



RAPPRESENTAZIONI DEL FEMMINILE NEL TEATRO MUSICALE DI GIACOMO PUCCINI

di Sandro Cappelletto*

A un secolo dalla scomparsa, avvenuta a Bruxelles il 29 novembre 1924, Giacomo Puccini rimane uno dei compositori di teatro musicale più eseguiti al mondo. Nato a Lucca nel 1858 in una famiglia dove, da cinque generazioni, la musica era il lavoro principale, rimasto orfano di padre a 6 anni, ultimo di 7 figli, preceduto da 6 sorelle, non rinunciò alle proprie ambizioni e seppe sottrarsi al destino professionale di ambito locale che lo attendeva e che per qualche tempo e per necessità esercitò: organista nelle chiese della Lucchesia. Musicista radicato nella tradizione operistica italiana, capace di esprimere attraverso la voce e l'orchestra ogni passione, spinto da una vorace curiosità a confrontarsi con le tante innovazioni della musica a lui contemporanea portò in scena vicende del tutto originali.

L'attenzione di questo breve racconto si sofferma su alcuni dei suoi personaggi femminili: Manon Lescaut, Mimì, Tosca, Madame Butterfly, Suor Angelica, Liù e Turandot. Puccini è stato misogino, ha inesorabilmente punito le sue protagoniste, o invece ha messo in evidenza i diversi contesti sociali e culturali che rendevano – non so se usare l'imperfetto o il tempo presente – assai arduo un loro emancipato protagonismo, una loro affermazione?

Manon Lescaut è una giovane donna che intende vivere liberamente in una società che può soltanto reprimerla. Puccini la definisce

una 'deserta donna', una donna sola capace di sfidare quanto avevano deciso per lei la famiglia e i pregiudizi del tempo (l'ambientazione è il primo Settecento), che riservano la ricchezza di casa ai figli maschi e suggeriscono alle figlie la via del convento. Manon sceglie un'altra traiettoria di vita, si innamora del giovane Renato Des Grieux, per poi lasciarlo per il vecchio e ricco Geronte. Manon si conosce bene: «Manon non vuol miseria! Manon riconoscente / accetterà... un palazzo per piantar lo studente!». Poi di nuovo fugge con quel ragazzo, ruba dei gioielli, viene condannata, imprigionata, deportata verso l'America. Des Grieux la segue, fino a quando lei gli muore tra le braccia, nelle paludi attorno a New Orleans. Nell'ultima aria – «Sola... perduta, abbandonata... / in landa desolata!» – Manon 'delirando' grida: «Ah! mia beltà funesta». La sua bellezza non le ha lasciato scampo. E l'origine delle disgrazie è una sciagurata scelta familiare.

In *Bohème*, Mimì è un personaggio inedito nel panorama del teatro musicale. Vive da sola in una soffitta, lavora, è povera, malata e senza mezzi per curarsi, e innamorata di un poeta. Anche Violetta Valery in *Traviata* appena entra in scena tossisce, e sappiamo come va a finire. Mimì però, a differenza di Violetta, si mantiene, non si fa mantenere; è una cittadina metropolitana, una *single*, non conosciamo la sua famiglia, le sue origini. Ha smarrito la chiave della

mansarda dove vive, ha bisogno di una candela, la cerca dal suo vicino di casa, Rodolfo, si presenta e conclude la sua aria dicendo di sé: «Sono la sua vicina / che la vien fuori d'ora a importunare». È lei che prende l'iniziativa, di notte, al buio. Un colpo di fulmine tra ragazzi al tempo di Natale, a Parigi.



Adolf Hohenstein, 1896, Poster per La Bohème (fonte https://it.wikipedia.org/wiki/Giacomo_Puccini).

Tosca debutta a Roma nel 1900 e l'azione è ambientata esattamente un secolo prima, al tempo della battaglia di Marengo, vinta dalle truppe napoleoniche, nel giugno 1800. Ansia di libertà, amore, sesso, sopraffazione formano la materia di un'opera che racconta quanto il potere possa significare umiliazione dei perdenti, anche violenza di genere. Scarpia, il capo della polizia dello Stato della Chiesa, ha le idee chiare: vuole uccidere il patriota Mario Cavaradossi e



Adolf Hohenstein, 1899, Frontespizio della prima edizione dello spartito per pianoforte di *Tosca* (fonte https://it.wikipedia.org/wiki/Giacomo_Puccini).

