

Puccini, *Madama Butterfly* e l'intertestualità: un prologo, tre casi e un epilogo

MICHELE GIRARDI (Pavia-Cremona)

Nella citazione si rispecchia la lingua angelica in cui tutte le parole, snidate dal contesto idillico del senso, sono diventate motti nel libro della creazione.¹

A volte ho pensato che forse Puccini ricordò seminconsciamente l'assolo di tuba di *Pétruska* quando scrisse la musica di *Gianni Schicchi*, sette battute prima del n. 78.²

1. «Spasima l'universo»

Fra le molte accuse pretestuose che Fausto Torrefranca scagliò contro Puccini nel 1912, se ne legge una che decisamente non appartiene alla sfera del giudizio estetico:

Il Puccini è pigro: scolaro svogliato, epicureo *bohémien* [...] anche come uomo si dimostra pigro. E come artista, un'opera, in media, ogni quattro anni e con l'aiuto di ripetizioni entro l'opera e di rifritture da lavori precedenti, può significar pigrizia.³

Oltre a criticare in maniera tendenziosa le «ripetizioni entro l'opera» che sono, in realtà, uno dei fondamenti della tecnica narrativa di Puccini, con esiti di grande impatto drammatico (si pensi al finale della *Bohème*) Torrefranca conia la categoria della «rifrittura»,⁴ alludendo al problema dell'uti-

1 Walter Benjamin, *Karl Kraus*, in Id., *Avanguardia e rivoluzione*, Torino, Einaudi, 1973², pp. 100-133: 128.

2 Igor Stravinskij – Robert Craft, *Memories and commentaries*, New York, Faber and Faber Ltd., 2002; trad. it. *Ricordi e commenti*, Milano, Adelphi, 2008, p. 130. Il riferimento del compositore al suo balletto, preciso fin nel dettaglio, è rivolto a *Pétrouchka*, Berlin, Éditions russes de Musique, s.a. [1912], p. 115.

3 Fausto Torrefranca, *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, Torino, Bocca, 1912, p. 43.

4 Sull'argomento cfr. Michele Girardi, *Un serbatoio d'ispirazione*, in Id., *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 2002², pp. 24-28.

lizzo sistematico nella produzione operistica di Puccini, a cominciare dalle *Villi* (per finire con *La rondine*, aggiungo), di molti spunti provenienti da propri brani. Sarà qui opportuna una precisazione: il musicologo intendeva denigrare il suo nemico tacciandolo solo di scarsa ispirazione, senza rendersi conto di quali proporzioni fosse e quale portata estetica avesse l'autoimprestito in Puccini e la citazione da lavori altrui, che si basa su principi per molti aspetti analoghi (come vedremo). Non si tratta di pigrizia, come intendeva l'aspirante accademico, ma di una strategia narrativa vera e propria, e serve ad accrescere la portata concettuale del racconto scenico grazie all'intertestualità. La motivazione più frequente per riutilizzare musica precedente era la pertinenza della situazione drammatica in cui andava inserita, tanto che i passaggi ripresi non causano fratture stilistiche riascoltati nel nuovo contesto. Alla prova dei fatti, il meccanismo della «rifrittura» dimostra semmai la natura dell'immaginazione dell'artista, capace di inventare un mondo drammatico prima di avere una struttura librettistica su cui adattarlo.

Nella sua fase di stile tardo, il compositore si spinse fino all'autocitazione palese, creando un cortocircuito fra le sue opere teatrali (come aveva fatto Mozart riprendendo il «Non più andrai, farfallone amoroso» di Figaro nel finale di *Don Giovanni*, ma anche Verdi, facendo intonare la sequela di litanie dedicate alla pancia del protagonista nello scorcio conclusivo di *Falstaff* sul motivo dell'*Hostias* dall'Offertorio della *Messa da Requiem*):⁵ l'aria di Mimì che riemerge nell'episodio del venditore di canzonette del *Tabarro*, col suo carico di affettuosa ironia, chiama in causa l'amore e la morte di un'emarginata come metafora dell'amore assoluto e preannuncia la sorte tragica della passione clandestina tra Giorgetta e Luigi. Il riutilizzo emblematico di musica propria e altrui fa dunque parte di un sistema di comunicazione più ampio: Puccini non fu il primo a praticarlo in era romantica e successiva (si pensi ai numerosi omaggi, per fare un solo esempio, che Rossini rivolse a Mozart, richiamando alcune fra le sue melodie più famo-

5 Motivo, quello dell'*Hostias*, che, intonato dai preti egizi, viene a sua volta dalla scena della consacrazione del condottiero nel tempio in *Aida* («O tu che sei d'Osiride», I.2), determinando quindi un nuovo livello semantico. Probabilmente l'intento di Verdi era quello di esercitare un poco di garbata ironia cospargendo di 'sacro' la pancia del suo eroe, e il motivo di tre note del tenore nella *Messa* si prestava per rendere palese all'ascolto il richiamo 'religioso'. Ma anche qui l'autocitazione produce senso ulteriore che comunica all'ascoltatore, visto che un momento di raccoglimento intenso viene offerto alla parodia. Così accade anche quando Boito e Verdi mettono in bocca a Quickly, con effetto clamoroso (*Falstaff*, II.1), la stessa frase (quattro note discendenti) e le stesse parole intonate da Violetta in occasione del finale primo della *Traviata*: «Povera donna» (I.5), oppure mentre i due servitori del protagonista inneggiano all'«Immenso Falstaff!» (I.1) riprendendo l'Immenso Fhtà!» da *Aida* (I.2). Cfr. Marco Beghelli, *Lingua dell'autocaricatura nel «Falstaff»*, «Opera & Libretto», 2, 1993, pp. 351-380.

se),⁶ ma nella *fin de siècle* la pratica della citazione assunse proporzioni sempre più ragguardevoli, a mano a mano che la musica sviluppava sistemi narrativi sempre più sofisticati e, talora, persino manieristici (Leoncavallo *docet*).⁷

A cavaliere fra Otto e Novecento, i riferimenti possono essere più o meno letterali: nel finale di *Jenůfa* Janáček esorcizza la mala sorte dei protagonisti chiamando in causa in maniera sfumata ma riconoscibile la fine di Mimì nel quadro conclusivo della *Bohème* («Sono andati? fingevo di dormire»), mentre Berg, per identificare il personaggio del capitano nel *Wozzek*, si rivolge con chiarezza al tema iniziale della sesta sinfonia di Beethoven, infettando così la natura ch'è argomento poetico della *Pastorale* coi veleni di un tecnocrate pervertito. Fra i più accorti nello sfruttamento della citazioni per produrre concetti ulteriori, Mahler (che richiama se stesso più volte nelle sue partiture) riprende sovente frammenti significativi del teatro musicale, da Wagner a Offenbach (il valzerino che ingemma il finale dell'episodio di Olympia nei *Contes d'Hoffmann*, echeggiato nel trio del secondo tempo della prima sinfonia), rimbalzati nella sua memoria anche per via della sua attività quale direttore d'orchestra. A fini esemplificativi basti qui considerare due scorci. Nel cuore del grande *Adagio* che chiude la sua terza sinfonia (1896), Mahler affida al timbro possente degli otto corni in Fa,⁸

6 Anche Rossini cita il «farfallone amoroso» affidando al coro di eunuchi nel finale primo dell'*Italiana in Algeri* uno sberleffo rivolto al Bey Mustafa: il «Flagel delle donne» non ruberà più il riposo del gentil sesso, e dunque la conquista dell'*Italiana* sarà destinata a fallire.

7 In una pagina di appunti ritrovata fra le sue carte Leoncavallo ebbe ad annotare, con scrupolo degno di miglior sorte, ben dieci riferimenti a musiche altrui nella partitura di *Manon Lescaut* (cfr. Giorgio Magri, *L'uomo Puccini*, Milano, Mursia, 1992, pp. 128-129). Potrebbe essere frutto di un desiderio di rivalsa nei confronti di un collega più fortunato, ma scorrendo i documenti ottimamente conservati presso il Fondo Leoncavallo di Locarno s'incontrano tanti altri foglietti, dove il compositore napoletano annotava scrupolosamente i riferimenti incrociati fra opere diverse, con particolare attenzione a quelle di Wagner, tanto che l'intertestualità si fa strada in lui come una vera fissazione, se non una missione. Nessuna meraviglia, dunque, quando si apre la partitura dei *Medici* e si respira un'aria di *déjà vu*, creata da riferimenti ora a questo ora a quel lavoro o a quello stile, ivi compreso il proprio, calibrato sui *Pagliacci*.

8 Ho tratto gli esempi musicali dalle rispettive partiture di Mahler (Es. 1, Wien, Universal, © 1974; Es. 4, Wien, Universal, © 1971), Verdi (Es. 2, Milano, Ricordi, © 1913, P.R. 155, rist. 1980), Halévy (Es. 3, Weinsberg-Kassel, Alkor-Galland, 1999), Smetana (Es. 5, Praga, Supraphon, 1953), Puccini (Ess. 6, 8, 10: *Madama Butterfly*, Milano, Ricordi, © 1907, P.R. 112, rist. 1979; Es. 12: *Manon Lescaut*, Milano, Ricordi, © 1915, P.R. 113, rist. 1980), Wagner (Es. 7, Leipzig, Peters, [1911]), Debussy (Es. 9, Paris, Fromont, 1904) e Ravel (Es. 11, Paris, Durand, 1909); ho trascritto e sintetizzato i passi citati in suoni reali e individuato il luogo mediante mediante l'atto (e/o parte, se opere), la cifra di richiamo e in apice il numero di battute che la precedono (a sinistra) o la seguono (a destra), oppure il movimento e il numero di battute, nel caso delle composizioni strumentali.

che rispondono in canone alla testa della melodia intonata da violini e ai legni acuti,

Corni 1 3 5 7
Mit höchster Kraft Immer drängender Noch stärker werden
acceler. Wieder sehr bewegt

ff immer ff

Corni 2 4 6 8

Corni 1 3 5 7

ff >

Es. 1: Gustav Mahler, Sinfonia n. 3, VI, bb. 224-241.

un urlo di dolore che proviene dai quattro corni della partitura di *Otello*:

Corni

mf p come un lamento mf p mf p

Coro (T e B)

fu - ne - sta. Spa-si-ma l' u - ni - ver-so,

Es. 2: Giuseppe Verdi, *Otello*, I, 2G.

Nell'opera di Verdi il mare ribolle minaccioso contro il Moro: «spàsima l'universo», e forse Mahler, inserendo questo episodio tormentato che esercitava su di lui una suggestione profonda, cercava di comunicare al suo ascoltatore la sensazione di una natura che diviene potenzialmente ostile e mina in due occasioni, ma solo per qualche istante, la serenità che altrimenti domina il corale in Re maggiore.⁹

9 L'interpretazione è per lo meno incoraggiata da Bruno Walter, che osserva come sotto il titolo originariamente previsto dal programma per questo grande *Adagio* (*Was mir die Liebe erzählt*) il compositore avesse annotato un'invocazione: «Vater, sieh an die Wunden mein, kein Wesen laß verloren sein» (Padre, guarda le mie ferite e non lasciar perire nessuna creatura); cfr. Bruno Walter, *Gustav Mahler*, Wien [...], Herbert Reichner, 1936, p. 102. Mahler dimostrò altre volte la sua affezione per Verdi, ad esempio citando la melodia che la protagonista intona una volta entrata nella tomba all'ultimo quadro di *Aida*. Forse recependo il senso di un sereno distacco dal mondo espresso dall'eroina verdiana, Mahler la riprese nel terzo movimento della sua quarta sinfonia (1900, *Ruhevoll*: ancora un *adagio*):

Più intrigante il secondo esempio, che chiama in causa *La Juive*, un'opera fra le più famose del repertorio europeo ottocentesco, e parigino soprattutto. Mahler la conosceva bene sin dagli inizi della carriera e l'apprezzò al punto da inserirla nel repertorio dell'Opera di Vienna nel 1903. Nel momento in cui fa eco alla condanna dei due protagonisti, l'orafo israelita Éleazar e la figlia Rachel, il coro inneggia a un dio «tout puissant» (Es. 3, A e B) di cui invoca il perdono per le vittime in un passaggio dissonante che porta a una cadenza perfetta in Mi bemolle maggiore (passando per il secondo rivolto di una settima di terza specie – Es. 3, B –, in funzione di dominante secondaria):

Soprani *f* *p*

Tenori I Sei - gneur tout puissant, Sei - gneur tout puissant, par-don - nez! —

Tenori II *f* *p*

Bassi Sei - gneur tout puissant, Sei - gneur tout puissant, par-don - nez! —

Es. 3: Fromental Halévy, *La Juive*, V, bb. 125-129.

Aida *con passione*

e qui lon - ta - na da o-gni u - ma - no sguar - do,

VERDI, *Aida*, Milano, Ricordi, © 1913, IV.2, S⁵.

Fl I, Ob I Fl I, Cl I *a tempo*

Fl I, Ob I *molto rit. p espressivo*

MAHLER, Sinfonia n. 4, London, Universal, © 1963, III, 3³.

Evidentemente questo passaggio restò impresso nella fantasia di Mahler, che lo riprese all'inizio di «Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen» secondo dei *Kindertotenlieder* (1905). Ripensando a *Otello* vengono in mente altre associazioni suggestive tra Verdi e Mahler: nell'atto secondo, ad esempio, entrano in scena mandolino e chitarra, così come accade nella seconda *Nachtmusik* della settima sinfonia. Anche Puccini, in più occasioni, ebbe a valersi di momenti significativi del capolavoro verdiano. In particolare nell'atto terzo di *Tosca* (1900), con l'intento di enfatizzare un momento di struggente abbandono alla passione perduta, egli utilizza un quartetto di violoncelli solisti, complesso che proprio Verdi aveva valorizzato nel duetto d'amore fra Desdemona e il marito, ch'è anche il loro ultimo momento di felicità.

Mahler riprende in Re bemolle esattamente i due accordi di Halévy (Es. 4, A e B),

B

Langsamer *zurückhaltend erwortelnd*

Soprano solo *p* *pp*^{zart}

Be - rei - te dich zu le - ben!

Sopranì *mf dim.* *ppp*

Contralti Be - rei - te dich zu le - ben!

A B

Tenori I *ff* *mf dim.* *ppp*

Tenori II Be - rei - te dich! Be - rei - te dich zu le - ben!

Bassi I *ff* *mf dim.* *ppp*

Bassi II Be - rei - te dich! Be - rei - te dich zu le - ben!

Es. 4: Gustav Mahler, Sinfonia n. 2, v, bb. 633-639.

inserendo in tal modo un riferimento intertestuale a un momento chiave dell'intolleranza ritratta in musica. Il compositore capovolge la sentenza di Brogni e dei suoi accoliti: non si deve invocare ipocritamente il perdono per gli innocenti, ai quali spetta di diritto la vita eterna («Bereite dich zu leben!»).¹⁰

Madama Butterfly offre all'attenzione critica tre casi significativi, in cui Puccini realizzò un rapporto importante e suggestivo fra la drammaturgia della sua tragedia giapponese e altre tre opere.

10 Per un elenco ampio ma affrettato delle citazioni che Mahler rivolge alla musica altrui, cfr. Tobias Janz, *Über das Opernhafte von Mahlers Musik*, in *Mahler Handbuch*, hrsg. von Bernd Sponheuer und Wolfram Steinbeck, Stuttgart, Metzler, 2010, pp. 140-153: 147-148; ringrazio Anselm Gerhard per avermi segnalato questo contributo, e aver letto il saggio suggerendomi importanti miglioramenti.

2. Due spose vendute

Il primo episodio che mi accingo a interpretare è stato segnalato *en passant* da Mosco Carner nella sua biografia di Puccini.¹¹ 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. 5: X), con entrate successive all'ottava inferiore fino alla terza, ma senza subire elaborazione contrappuntistica (risposta, controsoggetto o altri elementi):

Es. 5: Bředřich Smetana, *Prodaná nevesta* (La sposa venduta), *Ouverture*, bb. 72-77.

Puccini avrebbe potuto conoscere questo brano leggendo lo spartito dell'opera in tedesco, uscito a Berlino nel 1893 (*Die verkaufte Braut*), ma è più probabile che l'abbia ascoltato (e magari più di una volta fino al 1901, quando iniziò a comporre *Madama Butterfly*) diretto dal suo grande amico

11 Mosco Carner, *Puccini. A critical biography*, London, Duckworth, 1958; trad. it.: *Puccini. Biografia critica*, Milano, Il Saggiatore, 1961: tema e fugato «richiamano alla mente *l'ouverture* della *Sposa venduta* di Smetana» (p. 534; l'osservazione ricompare invariata nell'ultima edizione postuma della monografia, uscita in lingua inglese nel 1992). Lo studioso segnala anche la relazione, senza individuare nulla di specifico, fra *Pelléas et Mélisande* e *Madama Butterfly* in una carrellata sui rapporti linguistici fra i due compositori (Mosco Carner, *Debussy and Puccini*, «The Musical Times», 108, 1967, pp. 502-505; trad. it.: *Debussy e Puccini*, «Quaderni pucciniani», 1, 1982, pp. 107-117).

Arturo Toscanini, che aveva in repertorio *l'ouverture* dal 1895. Se è anche possibile 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 pezzo, 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 (qui sotto, ai bassi):

Es. 6: Giacomo Puccini, *Madama Butterfly*, I, ⁸², bb. 24-31.

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 in tempo rallentato, due mondi vengono a contrasto – il soggetto (Es. 6: X), per intero e nella sua cellula generatrice (X'), tornerà dopo l'alzata del sipario e soprattutto nel finale, con esito straziante.

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 dovuto al compositore ceco (Es. 5: X'), imitato per diminuzione nella cellula tematica della tragedia giapponese (Es. 6: 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 mette in vetrina il punto di vista di un uomo occidentale sul mondo orientale e le sue usanze, delle quali intende valersi a suo beneficio esclusivo.

Vengono alla mente ulteriori motivazioni di tipo narrativo per questo riutilizzo, tuttavia, se si pensa che sia Marenka, protagonista di *Prodaná nevesta*, 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 delle donne. Questo reticolo in-

tertestuale suggerisce ancora una volta come Puccini vivesse 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.

3. Illusione e desolazione

Tristan und Isolde fu un modello per Puccini fin dalle prime prove di composizione, ma da *Manon Lescaut* in poi divenne un punto di riferimento implicito per rinvii intertestuali: alcuni punti chiave di questo capolavoro vennero più volte citati dal musicista per tracciare paralleli significativi tra situazioni e personaggi delle proprie opere e le vicende dei due amanti wagneriani, visti come simboli di un amore romantico e assoluto. Al centro dell'interesse di Puccini, ma anche di tutto il mondo musicale e culturale in genere, furono particolarmente le battute iniziali dell'opera, dove due segmenti melodici intrisi di cromatismo, affidati al violoncello e all'oboe, s'intrecciano nell'accordo più famoso di tutta la storia della musica, vero e proprio crocevia di passioni inesaurite e inesauribili, di amore assoluto, ma anche di sofferenza, desiderio e quant'altro.¹²

Il preludio all'atto terzo di *Tristano* c'introduce in un clima sonoro di piena desolazione, preparando l'immagine che si vedrà all'alzata del sipario: il protagonista, morente, giace fra le braccia del fedele Kurwenal in un giardino posto a fronte di un castello con ampia prospettiva sul mare. Il brano inizia con una variante diatonica (bb. 1-6) della frase cromatica enunciata dall'oboe all'inizio dell'opera – gli esegeti l'interpretano come segno del desiderio del protagonista delirante –, su una scala di Fa minore difettiva (Es. 7: A) che sale ancora per bicordi lungo due altre ottave (Es. 7: A'), ma con l'intervallo di seconda aumentata fra III e IV grado:

12 Il wagnerismo di Puccini è manifesto sin dal Preludio per orchestra in La del 1882 e s'incrementa a suon di citazioni disseminate nel corso della sua produzione operistica per arrivare fino agli appunti per il finale di *Turandot*: «e poi Tristano»; cfr. Michele Girardi, *Massenet à Puccini, «Heureux de votre grand triomphe»: un maître français pour un génie italien*, in *Massenet aujourd'hui: héritage et postérité*, atti del convegno internazionale di studi (Saint-Étienne, 24-25 ottobre 2012), sous la dir. de Jean-Christophe Branger et Vincent Giroud, Saint-Étienne, Publication de l'Université de Saint-Étienne, 2014, pp. 309-328, e Girardi, *Giacomo Puccini*, capp. 3 e 7, *passim*. Sul *Tristanakkord* nella cultura artistica seriore si legga l'affascinante saggio di Steven Huebner, *Tristan's Traces*, in *Richard Wagner: Tristan und Isolde*, ed. Arthur Groos, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 142-166.

Es. 7: Richard Wagner, *Tristan und Isolde*, preludio atto III, bb. 1-10.

All'inizio del secondo (e ultimo) atto di *Madama Butterfly* udiamo un breve preludio orchestrale: dapprima un fugato che si trascina stancamente per qualche battuta stabilendo un parallelo con l'inizio dell'opera,¹³ e producendo un senso di fatica e di tempo passato invano, come la vita stessa di Cio-Cio-San si fosse congelata per tre anni. La polifonia si spegne dopo poche battute su una clausola di note ribattute, da cui parte una scala di Sol minore (Es. 8: A) che sale ancora, anch'essa con la variante dell'intervallo di seconda aumentata fra III e IV grado (Es. 8: A'); oltre alla ripetizione dell'*incipit*, vi è un ulteriore punto in comune col passo del *Tristan*, perché in ambo i casi il tetracordo finale della prima esposizione (difettivo in Wagner) e quello successivo sono nell'ambito di un tritono (ess. 7-8: QA):

Es. 8. Giacomo Puccini, *Madama Butterfly*, II.1, ⁴²bb. 18-24.

Infine: sia Wagner (che sviluppa ulteriormente il cosiddetto «tema del desiderio» delle prime battute dell'opera), sia Puccini (che in cima alla scala rispone la principale variante del motivo della maledizione, Es. 8, bb. 22-24) inquadrano la situazione con la ripresa di un importante *Leitmotiv*.¹⁴

- 13 Tramite i due inizi e i due finali d'atto Puccini tracciò precise simmetrie strutturali, le quali attestano che egli concepì *Madama Butterfly* nelle proporzioni dei due atti, nonostante la divisione in tre atti della versione 'corrente', estranea alla sostanza autentica del lavoro (cfr. Girardi, *Giacomo Puccini*, pp. 235-239).
- 14 La descrizione dello scorcio wagneriano fornita dal musicologo belga Maurice Kufferath, in un volume che Puccini conosceva bene (per la *Guide thématique et analyse de Tristan et Iseult*, Paris, Fischbacher, 1884; trad. it.: *Tristano e Isotta di Riccardo Wagner. Note e appunti*, Torino, Bocca, 1897) è molto significativa, tanto che potrebbe aver suggerito al musicista la citazione: «Je ne crois pas qu'il y ait rien dans la musique qui atteigne à cette force dans l'expression de la douleur et du deuil irrémédiable. La fatalité semble peser sur les premières mesures que joue le quatuor des cordes» (Id., *Tristan et Iseult*, Paris [...], Fischbacher [...], 1894, p. 345).



Fig. 1: Angelo Quaglio, modello per la scena dell'atto III di *Tristan und Isolde* di Wagner per la prima assoluta (10 giugno 1865) in München; l'immagine fissa il momento successivo dopo la morte dell'eroe e l'approdo di Isolde e Brangäne (III.3), con la nave che sbarcherà Melot e Re Marke sul fondo.



Fig. 2: Marcel Jambon e Alexandre Bailly, bozzetto scenico (II) per la prima parigina (*Opéra Comique*, 1906) di *Madama Butterfly*. Milano, Archivio storico Ricordi.

Ma se non bastasse il linguaggio musicale per valutare questo richiamo wagneriano, si confronti il modellino di Quaglio per la prima assoluta di *Tristan* (1865) con il bozzetto per la *première* francese di *Butterfly* (1906, qui nella pagina precedente), dove gioca un ruolo di primo piano il panorama sul mare, visto attraverso la casa di Cio-Cio-San, e si legga la didascalia della partitura: Butterfly giace distesa, come Tristano, e in compagnia di una cameriera ch'è anche la sua amica più fedele.

La desolazione che il preludio all'atto terzo del capolavoro wagneriano emana da ogni nota è stata recepita da Puccini in una situazione che in qualche maniera ha rivissuto artisticamente come analoga. Tristano e Butterfly sono entrambi feriti dall'amore e per amore – l'eroe anche fisicamente, dopo essersi suicidato abbandonandosi sulla spada di Melot nel finale II, mentre la ragazza giapponese si trafiggerà solamente alla fine –, entrambi desiderano spasmodicamente il ritorno dell'essere amato e lo intendono come l'unica possibilità di salvezza, tuttavia la morte farà giustizia delle loro aspirazioni rendendole pure illusioni.

4. Due navi, un solo destino

Dopo *Tosca*, Puccini aumentò ulteriormente la sua attenzione, già molto viva, per la musica contemporanea, teatrale e strumentale, cercando di tenersi aggiornato su ogni novità linguistica, di cui valutava con attenzione la portata. Da sempre ammiratore dei francesi, e in particolare di Massenet, egli aveva avvertito fin dai primi ascolti un'affinità reale con il mondo sonoro di Debussy, in particolare per l'uso di accordi di nona su gradi deboli della scala, di accordi paralleli, della gamma per toni interi, di quella pentafona, dei modi gregoriani, e di altri procedimenti che si possono rintracciare sin nelle prime opere del toscano. Tuttavia in molte pagine di *Butterfly* le convergenze con Debussy si fanno più evidenti e si estendono anche a taluni impasti timbrici (specialmente nelle combinazioni di arpa, oboi e clarinetti con altri strumenti, in particolare percussioni, corni e trombe con le sordine). Ciò si dovette probabilmente alla conoscenza di *Pélleas et Mélisande*, un'opera che, pur esprimendo una concezione del teatro molto differente dalla sua, attrasse musicalmente Puccini. Dopo averla vista all'Opéra Comique per la prima volta, il toscano ebbe a scrivere a Giulio Ricordi il 15 novembre 1906:

Pélleas et Mélisande di Debussy ha qualità straordinarie di armonie e sensazioni diafane strumentali, è veramente interessante, ma mai ti trasporta, ti solleva, è sempre d'un colo-

re «sombre», uniforme come un abito di francescano. C'è il soggetto che interessa e fa da rimorchiatore alla musica.¹⁵

Anche quest'ultimo richiamo a un'opera altrui nella tragedia giapponese non è una citazione vera e propria, ma produce uno scatto ulteriore di senso nella vicenda della piccola *geisha*. Nel terzo e conclusivo *tableau* dell'atto primo Pelléas incontra Mélisande in compagnia di Geneviève davanti al Castello: per la prima volta il pubblico li vede insieme, e l'attenzione è dunque più vigile. Prima che la madre del giovine si congedi, lasciandoli soli, una nave viene segnalata da voci di marinai in lontananza, sul mare che il pubblico vede nello sfondo della scena:¹⁶

Mélisande Pelléas

Quelque chose sort du port il faut que ce soit un grand navi - re.

Cont. *p* < Ho - é! _ Hisse hoé! ____

Ten. Hisse hoé! _

Bas. *p* < Ho - é! Ho - é! Ho - è ____

Es. 9. Claude Debussy, *Pelléas et Mélisande*, I.3, 41¹.

C'è nebbia, ma quando il vascello passa lontanissimo sotto le luci dei fari Mélisande riconosce il veliero che l'ha portata nella terra del marito Golaud, e che ora salpa verso un luogo sconosciuto, simbolo di una libertà sempre più lontana, ormai, e dell'ineluttabilità di un amore presago di un destino tragico.

Cio-Cio-San attende da tre anni che la stessa nave partita con lo sposo americano glielo riporti, e insieme a lui la felicità perduta. Vede col

- 15 La lettera, pubblicata nei *Carteggi pucciniani*, a cura di Eugenio Gara, Milano, Ricordi, 1958, p. 334, fu scritta a Parigi, dove Puccini si trovava per sovrintendere alle prove della *première* francese di *Butterfly*. Con ogni probabilità il compositore conosceva già *Pelléas* per aver letto lo spartito, pubblicato nel 1902 (la partitura uscì due anni dopo).
- 16 La partitura non dà indicazioni in merito, ma le scene della prima assoluta (1902) si possono vedere nel numero 84 di «Le Théâtre», uscito nel giugno del 1902 e dedicato al capolavoro di Debussy. Il mare si trova in basso sulla destra, in posizione simile a quella del bozzetto parigino di *Madama Butterfly*, anche se in maggior evidenza. Non bisogna dimenticare che il *metteur en scène* della *première* di *Pelléas et Mélisande* era Albert Carré, regista anche dell'allestimento pucciniano nella *première* francese del 1906.

cannocchiale che l'*Abramo Lincoln* sta entrando nel porto di Nagasaki, e si mette ad aspettare dietro un paravento, prigioniera di un'illusione mortale. Un intermezzo orchestrale a sipario abbassato, che separa la prima parte del lungo atto secondo dalla successiva, opera il prodigio di far scorrere, come in un *flashback* cinematografico, tanti momenti del passato, mediante un susseguirsi frenetico di *leitmotive*, fino a che il sipario non si alza all'alba sulla protagonista, ancora in piedi dopo aver vegliato tutta la notte. E anche per lei un richiamo concreto viene dalla baia, che spezza un clima armonico e timbrico pienamente à la *Debussy*. I marinai gettano l'àncora, la nave attesa sta approdando:

The image shows a musical score for Giacomo Puccini's *Madama Butterfly*, Act II, measures 59-61. The score is in G major and 4/4 time. It features a vocal line for Tenor I and II, and a piano accompaniment for Clarinet (Cl) and Cor Anglais (Cr. Fg). The vocal line starts with a call from the bay, marked 'T. I (dalla baia, lontanissimi)'. The lyrics are 'Oh eh! oh eh! ___ Oh eh! oh he! oh he! ___ oh he! ___'. The piano accompaniment is marked 'pp' and features a rhythmic pattern of eighth notes.

Es. 10: Giacomo Puccini, *Madama Butterfly*, II.2, 4⁶, bb. 59-61.

Puccini non cita letteralmente Debussy, anche se la disposizione antifonale delle grida è comune: gl'interessa l'intervento dinamico dell'equipaggio che spezza la stasi in scena, e al tempo stesso richiama uno spazio sensibile al di fuori, lo spazio di una vita normale che fluisce, contro l'immensità di un silenzio interiore. Il richiamo dalla baia è concreto per Cio-Cio-San, e lo è anche per Mélisande. La sua nave è partita, quella di *Butterfly* è arrivata, ma in ambo i casi l'annuncio è foriero di una fatalità letale.

5. Una forca per Manon

Oltre alle affinità fra i tre episodi e le rispettive fonti che abbiamo appena notato, e alla presenza determinante del mare in due casi su tre, va citato un altro legame che riguarda la collocazione di due di essi: l'*ouverture* della *Sposa venduta* occupa la medesima posizione dell'introduzione di *Butterfly*, e il preludio all'atto terzo e ultimo di *Tristan und Isolde* anticipa la catastrofe conclusiva, meccanismo dilatato in un tempo lunghissimo nella tragedia giapponese, ma che inizia anch'esso nel secondo e ultimo atto. Mi sembra perciò sufficientemente chiaro che Puccini abbia riutilizzato tre momenti

di un teatro altrui per imprimere al proprio nuove, sostanziali sfumature, rivivendo linguisticamente, ma anche per *topoi* scenici, i significati di tre episodi, onde ampliare la portata estetica del suo dramma in *kimono*.

Quanto ai debiti con Stravinskij citati nella glossa, aggiungerei che la citazione più famosa di Stravinskij da parte di Puccini lega la melodia dell'aria di Liù nell'atto terzo di *Turandot* («Tu che di gel sei cinta») al motivo intonato da flauti e quattro viole nelle *Rondes printanières*.¹⁷ Non è l'unico rapporto intertestuale fra questo assolo e un'altra musica importante del Novecento. La melodia principale intonata dall'ultima «piccola donna» di Puccini viene da una frase delle viole esattamente citata, che si sente distintamente nella prima scena del terz'atto di *Pelléas et Mélisande*, quando il giovane gioca coi capelli dell'amata così densamente intrecciati da precludergli la vista del cielo (e la frase viene riverberata in orchestra con timbri cangianti).¹⁸ Puccini combina sapientemente il gioco dei due amanti adolescenti francesi col crescendo tensivo del *Sacre*, che ha come meta il sacrificio dell'eletta, ma che già in questo scorcio celebra con intensità un clima rituale. Questa decisione attesta il suo livello di eccellenza nel teatro internazionale: rendendo testimonianza affettuosa alle due composizioni di Debussy e Stravinskij, compiva una precisa scelta di campo, portando nelle correnti più avanzate dell'Europa del tempo il contributo di un artista italiano sintonizzato su quella stessa lunghezza d'onda.

Voglio chiudere con un quarto e ultimo caso in guisa di epilogo, che non riguarda *Butterfly*, bensì una delle innumerevoli citazioni che il mondo della musica e del teatro dedicò a sua volta all'opera di Puccini. Nel suo capolavoro pianistico *Gaspard de la Nuit* (1909), Ravel ripensa all'intermezzo di *Manon Lescaut* per rendere il secondo movimento *Le Gibet* (la forca), dove il Si_♭ ostinato balla nelle nostre orecchie come il corpo di un condannato che penzola dal nodo scorsoio, un canto ancor più mortuario:



Es. 11: Maurice Ravel, *Gaspard de la nuit: Le Gibet*, II, bb. 12-14.

17 Cfr. Igor Stravinskij, *Le Sacre du Printemps*, London-New York, Boosey & Hawkes, © 1921, p. 39).

18 Cfr. Debussy, *Pelléas et Mélisande*, III.1, 13⁸.

Ravel mette in mostra una concezione decisamente drammatica del poema di Bertrand che funge da programma del brano, ma andò a cercare un senso tragico immanente, che gli venne fornito da un passo di Puccini. Anche se l'imitazione non è fedele, lo spirito del passo viene riflesso nell'oscillazione del lacerto melodico su una nota perno (La₂ in Ravel, Sol in Puccini), ribadita da una quarta ascendente e una seconda discendente:

The image shows a musical score for Violin I and Divisi Violins. The upper staff is for Violin I (Vlc I) and the lower staff is for Divisi Violins (Vlc divisi). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The score consists of four measures. The first measure is marked *p con espressione*. The second measure is marked *mf con espressione*. The lower staff is marked *p con espressione*. The melody in the upper staff features a prominent oscillation around a central note, with a fourth ascending and a second descending.

Es. 12: Giacomo Puccini, *Manon Lescaut*, III, ¹²¹, bb. 1-4.

Il *leitmotiv* di Manon, in una variante angosciosa, accompagna le riflessioni appassionate di Des Grieux riportate in partitura, anch'esse in guisa di programma. La ragazza è stata condannata alla deportazione, che per lei equivale a una sentenza di morte, e l'intermezzo è una musica decisamente desolante, dal quale è bandita la speranza. Ravel ha colto mirabilmente questa caratteristica, rendendo omaggio al genio musicale di Puccini,¹⁹ così come aveva fatto Puccini nei tre casi che ho sottoposto all'attenzione del lettore.

«Tout se tient», per dirla con Saussure.

19 Un'autorevole dichiarazione di Rosenthal attesta l'ammirazione per Puccini da parte di Ravel, e la conoscenza delle sue opere: «Un jour il me parlait en termes élogieux de Puccini. Et comme le jeune homme insolent et idiot que j'étais à cet âge, je me suis mis à ricaner. Alors (Ravel) est entré dans une colère folle et, ce faisant, il est allé fermer à clef la porte de son petit studio de Montfort-l'Amaury, il s'est mis au piano et m'a joué entièrement *la Tosca* qu'il connaissait par cœur, en s'arrêtant cinquante fois pour m'expliquer: qu'avez vous à reprocher à cet endroit? Regardez comme c'est bien harmonisé, comme la forme est respectée, comme cette mélodie module d'une façon intelligente, originale, intéressante. Et ensuite il a pris la partition (qu'il avait) pour me montrer la perfection orchestrale. Il m'a dit "mais je n'ai pas fait autre chose avec *le Tombeau de Couperin*: cette économie de moyens qui fait que deux instruments seuls produisent un tel choc dans l'orchestra de Puccini: tout cela vient d'un grand artiste»; Manuel Rosenthal, *Entretiens avec Rémy Stricker*, «France Culture», aprile 1985 (cit. da Marcel Marnat, *Maurice Ravel*, Paris, Fayard, 1986, p. 145).

Abstract

Composers have been using their own or musical ideas of others for different purposes forever. The use of quotation or auto-quotation – both celebrated in the Finale secondo of *Don Giovanni* – can also be studied as a specific way for the author to communicate with his audience, his colleagues, and to whom may understand the hidden message. After a brief theoretical introduction with examples including in particular Mahler and Verdi, this study intends to illustrate the relationship between Giacomo Puccini and music of other composers with three cases of intertextuality. *Madama Butterfly's* score refers to *Prodaná nevěsta* (*The bartered bride*), *Tristan und Isolde* and *Pelléas et Mélisande* through precise thematic and melodic quotes. In the case of the quotes from Wagner and Debussy visual allusions related to stage situations are also taken into account. The study concludes with a reversed case concerning Ravel making an intertextual reference to one of Puccini's passages. This episode suggests the necessity to study the influence of Puccini's scores on music of and after his time, a chapter yet to be written.

Bibliografia

- Beghelli Marco, *Lingua dell'autocaricatura nel «Falstaff»*, «Opera & Libretto», 2, 1993, pp. 351-380.
- Benjamin Walter, *Karl Kraus*, in Id., *Avanguardia e rivoluzione*, Torino, Einaudi, 1973², pp. 100-133.
- Carner Mosco, *Debussy and Puccini*, «The Musical Times», 108, 1967, pp. 502-505; trad. it.: *Debussy e Puccini*, «Quaderni pucciniani», 1, 1982, pp. 107-117.
- Carner Mosco, *Puccini. A critical biography*, London, Duckworth, 1958; trad. it.: *Puccini. Biografia critica*, Milano, Il Saggiatore, 1961.
- Carteggi pucciniani, a cura di Eugenio Gara, Milano, Ricordi, 1958.
- Debussy Claude, *Pelléas et Mélisande*, Paris, Fromont, 1904.
- Girardi Michele, *Massenet à Puccini*, «Heureux de votre grand triomphe»: un maître français pour un génie italien, in *Massenet aujourd'hui: héritage et postérité*, atti del convegno internazionale di studi (Saint-Étienne, 24-25 ottobre 2012), sous la dir. de Jean-Christophe Branger et Vincent Giroud, Saint-Étienne, Publication de l'Université de Saint-Étienne, 2014, pp. 309-328.
- Girardi Michele, *Un serbatorio d'ispirazione*, in Id., *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 2002², pp. 24-28.
- Guide thématique et analyse de Tristan et Iseult*, Paris, Fischbacher, 1884; trad. it.: *Tristano e Isotta di Riccardo Wagner. Note e appunti*, Torino, Bocca, 1897.
- Halévy Fromental, *La Juive*, Weinsberg-Kassel, Alkor-Galland, 1999.
- Huebner Steven, *Tristan's Traces*, in *Richard Wagner: Tristan und Isolde*, ed. Arthur Groos, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.
- Janz Tobias, *Über das Opernhafte von Mahlers Musik*, in *Mahler Handbuch*, hrsg. von Bernd Sponheuer und Wolfram Steinbeck, Stuttgart, Metzler, 2010, pp. 140-153.
- Kufferath Maurice, *Tristan et Iseult*, Paris [...], Fischbacher [...], 1894, p. 345.
- Magri Giorgio, *L'uomo Puccini*, Milano, Mursia, 1992.

- Mahler Gustav, *Symphonie II*, Wien, Universal, 1971.
- Mahler Gustav, *Symphonie III*, Wien, Universal, 1974.
- Puccini Giacomo, *Gianni Schicchi*, Milano, Ricordi, 1918, P.R. 114, rist. 1978.
- Puccini Giacomo, *Madama Butterfly*, Milano, Ricordi, 1907, P.R. 112, rist. 1979.
- Puccini Giacomo, *Manon Lescaut*, Milano, Ricordi, 1915, P.R. 113, rist. 1980.
- Ravel Maurice, *Gaspard de la nuit*, Paris, Durand, 1909.
- Rosenthal Manuel, *Entretiens avec Rémy Stricker*, «France Culture», aprile 1985 (cit. da Marcel Marnat, *Maurice Ravel*, Paris, Fayard, 1986, p. 145).
- Smetana Bředřich, *Prodaná nevesta*, Praga, Supraphon, 1953.
- Stravinskij Igor – Craft Robert, *Memories and commentaries*, New York, Faber and Faber Ltd., 2002; trad. it. *Ricordi e commenti*, Milano, Adelphi, 2008.
- Stravinskij Igor, *Pétrouchka*, Berlin, Éditions russes de Musique, s. a. [1912].
- Stravinskij Igor, *Le Sacre du Printemps*, London – New York, Boosey & Hawkes, 1921.
- Torre Franca Fausto, *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, Torino, Bocca, 1912.
- Verdi Giuseppe, *Otello*, Milano, Ricordi, 1913, P.R. 155, rist. 1980.
- Wagner Richard, *Tristan und Isolde*, Leipzig, Peters, [1911].
- Walter Bruno, *Gustav Mahler*, Wien [...], Herbert Reichner, 1936.