolato americano;^{1e} Pinkerton, codardo, non regge al peso del rimorso e si congeda (*Allegro moderato* – e).^{11e}

^{xxvi} «io vedo il fallo mio».

^{11f} «Addio, fiorito asil» (*Andante* – $\frac{3}{4}$, Re♭) rende più corposa la presenza in scena del tenente rispetto alla prima versione, in cui fuggiva alla chetichella lasciando una manciata di soldi al console, senza abbandonarsi al senso di colpa. Tuttavia, a voler considerare il carattere dell'americano quale emerge da questo contesto, si dovrebbe valutare sotto una diversa ottica l'inserimento di questo breve arioso, da troppi commentatori ritenuto solo una generosa concessione al tenore per bilanciare l'enorme spazio occupato dalla protagonista. Anche se Pinkerton scompare di scena dopo l'atto iniziale, la sua presenza aleggia come un fantasma, cosicché la sua personalità sarebbe risultata meno coerente qualora nel momento del ritorno si fosse limitato a pronunciare poche battute secche (così nella prima versione dell'opera). L'aria aggiunta ci consegna il ritratto meglio definito di un uomo che col tempo non è cambiato e che, di fronte al dramma della moglie giapponese, si perde fatuamente dietro l'«amara fragranza» dei fiori che adornano la stanza, metafora di un amore sensuale oramai del tutto passato ma che ancora lo affascina. La resa musicale è brillante, suadente la melodia vocale, ma il tutto suona all'ascolto superficiale, proprio come il personaggio che l'intona.

^{xxviii} «Sempre il mite suo sembiente / con strazio atroce vedrò».

¹² Si giunge quasi alla resa dei conti (*Andante molto sostenuto*, $\frac{3}{4}$, →), e ancora la musica riesce con pochi tocchi a immergerci nella desolazione, perché il colloquio, in stile recitativo, fra Kate e Suzuki è segnato dal succedersi di due lacerti tematici: quello del fugato iniziale, che rimanda all'efficienza giapponese vista dalla parte degli americani (la cassetta, i patti ecc., es. 22: x: cfr. es. 2), ma ancor più appesantito rispetto all'ultima apparizione durante la visita di Sharpless,⁸ e l'espansione passionale della melodia d'amore (es. 22: y, cfr., es. 6 B^{2a}), che riporta alla mente il verso della sua illusione, «d'amor venni alle soglie», immediatamente assorbito dal motivo precedente in un amalgama desolante.

KATE

E le darai consiglio
di affidarmi?...

SUZUKI

Prometto.

KATE

Lo terrò come un figlio.

SUZUKI

Vi credo. Ma bisogna ch'io le sia sola accanto...
nella grande ora – sola! Piangerà tanto tanto!

BUTTERFLY (*dalla camera*)Suzuki! Dove sei?... *parla...* Suzuki!...

SUZUKI

Son qui... pregavo e rimettevo a posto...^{12a}

No... non scendete...

BUTTERFLY (*discendendo precipitosa*)

È qui... dove è nascosto...?

Ecco il console... e... dove? dove?... Non c'è!...

(*Vede Kate nel giardino*)

Quella

[donna?...

Che vuol da me?^{12b} Niuno parla?... Perché piangete?

No: non ditemi nulla... nulla – forse potrei

cader morta sull'attimo. – Tu, Suzuki, che sei

tanto buona – non piangere! – e mi vuoi tanto bene,

un sì od un no – di' piano... vive?

SUZUKI

Sì.

BUTTERFLY

Ma non viene
più! Te l'han detto!... Vespa. Voglio che tu risponda.

*segue nota 12*ESEMPIO 22 (II, 2, 29¹)

Musical score for Example 22, showing vocal lines for Kate and Suzuki. The score includes lyrics in Italian: "Glie-lo di - rai? Pro - metto. E le da-rai con-si-gliod'af-fi - dar - mi?.. Ci Pro - metto." The score also includes performance markings such as "Ob II", "VI I", and dynamic markings like "f" and "p".

La voce di Butterfly si ode da fuori scena, e Suzuki tenta di dissuaderla dallo scendere (*Allegro* – $\frac{3}{4}$, →),^{12a} ma invano: immediatamente il clima, da concitato, diviene rarefatto, e ulteriori lacerti tematici (il ricordo della maledizione, 32³) si muovono nello spazio sonoro, sopra il *tremolo* di archi e timpano, mentre Cio-Cio-San si aggira nella stanza, sempre più smarrita (35. *Adagio-Andante sostenuto* – $\frac{2}{4}$, →).

^{12b} Prima delle recite parigine del 1906, Kate e Suzuki entravano in scena dal giardino dialogando, e l'americana parlava dolcemente alla giapponese. Butterfly, ancora sorpresa per aver cercato il volto di Pinkerton invano, scorgeva nella stanza la sua rivale e la apostrofava direttamente («Chi siete? perché veniste?»). Nella versione corrente si rivolge solamente a Sharpless con disperata consapevolezza. Subito dopo nelle prime versioni Kate cercava di avvicinarsi, veniva respinta, poi con la frase straziante «È triste cosa» mostrava tutta la sua commo- zione (es. 23: la versione precedente si legge nel pentagramma superiore, quella derivante da Parigi 1906 in quello inferiore); ora quelle battute, con testo cambiato, le udiamo dal console e da Butterfly:

ESEMPIO 23 (II, 2, 37⁸)

Musical score for Example 23, showing vocal lines for Kate, Butterfly, and Sharpless. The score includes lyrics in Italian: "Son la cau - sa in-no - cen - te d'o - gni vo - stra - scia - gu - ra. Per - do - na - te - mi. È la cau - sa in-no - cen - te d'o - gni vo - stra - scia - gu - ra. Per - do - na - te - le." The score also includes performance markings such as "B3", "1907", "Sharpless", "Butterfly", "Kate", and "Sharpless", along with dynamic markings like "rall." and "p".

SUZUKI

Mai più.

BUTTERFLY

Ma è giunto ieri?

SUZUKI

Sì.

BUTTERFLY (*guardando Kate*)

xxviii Quella donna bionda

mi fa tanta paura! *mi fa tanta paura!*

SHARPLESS

È la causa innocente d'ogni vostra sciagura.

Perdonatele.

BUTTERFLY

Ah! è sua moglie!

Tutto è morto per me! tutto è finito!

SHARPLESS

Coraggio.

BUTTERFLY

Voglio prendermi tutto! Il figlio mio!

SHARPLESS

Fatelo per suo bene il sacrificio...

BUTTERFLY

Ah! triste madre! Abbandonar mio figlio!

E sia. A lui devo obbedir!

KATE (*si è avvicinata timidamente*)

Potete perdonarmi, Butterfly?

BUTTERFLY

Sotto il gran ponte del cielo non v'è
donna di voi più felice.Siatelo sempre, felice,
non v'attristate per me.*Andate adesso.*

KATE

Povera piccina!

SHARPLESS

È un'immensa pietà!

KATE (*a Sharpless*)

E il figlio lo darà?

segue nota 12b

an - no. È non mi la scie - re - te far nul - la pel bam - bi - no?

1907 38 rag - gio. Vo - glion pren - der - mi tut - to! Il fi - glio mi - o!

Lo ter - rei con cu - ra affet - tu - o - sa ... È tri - ste co - sa, tri - ste co - sa, ma tu - lo pel suo me - glio.

1907 Sharpless Butterfly (*disperata*) Fa - te - lo pel suo be - ne il sa - cri - fi - zio ... Ah! tri - ste ma - dre! tri - ste ma - dre! Ab - ban - donar mio fi - glio!

Un breve taglio di sette battute attenua ulteriormente l'umanità della Kate originale, che tendeva la mano a Cio-Cio-San. Assume perciò un particolare rilievo la crudele e meccanica domanda a Sharpless «E il figlio lo darà?», pronunciata in lontananza ma percepita da Butterfly come una staffilata. La protagonista reagisce con una tragica rassegnazione, ben evidenziata dall'ultimo ritocco alla melodia, il cui carattere passa dal recitativo all'arioso di Parigi («A lui lo potrò dare»). Grazie al diverso ruolo di Kate Pinkerton, nelle sue frasi che passano a Cio-Cio-San e al console si realizza una prospettiva drammatica molto più coerente. La posizione scenica della moglie americana acquista un ruolo chiave: rimasta fuori della stanza, com'era stato per Yamadori, essa diviene un vero fantasma delle ossessioni private dell'inavvicinabile protagonista, cui rimarrà sostanzialmente estranea. Inoltre l'assoluta mancanza d'identità musicale – le toccano pochissime note in un mondo sonoro ove tutto è connotato – rende la figura di Kate del tutto funzionale a un traumatico scioglimento: quando Butterfly se la trova di fronte intuisce in un solo momento quello che per tutta l'opera si è rifiutata di comprendere. A Sharpless spetta l'ingrato compito di sostenere le ragioni di quell'immota bambola bionda, la cui meccanica spietatezza è dovuta al naturale incrocio fra convenzioni sociali e necessità biologiche.

xxviii Aggiunta: «Ah!».

BUTTERFLY (*che ha udito*)
 A lui lo potrò dare
 se lo verrà a cercare.
 Fra mezz'ora salite la collina.^{12c}
 (*Kate e Sharpless escono da destra*)

SCENA IV^a
 BUTTERFLY, SUZUKI

SUZUKI
 Come una mosca prigioniera^{12d}
 l'ali batte il piccolo cuor!
 BUTTERFLY
 Troppa luce è di fuor,
 e troppa primavera.
 Chiudi.
 (*Suzuki chiude ovunque, l'oscurità è completa*)
 Il bimbo ove sia?

SUZUKI
 Giuoca. Lo chiamo?
 BUTTERFLY
 Lascialo giuocar.
^{xxix}Va' – fagli^{xxix} compagnia.
 SUZUKI
 Resto con voi.
 BUTTERFLY (*cacciandola*)
 Va' – va'. Te lo comando.

SCENA V^a
 BUTTERFLY, *poi il bimbo*

BUTTERFLY (*accende una lampada davanti all'immagine di Budda, va allo stipo e ne leva il velo bianco che getta attraverso il paravento, e poi prende il coltello. Ne bacia la lama, poi legge a voce bassa le parole che vi sono incise*)
 «Con onor muore
 chi non può serbar vita con onore». ^{12e}

^{12c} Butterfly congeda tutti (es. 24 A) riprendendo la melodia per toni interi che è stata visionaria speranza durante l'aria «Un bel di vedremo» (es. 24 B),^{7d} e che nella forma originaria (cfr. ess. 12) per tutta l'opera ha rappresentato la maledizione che grava sul suo destino; ora diviene annuncio della sua morte:

ESEMPIO 24 A (II.2, 40)



ESEMPIO 24 B (II.1, 414)



ESEMPIO 24 C (II.2, 55³)



ESEMPIO 24 D (II.2, 57²)



^{12d} Cio-Cio-San rimane sola con Suzuki, e immersa nell'oscurità, mentre la musica si fa sussurro ansioso intorno a lei e i temi dell'opera riprendono a scorrere intrecciandosi in variazioni febbrili, ricordandole il passato e spingendola alla decisione. Infine manda la cameriera a tenere compagnia al figlio che gioca. In questo momento (³50. *Moderato-Largamente* – $\frac{2}{4}$, *si*) appare un bicordo in semicrome staccato (figura ostinata affidata ai timpani, con carattere eroico): è il segnale che ora la *geisha* ha ritrovato la sua dignità, mentre in orchestra i temi seguono a scorrere in modo minore, amalgamati da una dolorosa tensione.

^{xxix} «Va' a fargli».

^{12e} Viene il momento di impugnare il coltello, e puntualmente risuona il tema del suicidio paterno (52. *si* dorico), quando, sospinto da Suzuki nel disperato tentativo di sventare il suicidio della protagonista, il bimbo entra nella stanza. Butterfly si rivolge a lui, e dopo l'affannoso attacco in stile recitativo, con drammatici salti di quinta verso Sol \sharp_4 e La $_4$ (53. *Allegro vivace-Andante agitato* – $\frac{2}{4}$ -*c*, *si*)^{12f} la sua voce si dispiega su un'ampia melodia (54), che sale subito sino al La $_4$ e scende dall'«alto paradiso» con grande impatto emotivo, per poi incontrare di nuovo il tema della maledizione nell'ultima variante (es. 24 C), nel momento di maggior commozione.

(S'apre la porta di sinistra e Suzuki spinge il bambino verso la madre. Butterfly lo prende e lo abbraccia)

Tu, tu, piccolo iddio!^{12f}

amore, amore mio,
fior di giglio e di rosa.
Non dei saperlo mai:
per te, per i tuoi puri
occhi muor Butterfly,
perché tu possa andar di là dal mare
senza che ti rimorda, ai di maturi,
il materno abbandono.

O a me, sceso dal trono
dell'alto paradiso,

guarda ben, fiso fiso
di tua madre la faccia!...
che ten resti una traccia!

Addio! piccolo amor! Va'. Gioca, gioca.^{12g}
(Butterfly ha aperto lo shosi e spinto il bambino nel giardino. Un raggio chiarissimo è penetrato nella stanza; lei chiude; oscurità. Poi afferra il coltello e va dietro al paravento. Si ode cadere a terra il coltello, e il velo bianco scompare dietro al paravento.)

La voce di PINKERTON *(da fuori)*
Butterfly!... Butterfly!... Butterfly!...^{12h}

(Butterfly appare barcollando, fa qualche passo verso la porta come per aprire, e cade morta.)^{12k}

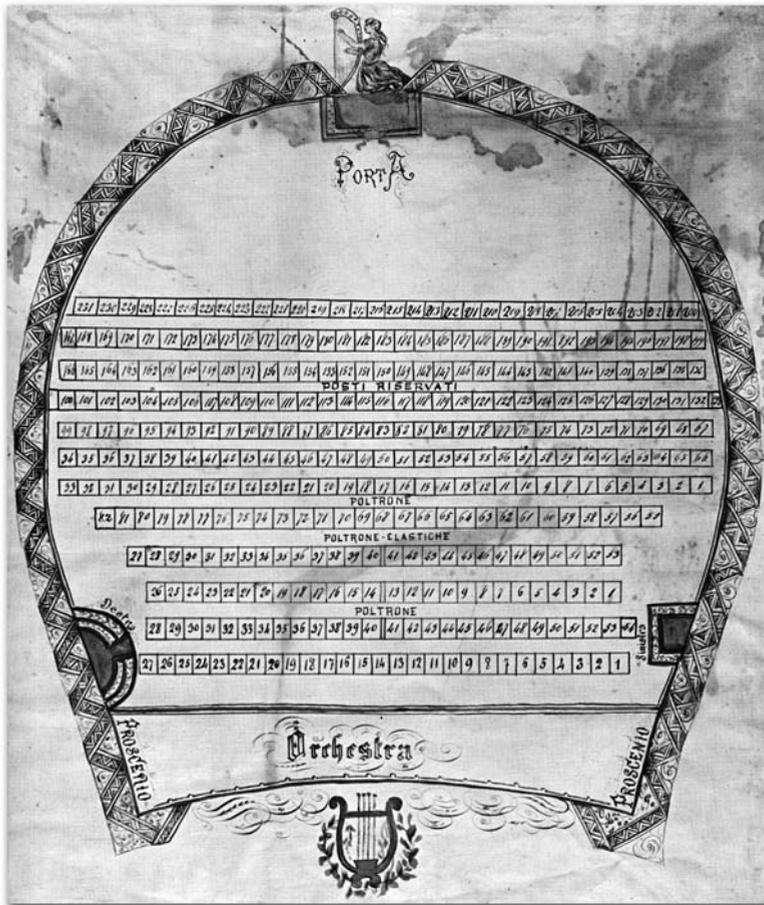
^{12g} Si chiude dunque con esito bruciante il tragico cammino verso la presa di coscienza di Butterfly. La musica l'accompagna con un passo grandioso (⁸⁵⁶. *Più largo*), e la trenodia del corno inglese e delle viole si snoda su d'una figura ostinata (v-l) scandita dai lugubri tocchi di timpano, gran cassa e tam-tam in sincope con la prima tromba in *pianissimo*, sul pedale dei due corni con sordina. Poi il tema della maledizione, facendo per due volte eco alla voce di Pinkerton che chiama Butterfly da fuori scena, introduce il definitivo compimento della tragedia, indicandone uno dei principali presupposti (es. 24 D).

^{12h} Abbiamo già osservato che la triade rivoltata che sigla la prima calata di sipario (vi⁶, es. 13: x) ha acquistato un proprio potere evocativo autonomo, segnalando l'avvenuta sottomissione di Butterfly.^{6k} Puccini sfruttò questo richiamo nel finale, e affidò all'accordo rivoltato il compito di chiudere l'opera. Stavolta esso si stacca dalla melodia cui era precedentemente vincolato, per aderire a un'altra melodia originale, che appariva nell'aria drammatica «Che tua madre» (cfr. es. 19),^{9d} e piomba inatteso sulla cadenza del tema perorato con fragore dall'intera orchestra che accompagna l'ultimo respiro della protagonista ricordando il suo destino di morte (es. 25: X). L'artificio è reso più potente dall'asimmetria ritmica: per tre volte la melodia, rigorosamente circoscritta in ambito pentafono, si abbatte sulla triade di tonica (si) nei tempi deboli, per poi cadenzare regolarmente sino a che non giunge la risoluzione evitata (grazie alla tecnica del pedale). L'effetto sull'ascoltatore è quasi quello di un'improvvisa dissonanza, visto che nella memoria uditiva rimangono impressi i tre accordi di tonica e che la triade di Sol si impone sul pedale inferiore col peso formidabile degli ottoni:

ESEMPIO 25 (II.2, 58)

Il richiamo arriva dopo che il gioco delle simmetrie ha sotterraneamente caricato di significati la drammatica sequenza, tanto che la conclusione dell'atto primo ci tornerà in mente a posteriori come coerente premessa a una tragedia compiutasi. Sono artifici tecnici, dunque, che Puccini mette a frutto, una volta di più, per attribuire un senso di evoluzione al dramma fattosi musica. Ma sono anche pilastri strutturali che aprono e chiudono una tragica vicenda quasi forzandola a un sentiero obbligato.

^{12k} Cio-Cio-San soddisfa appieno le condizioni di un'eroina tragica: fanciulla quindicenne strappata all'età «dei giochi» (come recita il libretto), aderisce a un costume sociale del suo paese e del suo tempo, ma il matrimonio rappresenta ai suoi occhi il riscatto dalla povertà e dall'infamante professione della *geisha* (ed è questa la sua *hamartia*, l'errore che mette in moto l'intero meccanismo). La statica condizione di moglie 'americana' vive solo



Pianta della platea del Teatro Grande di Brescia (circa metà Ottocento). Brescia, Archivio del Teatro Grande. Da *Il Teatro Grande di Brescia*, Brescia, 1985, vol. I, p. 81. Il teatro bresciano vide, il 28 maggio 1904, il riscatto di *Madama Butterfly*, caduta il 17 febbraio alla Scala di Milano.

segue nota 12k

nella sua autoconvinzione (ed è *l'ubris*: l'eroina persevera nell'errore, nonostante tutti gli avvertimenti ricevuti), e viene rapidamente demolita dal precipitare di eventi che la costringeranno ad accettare la legge eterna di ogni tragedia: chi ha turbato l'ordine sociale, come lei stessa ha fatto innamorandosi di un uomo cui doveva solo procurare svago, deve ristabilirlo col proprio sacrificio. Togliendo a Kate la parte attiva nella catastrofe, per assennarle quella di fantasma delle private ossessioni di Cio-Cio-San, il compositore perfezionò uno degli snodi della sua tragedia giapponese, lasciando al console statunitense l'ingrato compito di sostenere le ragioni di quella donna, l'unico oltre a Suzuki, nella costellazione dei personaggi, ad aver mostrato tratti di *pietas* autentica per Butterfly, e perciò l'unico occidentale titolato a 'giustiziare' la sua insana utopia (perciò lei ha dovuto apprendere da lui e solo da lui la verità). Non si può fermare un meccanismo che ha nelle sue premesse le ragioni stesse del suo esito luttuoso, e perciò la piccola *geisha* può recuperare la sua dignità solo accettando le regole della propria civiltà. Il lascito è pessimista, ma la sintassi del tragico, qui applicata con intelligenza e passione, consente di cogliere la causa della *hamartia* di Butterfly nella prevaricazione imperialista di una nazione su un'altra, tanto forte da creare illusioni fallaci. Il messaggio ha forse perso di attualità, ai tempi d'oggi?

L'orchestra

3 Flauti (III anche ottavino)	4 Corni
2 Oboi	3 Trombe
Corno inglese	3 Tromboni
2 Clarinetti	Trombone basso
Clarinetto basso	Timpani
2 Fagotti	Carillon
Arpa	Celesta
Violini I	Campanelli a tastiera
Violini II	Campanelli giapponesi
Viola	Campane
Violoncelli	Tam-tam giapponesi
Contrabbassi	Grancassa
	Piatti
	Triangolo
	Tamburo
	Tam-tam

Sul palco

Campanella	Fischi d'uccelli
Campane tubolari	Viola
Viola d'amore	Tam-tam
	Tam-tam grave

La partitura di *Madama Butterfly* è una delle più riuscite espressioni della sensibilità *fin de siècle*, sotto il profilo timbrico. Da qualche decennio l'orchestra era al centro dell'attenzione dei compositori europei, che avevano sviluppato il suo ruolo fino a renderla protagonista nelle sale di concerto, e dalle opere mature di Wagner in poi anche la buca dei teatri era luogo ove sperimentare soluzioni a servizio dello spettacolo. Puccini fu il primo italiano a maneggiarla come uno tra i parametri principali della narrazione sin dall'inizio della sua carriera, assegnandole sempre una funzione specifica nel contesto del dramma.



La rada di Nagasaki. Da *Puccini nelle immagini*, a cura di Leopoldo Marchetti, Milano, Garzanti, 1949 (n. 136)

Quando si rivolse al Giappone, Puccini trovò il pretesto per allargare la tavolozza timbrica nell'intento di ricreare l'atmosfera sonora del Sol levante, come aveva di recente fatto per la Roma papalina di *Tosca*. L'imitazione dell'esotico annoverava già allora dei precedenti italiani, come *Iris* di Mascagni (1898), che impiega copie di strumenti originali nipponici per riprodurre più realisticamente l'atmosfera, e poteva contare su una pratica consolidata, specialmente in ambito francese, che prevedeva un marcato uso delle percussioni (il cui organico si stava allargando progressivamente) e degli ottoni con sordine, la predilezione per il timbro nasale delle ance, prevalentemente doppie, e per il flauto. Salvo rare eccezioni, tuttavia, nella maggioranza dei casi l'ambientazione extraeuropea era prevalentemente un luogo di evasione.

L'orchestra di *Butterfly* svolge un ruolo fondamentale nel caratterizzare la tragedia. L'organico normale è rinforzato soprattutto nelle percussioni, dove compaiono tam-tam e campanelli giapponesi in unione ai campanelli a tastiera e alle campane tubolari. Anche Mascagni aveva impiegato strumenti analoghi, e in più aveva fatto uso del liuto a tre corde del teatro Kabuki (lo *shamisen*) e si era fatto appositamente costruire un oboe più piccolo del consueto. Ma dalla trama di *Iris*, dramma d'amore giapponese, manca quel contrasto fra due mondi diversissimi che spinse Puccini a trovare soluzioni originali per creare opposizione anche mediante lo stile orchestrale. Nel fugato iniziale gli archi sfoggiano un suono brillante, che ha il compito di caratterizzare l'effi-

cienza statunitense, mentre poco dopo intonano un *tremolo* al ponticello che imbastisce un tessuto etereo intorno al motivo su cui Goro segnala l'ingresso dello sciame di ragazze assieme alla protagonista; battendo in *pianissimo* il legno dell'arco sulle corde (come accadeva, ad esempio, nella *Symphonie fantastique* di Berlioz), gli archi, insieme alle prime parti dei legni e all'arpa in *staccato*, sottolineano il dramma della protagonista nell'aria «Che tua madre» (cfr. guida all'ascolto, es. 19), eseguendo per la prima volta il tema che accompagnerà, nel finale, il suicidio della *geisha* – ma con ben altra dinamica (*fortissimo*) e pienezza d'organico.

Contrasti che esprimono il crescendo drammatico, dunque, ma pure momenti di colore *tout court* assai vicini alla sensibilità francese contemporanea, anche per l'impiego di gamme modali (in particolare pentafone o per toni interi): è il caso, già discusso nella guida (vedi es. 9), del concertato intorno al buffet, o dell'ingresso di Yamadori, personaggio minuscolo fra i tanti fantasmi che abitano le fantasie solipsistiche di Cio-Cio-San, dove l'orchestra sfoggia una girandola di colori, animata dall'ostinato del tamburo e dai piatti percossi con mazza di ferro.

Ma l'orchestra ha soprattutto il ruolo di narratrice cosciente, nel seguire l'involuzione della protagonista e, sovente, nel contraddirne le certezze apparenti, grazie al sapiente intreccio dei temi strumentali con le voci. Ha anche compiti drammatici specifici, come nell'intermezzo che funge da transizione al finale con i suoi diversi livelli di narrazione: lo scorrere dei pensieri nella mente della protagonista immobile nell'attesa, tracciato da temi con specifici rimandi semantici ai momenti chiave della vicenda; l'arrivo nella baia della nave statunitense, evocato dalle grida in lontananza dei marinai; il sorgere del sole, messo in risalto dai colori orchestrali più variopinti in un *crescendo* marcato dal timbro scintillante degli idiofoni e dai vapori dell'arpa. Infine: la viola d'amore suona tra le quinte, e serve solo a mantenere l'intonazione del coro prima dell'intermezzo (in virtù di un suono che dalla sala si stenta a percepire), quando canta a bocca chiusa.

Le voci

Cio-Cio-San

Suzuki

F. B. Pinkerton

Sharpless

Goro

Yamadori

Lo zio bonzo

Il commissario imperiale

L'ufficiale del registro

The image shows a vertical list of nine musical staves, each representing a different character. Each staff contains a single note with a stem and a flag, indicating a specific pitch. The notes are: Cio-Cio-San (treble clef, G4), Suzuki (treble clef, G4), F. B. Pinkerton (treble clef, G4), Sharpless (bass clef, G3), Goro (treble clef, G4), Yamadori (treble clef, G4), Lo zio bonzo (bass clef, G3), Il commissario imperiale (bass clef, G3), and L'ufficiale del registro (bass clef, G3). The notes for Suzuki, Goro, and Yamadori are marked with a sharp sign (#), while the others are marked with a flat sign (b).

La presenza scenica di Cio-Cio-San è talmente ampia e ossessiva da aver indotto qualche commentatore a scomodare la definizione di «monodramma» come genere al quale ascrivere *Madama Butterfly*: una produttiva forzatura. Tranne l'introduzione, e una breve pausa mentre gli americani fanno visita alla casetta all'inizio della parte seconda dell'atto conclusivo, la protagonista domina la scena, con una varietà di atteggiamenti da sbalordire, e tale da richiedere un'interprete che abbia nelle sue corde un vero talento d'attrice. La sua voce dev'essere in grado di sostenere il peso di una grande orchestra, per farsi sentire nei numerosi scorcì in cui esplose la passione solitaria (come nel caso di «Un bel dì vedremo»), o in cui l'evoluzione del dramma la mette al centro di situazioni tragiche (come nell'aria «Che tua madre» e nell'assolo conclusivo, a tu per tu col bambino prima di suicidarsi). Al tempo stesso deve scandire i versi con accento intensissimo in ambienti sonori rarefatti, specie nel finale, e non essere stucchevole nell'atto iniziale, quando le spetta di esibire un'ingenuità ai limiti del credibile, elemento chiave dell'incalzare tragico quando, contro ogni evidenza, negherà la realtà dell'abbandono. Se l'estremo acuto all'uscita in scena (Re_b) è facoltativo (ma inevitabile, perché segnala quasi inavvertitamente un tocco di follia nella *geisha* quindicenne), non lo sono il Do alla fine del duetto e i numerosi Si_b che costellano la sua parte. Il rango vocale ideale è quello del lirico spinto (o del soprano drammatico), ma la parte è così ardua da sostenere, che Mirella Freni, fra le migliori Butterfly moderne (nella famosa incisione diretta da Karajan) accanto a Renata Scottò e Leontyne Price, per prudenza non l'ha mai interpretata in scena.

Per onorare il suo ruolo di carnefice, il bel tenente Pinkerton si rivela monocorde, in una parte da tenore fra le più superficiali, e perciò crudeli, del teatro lirico. Le sue melodie sono all'insegna della pura sensualità che, nel duetto in particolare, potrebbe essere scambiata per adesione anche vagamente sentimentale al suo ruolo di amante – senza scrupoli –, come metafora della civiltà che lo esprime. La scrittura vocale è sa-

piante: mai troppo in basso, mai troppo in alto, richiede al tenore un'estrema proprietà di emissione, e il possesso di un buon legato anche nel registro medio-alto.

Ben più interessante il ruolo affidato al baritono, rango vocale piuttosto trascurato da Puccini: anche Sharpless dev'essere un buon attore, per sostenere i numerosi dialoghi nell'atto iniziale e, soprattutto, il confronto con Butterfly nel salotto 'americano' dell'atto secondo, il terzetto 'sentimentale' che segue di poco l'intermezzo, e il ruolo di giustiziere delle aspirazioni della protagonista nella drammatica conclusione. La voce dev'essere brillante, quasi tenorile data la tessitura sovente impegnata nel registro acuto, ma al tempo stesso, dato il ruolo positivo che il personaggio svolge come tutore dei sentimenti autentici a dispetto delle convenzioni, deve mostrare l'autorità necessaria, per non dar ragione alla constatazione di comodo del tenente, che ritiene la sua età «di flebile umor».

Nella selva di parti di contorno, ognuna delle quali esercita un ruolo importante, e dove persino Yamadori acquista spessore fra gli antagonisti delle illusioni della protagonista, emergono quelle di Goro, tenore di grazia e vera e propria anima del canto di conversazione sin dall'inizio, e di Suzuki, tra i rari mezzosoprani di Puccini che non sia relegata al rango della caratterista. Chiedono anch'esse cantanti-attori in grado di vivificare ogni momento dell'azione, e quella di Suzuki, in particolare, una voce bella e vellutata, poiché nel duetto dei fiori e soprattutto nel finale il personaggio assume una funzione quasi materna, unico punto di riferimento della solitudine della protagonista. Merita un cenno ulteriore Kate Pinkerton, la cui forza drammatica è inversamente proporzionale alle note che intona: il soprano che l'interpreta deve esibire, più che altro, una bella figura.

Scheda: 1/1

▸ [Scheda Unimarc](#) ▸ [Scarico Unimarc](#) ▸ [Scheda Marc21](#) ▸ [Scarico Marc21](#)

▸ [Export Endnote](#) ▸ [Export Refworks](#) ▸ [Citazioni](#) ☆ [Aggiungi a preferiti](#) ▸ [Permalink](#)

Livello bibliografico	Periodico
Tipo documento	Testo a stampa
Titolo	La Fenice prima dell'Opera
Numerazione	A.1, n. 0 (nov. 2002)-
Pubblicazione	Venezia : [s.n., 2002]-
Descrizione fisica	v. : ill. ; 24 cm
Note generali	<ul style="list-style-type: none">- Periodicità non determinata- Suppl. a "La Fenice : notiziario di informazione musicale e avvenimenti culturali della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia"
Numeri	<ul style="list-style-type: none">- [ISSN] 2280-8116