umiliare sessualmente la sua amante, Tosca: «L'uno al capestro, l'altra fra le mie braccia». Tosca è una primadonna, ma sbaglia a pensare che Scarpia, in piena rivoluzione napoleonica e a pochi mesi dalla fine della Repubblica romana, dopo averlo arrestato, finga di salvare dalla fucilazione Mario, colpevole di aver dato rifugio a un prigioniero politico evaso da Castel Sant'Angelo. Tosca e Scarpia si trovano una di fronte all'altro

in un salone di Palazzo Farnese: l'ufficio del poliziotto è uno spazio chiuso, oppressivo, al cui interno l'ospite-preda *deve* sentirsi a disagio. Finestre chiuse, porte, botole, camere della tortura delimitano quell'interno angosciante. Dopo aver acconsentito con un cenno del capo al patto osceno che le è stato imposto – concedersi a Scarpia nella speranza di poter così salvare la vita a Mario – Tosca chiede un salvacondotto per lasciare Roma e lo Stato della Chiesa, e fuggire assieme a Mario. Scarpia va allo scrittoio, scrive quel biglietto, Tosca vede sulla tavola un coltello affilato, con il quale, evitando lo stupro, ucciderà il suo torturatore. «Quel coltello è la soluzione», commenta una grande interprete di Tosca, Raina Kabaivanska. Ma Scarpia l'aveva ingannata: il suo Mario sarà fucilato davvero, senza alcuna finzione e a Tosca non rimane che gettarsi dagli spalti di Castel Sant'Angelo.

In *Madama Butterfly* protagonista maschile è Benjamin Francis Pinkerton, ufficiale della marina americana. L'opera è ambientata in Giappone. Pinkerton si diverte con una geisha quindicenne, la fa maledire dalla sua famiglia che non vuole quel matrimonio con lo straniero, la mette incinta, torna a casa, si sposa davvero con una sua concittadina, dopo tre anni sbarca di nuovo a Nagasaki in viaggio di piacere e va a trovare Butterfly. Scopre che c'è un bambino, che lei ormai vive in povertà e lo ha aspettato. Sacrificio: fare qualcosa di sacro. Il suicidio di Butterfly è sacro: muore lei per salvare il figlio. Che altre risorse aveva, una ragazza madre giapponese, scacciata dalla famiglia, abbandonata dal finto marito? Puccini sceglie questo soggetto dopo aver assistito al Duke of York Theatre di Londra, nel giugno 1900, alla tragedia in un atto *Madame Butterfly* di David Belasco, tratta da un

racconto dell'americano John Luther Long dal titolo *Madame Butterfly*, apparso nel 1898 e ispirato da un fatto di cronaca.

Suor Angelica è la seconda delle tre opere che, con *Il Tabarro* e *Gianni Schicchi*, compongono il *Trittico*. Angelica è 'gemella' di Butterfly; poco importa che una viva nel Giappone di inizio '900 e l'altra in un monastero cattolico del 1600. Hanno avuto tutte e due un figlio da un uomo che le ha lasciate e le loro famiglie le hanno allontanate. Da sette anni Angelica non ha notizie da casa. Finalmente una mattina una carrozza si ferma davanti al portone del convento. Una visita, per lei. È la zia Principessa, venuta a informarla che la sorella si sposa e a chiederle la rinuncia alla propria parte di eredità; in questo modo – insiste – la famiglia potrà lavare il disonore nel quale lei l'ha gettata. Ma ad Angelica non interessano i soldi, e neppure difendersi da quello che la zia Principessa chiama disonore. Chiede come sta suo figlio; quel bambino non c'è più, la zia è venuta a dirle anche questo. Negli anni passati al convento Angelica ha imparato a trarre infusi dai fiori e dalle erbe, e decide di avvelenarsi così, dopo aver cantato la più moderna – per scelte e divagazioni armoniche – delle arie pucciniane «Senza mamma, / o bimbo, tu sei morto!».

Nonostante lavorasse a quel soggetto da 4 anni, Puccini non riuscirà a completare *Turandot*, ispirata all'omonima commedia di Carlo Gozzi che debuttò a Venezia, al teatro di San Samuele, il 22 gennaio 1762. L'opera si svolge a Pechino, dove vive la principessa Turandot, unica figlia dell'anziano Imperatore, ancora privo di un erede maschile al trono. Molti uomini chiedono la sua mano ma lei li sottopone ad una prova

senz'altro rischiosa: se non sapranno risolvere i tre enigmi che propone, il boia taglierà loro la testa. E così è già accaduto, più e più volte. Un Principe ignoto, in esilio a Pechino, rimane talmente affascinato dalla visione di Turandot da voler anche lui tentare la prova. Risolve i tre enigmi, però Turandot ancora si oppone alle nozze. Il Principe non vuole sposarla contro la sua volontà, perciò le offre una scappatoia: se riuscirà a indovinare il suo nome prima dell'alba, potrà condannarlo a morte. Turandot ordina che quella notte nessun dorma a Pechino; cercando e indagando, le sue guardie trovano un vecchio e la sua schiava: lui è Timur, il padre di quel principe, lei è Liù, innamorata del principe perché «un giorno le ha sorriso». Qualcuno li ha visti assieme e dunque Liù senz'altro conoscerà quel nome. Turandot ordina di torturare la schiava innamorata. Niente solidarietà femminile. Liù prima canta il suo amore segreto per il principe, poi, per timore di lasciarsi sfuggire il nome sotto tortura, si uccide con una spada. Tutti piangono la sua morte ed è esattamente a questo punto che Puccini si è fermato. Il libretto invece è completato e il finale del terzo e ultimo atto prevede che sia lo stesso Principe ignoto a rivelare il proprio nome: Calaf. Rimasto solo con Turandot, con un bacio riesce a farla innamorare di sé. Nozze, giubilo e feste: l'Impero è salvo, ci sarà un erede. Drammaturgicamente la torsione è troppo netta, poco credibile, e Puccini si blocca. Ma per quale motivo Turandot rifiutava di sposarsi? Lei stessa lo racconta: «Lo-u-ling, la mia ava, / trascinata / da un uomo, come te, straniero / là nella notte atroce, / dove si spense la sua fresca voce! / Io vendico su voi quella purezza, / io vendico quel grido e quella morte! / Mai nessun

