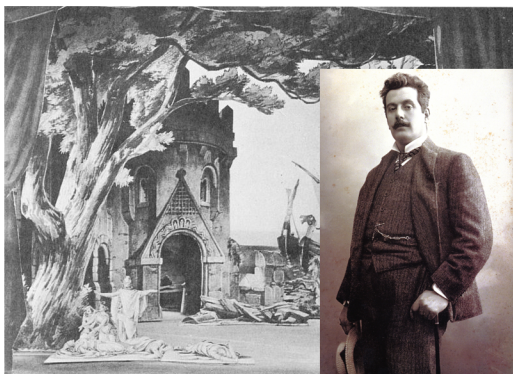


# GIACOMO PUCCINI, MADAMA BUTTERFLY E L'INTERTESTUALITÀ: TRE CASI E UN EPILOGO

*Michele Girardi*



Genova, Teatro Carlo Felice, 2014

# GIACOMO PUCCINI, MADAMA BUTTERFLY E L'INTERTESTUALITÀ: TRE CASI E UN EPILOGO

Michele Girardi

Il destino di Puccini è quello di dividere il mondo degli appassionati in due: da una parte chi lo ama, dall'altra chi lo detesta. In quest'ultima fazione militò senza dubbio Fausto Torrefranca, detrattore fra i più precoci perché scagliò contro il musicista nel 1912 un libello dai toni feroci: *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*. Pubblicato due anni dopo la *première* newyorchese della *Fanciulla del West*, grande partitura 'di crisi' del compositore alla ricerca di nuovi equilibri drammaturgici, il *pamphlet* attesta la malafede del suo autore, che intese distruggere l'avversario in nome dell'«impossibilità ideale dell'opera lirica», ma in realtà anche per lo scopo assai meno 'nobile' di sostenere i compositori della cosiddetta generazione dell'Ottanta, da Casella a Malipiero Respighi ecc., oltre che la sua reputazione accademica (ebbe un incarico all'Università di Roma l'anno dopo, e la cattedra a Firenze nel 1941, in nome dell'italianismo strumentale italiano). Gli argomenti del futuro docente erano indubbiamente pretestuosi:

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.<sup>1</sup>

Oltre a criticare in maniera falsa 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*, dove il ritorno di sezioni provenienti da altre parti dell'opera, costruisce una vera e propria musica della memoria che accresce l'emozione), Torrefranca conia la categoria della «rifrittura», alludendo al problema dell'utilizzo sistematico nella produzione operistica di Puccini, a cominciare dalle *Villi* (per finire con *La rondine*, aggiungo), di molti spunti provenienti dai brani propri non destinati al teatro.

L'opinione è palesemente faziosa ed incoerente, ma sarà 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'autoimpresito in Puccini e la citazione da lavori altrui, che si basa su principi per molti aspetti analoghi (come vedremo tra poco). Non si tratta di pigrizia, come intende l'accademico, ma di una strategia narrativa vera e propria, e serve ad accrescere la portata concettuale del racconto scenico grazie all'intertestualità. La motivazione

---

<sup>1</sup> FAUSTO TORREFRANCA, *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, Torino, Bocca, 1912, p. 43.

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.<sup>2</sup>

Nella sua fase di stile tardo, il compositore si spinse fino all'autocitazione palese, creando un cortocircuito fra opere teatrali (come aveva fatto a suo tempo Mozart riprendendo «Non più andrai, farfallone amoroso», dalle *Nozze di Figaro*, nel finale di *Don Giovanni*): l'aria di Mimì che riemerge nell'episodio del venditore di canzonette del *Tabarro*, col suo carico di affettuosa autoironia, 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. La citazione, più o meno letterale, o il riutilizzo di musica propria e altrui è dunque parte di un sistema di comunicazione intertestuale: Puccini non fu il primo a praticarla (si pensi ai numerosi omaggi, per fare un solo esempio, che Rossini rivolse a Mozart, citando alcune fra le sue melodie più famose),<sup>3</sup> 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. Si va da Mahler (che cita se stesso, Wagner e Verdi nella terza e nella quarta sinfonia, ma anche Offenbach nella prima ecc.), fino a Leoncavallo (un vero maestro nel genere...), Berg, e tanti altri. *Madama Butterfly* offre alla riflessione tre casi significativi, in cui Puccini realizzò un rapporto importante e suggestivo fra la drammaturgia della sua tragedia giapponese e altre tre opere.

## 1. Due spose vendute

Il primo episodio che mi accingo a interpretare è stato segnalato *en passant* da Mosco Carner nella sua biografia di Puccini.<sup>4</sup> 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), con entrate successive all'ottava inferiore fino alla terza, ma senza subire elaborazione contrappuntistica (risposta, controsoggetto o altri elementi):

---

<sup>2</sup> Il meccanismo della «rifruttura» rivela dunque ben altro che indolenza, e dimostra semmai la natura dell'immaginazione dell'artista, capace di inventare un mondo drammatico prima di avere una struttura librettistica su cui adattarlo; sull'argomento cfr. MICHELE GIRARDI, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 2002<sup>2</sup>, pp. 24-28.

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> 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 rimane invariata nell'ultima edizione postuma della monografia, uscita nel 1992). Lo studioso segnala anche il rapporto fra *Pelléas et Mélisande* e *Butterfly* in una carrellata sui rapporti linguistici fra i due compositori (MOSCO CARNER, *Debussy and Puccini*, «The Musical Times», vol. 108, n. 1492, 1967, pp. 502-505; trad. it.: *Debussy e Puccini*, «Quaderni pucciniani», 1, 1982, pp. 107-117).

ES. 1. BŘEDRICH SMETANA, *Prodaná Nevěsta* (La sposa venduta), *Ouverture*, bb. 72-77<sup>5</sup>

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 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 scrono a seconda della necessità diventando «nido nuziale»), 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. 2. GIACOMO PUCCINI, *Madama Butterfly*, I, <sup>82</sup>, bb. 24-31

<sup>5</sup> Ho tratto gli esempi musicali dalle rispettive partiture di Smetana (es. 1, Praga, Supraphon, 1953), Puccini (ess. 2, 4, 6: *Madama Butterfly*, Milano, Ricordi, © 1907, P.R. 112, rist. 1979; es. 8: *Manon Lescaut*, Milano, Ricordi, © 1915, P.R. 113, rist. 1980), Wagner (es. 3, Leipzig, Peters, s.d. [1911]), Debussy (es. 5, Paris, Fromont, 1904) e Ravel (es. 7, Paris, Durand, 1909); ho trascritto e sintetizzato i passi citati in suoni reali e individuato il luogo 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).

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), 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 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, oltre che visiva, fra mondo occidentale e orientale.

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 pure non del tutto cercato, questo reticolo intertestuale 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. E pronto, naturalmente, a inverarsi in un nuovo successo immortale.

## 2. 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 immanente 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 inesaste e inesauribili, di amore assoluto, ma anche di sofferenza, desiderio e quant'altro.<sup>6</sup>

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,

---

<sup>6</sup> 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), a cura di Jean-Christophe Branger e Vincent Giroud, Saint-Étienne, Publication de l'Université de Saint-Étienne, 2014, in stampa, e GIRARDI, *Giacomo Puccini*, cit., 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*, a cura di Arthur Groos, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 142-166.

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 esecuti l'interpretano come segno del desiderio del protagonista delirante –, su una scala di Fa minore difettiva (es. 3: A) che sale ancora per bicordi lungo due altre ottave (es. 3: A'), ma con l'intervallo di seconda aumentata fra III e IV grado:

ES. 3. 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,<sup>7</sup> 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. 4: A) che sale ancora, anch'essa con la variante dell'intervallo di seconda aumentata fra III e IV grado (es. 4: 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 e quello successivo sono nell'ambito di un tritono (ess. 3-4: QA):

ES. 4. GIACOMO PUCCINI, *Madama Butterfly*, II.1, <sup>42</sup>, bb. 18-24

Infine: sia Wagner, sia Puccini (es. 4, bb. 22-24) séguitano con un importante *Leitmotiv*. 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 seguente), 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

<sup>7</sup> 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*, cit., pp. 235-239).



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.



Marcel Jambon e Alexandre Bailly, bozzetto scenico (II) per la prima parigina (*Opéra Comique*, 1906) di *Madama Butterfly*.

ogni nota è stata recepita da Puccini in una situazione che in qualche maniera ha sentito 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.

### 3. Due navi, un solo destino

Dopo *Tosca*, Puccini aumentò 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 *Pelléas 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:

*Pelléas 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 colore «sombre», uniforme come un abito di francescano. C'è il soggetto che interessa e fa da rimorchiatore alla musica.<sup>8</sup>

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 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:<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> 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).

<sup>9</sup> 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* era Albert Carré, regista anche dell'allestimento pucciniano nel 1906.



Mélisande                      Pelléas

Quelque chose sort du port il faut que ce soit un grand navire.

Cont. *p* Ho - è  
Ho - è! - Hisse hoé! Ten. Hisse hoé! -

Bas. *p* Ho - è! Ho - è! Ho - è -

ES. 5. CLAUDE DEBUSSY, *Pelléas et Mélisande*, I.3, 41<sup>1</sup>

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 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'ancora, la nave attesa sta approdando:

Cr. Fg *pp*

Ten. I (dalla baia, lontanissimi) Ten. II Ten. I Ten. II

Oh eh! oh eh! Oh eh! oh he! oh he! oh he! -

ES. 6. GIACOMO PUCCINI, *Madama Butterfly*, II.2, 4<sup>6</sup>, 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.

#### 4. Una forza 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*.

Voglio chiudere con un quarto e ultimo caso che non riguarda *Butterfly*, bensì una delle tante 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<sub>1</sub>, ostinato balla nelle nostre orecchie come il corpo di un condannato che penzola dal nodo scorsoio, un canto ancor più mortuario:

ESEMPIO 7. MAURICE RAVEL, *Gaspard de la nuit*: *Le Gibet*, bb. 12-14.

Ravel mette in mostra una concezione decisamente drammatica del poema di Bertrand che funge da programma del brano, ma aveva bisogno di un senso tragico immanente, che gli fornì un passo di Puccini:

ESEMPIO 8. GIACOMO PUCCINI, *Manon Lescaut*, III, <sup>121</sup>, 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, così come aveva fatto Puccini nei tre casi che ho sottoposto all'attenzione del lettore. «*Tout se tient*», per dirla con Saussure.