m'avrà!». Il suo rifiuto è la conseguenza di una violenza subita dall'antenata Lo-u-ling. Liù e Turandot. Due caratteri di donna troppo opposti per essere compresi e risolti entrambi in una stessa opera. Barbara Berardi, allieva dell'Accademia Nazionale d'arte drammatica Silvio D'Amico di Roma, così riflette: «Turandot è una donna che ha deciso di non sposarsi per vendicare una sua ava violentata da un tartaro. La scelta assume un significato universale, perché concerne la sopravvivenza della specie umana. Se tutte le donne assumessero il suo stesso comportamento l'essere umano andrebbe verso l'estinzione. Ma quello che rende ancora più peculiare questo personaggio è il paragone con l'altra figura femminile protagonista dell'opera, Liù, la schiava innamorata del principe Calaf, opposta a Turandot sia per la diversa classe sociale d'appartenenza sia per la dolcezza d'animo. Turandot non si assoggetta al desiderio maschile e, a differenza di tante altre donne della storia del melodramma, non ha alcuna intenzione di morire per amore. Il suo personaggio segna una spaccatura rispetto alla tradizionale rappresentazione del femminile nella storia operistica. Lei è una donna forte, dura, in pieno controllo del proprio destino». Dopo la scomparsa di Puccini, tre compositori hanno scritto il finale dell'incompiuta *Turandot*: prima Franco Alfano, poi, in tempi più vicini a noi, Luciano Berio e il cinese Hao Weiya. Il primo e l'ultimo sono trionfalistici e poco credibili, il secondo, quello di Luciano Berio, più problematico, più sospeso, come conviene a una attenta sensibilità contemporanea. Anche in una delle favole persiane che hanno ispirato Carlo Gozzi per la sua *Turandot*, si contrappongono due figure femminili. Quando la schiava muore, la sua anima vola nel corpo della Principessa

e ne trasforma il carattere: il gelo si scioglie, il rifiuto viene meno. Ma Puccini, artista europeo di inizio Novecento, come avrebbe potuto credere alla trasmigrazione delle anime, affidando a questo mistero la soluzione della vicenda? E non aveva letto le opere di Sigmund Freud: forse lo avrebbero aiutato



Frontespizio del pieghevole in cui si annuncia la prima modenese della Turandot presso il Teatro comunale, il 20 gennaio 1927 (fonte <https://rivoluzioni.modena900.it/luoghi/teatro-comunale/>).

ad accettare la convivenza, in ogni essere umano, di aspetti contraddittori e complementari e le due figure di Liù e Turandot non gli sarebbero apparse così inconciliabili.

Se con *Tosca*, opera sensuale e feroce, Puccini amalgama perversioni private e contesto politico in cui la vicenda è ambientata, in *Madama Butterfly* svela il fenomeno, anche allora assai diffuso, del turismo sessuale ai danni di minorenni, in *Manon Lescaut* e *Suor Angelica* denuncia le catastrofi conseguenti a una concezione patriarcale della società, in *Tabarro* ritrae il degrado e la violenza di un ambiente sottoproletario. E con Minnie, protagonista di *La fanciulla del West*, tratta dal racconto *The Girl of the Golden West* dello statunitense David Belasco, consegna una figura femminile vincente su quel violento mondo maschile che tenta la fortuna nel Nuovo Mondo e dal quale è circondata. Nell'incompiuta *Turandot* vive un altro protagonista: il 'popolo di Pechino', immagine di una folla umiliata, impaurita, volubile. Quel popolo e la ferocia di quel potere sono una perfetta rappresentazione dell'«età della catastrofe», come la definisce Eric Hobsbawm in *Il secolo breve*, che si stava schiudendo in Europa. Segnata da guerre, genocidi e dittature, dalla morte della democrazia e della *pietas* civile. È anche su questo orizzonte che, tra fine Ottocento e primi due decenni del Novecento, si affacciano le inquietudini e le novità del teatro musicale di Giacomo Puccini.

*Sandro Cappelletto è scrittore, storico della musica e socio corrispondente dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti