

Giorgio F. Colombo¹

L'esotismo nel diritto e nella musica: il caso della Madama Butterfly

*I am your Butterfly
I need your protection
Be my samurai*

Die Antwoord, «*Enter the ninja*», 2009

SOMMARIO: 1. Orientalismo e Orientalismo giuridico – 2. La *Madama Butterfly* tra esotismo e storia – 3. Le questioni legali nel libretto – 4. Analisi legale - diritto applicabile – 5. Il Giappone di Puccini: problemi di prospettiva

1. *Orientalismo e orientalismo giuridico*

Nel linguaggio accademico, il termine “orientalismo”, nell’accezione formulata da Said², può essere definito come un atteggiamento teso ad una descrizione stereotipata e massimalista dello “altro”, inteso come “esotico”, “alieno”, “lontano”. Il Giappone è stato ed è tuttora molto spesso vittima di rappresentazioni tese ad accentuarne gli aspetti percepiti come unici e più distanti dalla prospettiva eurocentrica: e così, il paese viene spesso descritto costrittivamente come “la terra dei *samurai* e delle *geisha*” (o ancora peggio, *geishe*, con una cacofonica declinazione in italiano della parola giapponese),

¹ Il presente saggio riprende, rielabora, e amplia contributi apparsi in G.F. COLOMBO *et al.*, ‘*That May Be Japanese Law...but Not in My Country!*’. *Marriage, Divorce and Private International Law in Giacomo Puccini’s Madama Butterfly*, in *Zeitschrift für Japanisches Recht/Journal of Japanese Law*, 39, 2015, 73-88; ID., *L’avvocato Di Madama Butterfly. Un’analisi Storico-Giuridica*, Milano, 2016; ID., *Madama Butterfly e Il Diritto. Il Giappone Di Puccini Attraverso Lo Sguardo Del Giurista*, in P. VILLANI *et al.* (a cura di), *Riflessioni sul Giappone antico e moderno*, III, Roma, 2018.

² E.W. SAID, *Orientalism*, New York, 1979.

puttroppo non soltanto negli opuscoli delle agenzie di viaggio³.

Questo atteggiamento riduzionista della cultura dello “altro” (in questo caso, quella giapponese) si è ovviamente diffuso anche nel diritto, dando così origine al fenomeno dello «orientalismo giuridico»⁴. Ad esempio, nei testi di diritto comparato, spesso il Giappone è (era?) ancora rappresentato sulla base di alcuni pervicaci stereotipi: i Giapponesi amano la conciliazione e provano avversione al contenzioso formale; essi non stipulano contratti, e quando lo fanno sono molto succinti, poiché danno più importanza alla relazione fra le parti che al testo contrattuale; in Giappone si rispetta più la consuetudine (in quanto tradizione) che la legge, e quando esse confliggono è la prima che prevale. Per dirla con le parole di Noda, «i Giapponesi non amano la legge»⁵.

Contro l'orientalismo giuridico gli specialisti di area si battono ormai da qualche decennio. Da questo punto di vista, la letteratura critica tesa a dissipare gli stereotipi è nata con riferimento alla Cina e al diritto cinese, ma si è ben presto dedicata anche ad altri paesi dell'area, tra cui ovviamente il Giappone⁶.

È innegabile però che parte del fascino esercitato da paesi come il Giappone sugli osservatori europei risieda anche nella sua componente “esotica” (o quantomeno esotizzante). Questa fascinazione ha origini profonde, e tra i vari oggetti culturali che hanno contribuito a creare, nello spettatore europeo, l'immagine del Giappone, certamente la *Madama Butterfly* occupa

³ A titolo di esempio si considerino le edizioni italiane dello *Hagakure*, una raccolta di precetti e massime scritte da un nobile per i propri seguaci nel 1761. Il sottotitolo dell'edizione Mondadori del 2002 è *Il libro segreto dei samurai*; quello dell'edizione RCS del 2006 è *Il codice dei samurai*. Come ho sostenuto altrove (G.F. COLOMBO, *Chuushingura. La vendetta fra diritto e immaginario popolare nel Giappone Premoderno*, in G. LORINI, M. MASIA (a cura di), *Antropologia della vendetta*, Napoli, 2015) il testo in questione non è un codice, non è segreto, e non rappresenta l'ideologia di una classe sociale che, all'epoca della stesura del testo, rappresentava circa il 7% della popolazione giapponese.

⁴ Per un'efficace sistematizzazione si veda T. RUSKOLA, *Legal Orientalism*, *Michigan Law Review*, 101, 2002, 179; ID., 'The World According to Orientalism', in *Journal of Comparative Law*, 7/2, 2012. In tempi recenti per fortuna questo si è ridotto, ma compaiono ancora saggi che peccano di questo atteggiamento. Si vedano C.S. KANEMOTO, *Bushido in the Courtroom: A Case for Virtue-Oriented Lawyering*, in *South Carolina Law Review*, 57, 2005, 357; S. GIVENS, *Vagaries of Vagueness: An Essay on Cultural vs. Institutional Approaches to Japanese Law*, in *Mich St Int'l L Rev*, 22, 2013, 839.

⁵ Y. NODA, *Introduction to Japanese Law*, trad. ingl. di A. Angelo, Tokyo, 1976, 160.

⁶ V. TAYLOR, *Beyond Legal Orientalism*, in V. TAYLOR (a cura di), *Asian Laws Through Australian Eyes*, Sydney, 1997; G.F. COLOMBO, *Japan as a Victim of Comparative Law*, in *Mich. St. Int'l L Rev.*, 22, 2013, 731. Sui problemi attuali del settore si veda C. TAN, *On Law and Orientalism*, in *Journal of Comparative Law*, 7, 2012, 5.

un posto fondamentale. Si può affermare senza timore di smentita che l'opera di Puccini è stata la principale artefice dell'immaginario «occidentale» (usando qui una speculare semplificazione) sulla donna giapponese⁷.

Nel presente contributo cercherò di mostrare come il dialogo fra la rappresentazione esotica del Giappone e quella del suo diritto in qualche modo trovino nella *Butterfly* un compimento significativo, meritevole di analisi sia da parte dello studioso di area, sia da parte del giurista comparatista. Il *focus* principale del presente saggio sarà ovviamente sugli aspetti legali: tuttavia, non verranno trascurati accenni agli elementi esotizzanti della *Madama Butterfly* sotto la prospettiva della rappresentazione di altri aspetti del Giappone.

2. *La Madama Butterfly tra esotismo e storia*

La *Madama Butterfly*. *Una tragedia giapponese* è tuttora una delle opere liriche tra le più famose e di successo: secondo il database *Operabase*⁸, nella stagione 2017-2018 essa si classifica al decimo posto per numero di rappresentazioni, con 416 messe in scena. Ma al di là della sua diffusione e popolarità attuali, la *Madama Butterfly*, con la sua storia e i suoi costumi, ha avuto e ha tuttora una grandissima importanza nel veicolare, presso il pubblico europeo, una forte immagine del Giappone, inteso come luogo lontano, insolito, unico. La combinazione della qualità musicale e della potenza immaginifica rendono così quest'opera un poderoso oggetto culturale, capace di risvegliare in chi vi assiste fantasie di terre lontane, di donne ammalianti, di amore, di drammi.

La *Madama Butterfly* vede la sua genesi all'intersezione fra due fenomeni, parzialmente sovrapposti e collegati: quello della fascinazione del teatro d'opera per l'esotico, da un lato, e quello del *Japonisme* dall'altro.

Alla fine del XIX secolo, infatti sia l'opera lirica sia l'operetta si dedicano con fervore a temi e contesti "esotici". Fioriscono libretti ambientati in luoghi remoti e – per questa loro stessa caratteristica – ammalianti ed enigmatici. Ovviamente il fenomeno è mosso dalla ricerca della fascinazione, senza alcuna pretesa di accuratezza o filologica: quello che è davvero importante è portare il pubblico in un contesto genericamente estraneo,

⁷ Definita da Jones come «the Madame Butterfly image of Japanese women as subservient, long-suffering, and passive», G.I. JONES, *Bad Girls Like to Watch: Writing and Reading Ladies' Comics*, in L. MILLER, J. BARDSLEY (a cura di), *Bad Girls of Japan*, Basingstoke, 2005.

⁸ <<https://www.operabase.com/home/en>> (ultimo accesso 30.01.2020).

peculiare, avvincente. E dunque, senza troppo approfondimento, come correttamente indicato da Girardi⁹, l'India di Massenet (*Le roi de Lahore*, 1877) o di Delibes (*Lakmé*, 1883) non era poi così diversa dall'Egitto di Verdi (*Aida*, 1871) o di Bizet (*Djamileh*, 1872) e per certi versi nemmeno dal Brasile di Gomes (*Il Guarany*, 1870).

A questo si aggiunge il fenomeno del *Japonisme*. Dopo circa 250 anni di (relativo) isolamento, nel 1853 il Giappone aveva dovuto aprire i suoi confini al commercio con le potenze occidentali. Questa circostanza fece sì che, soprattutto a partire dagli anni '60 del XIX secolo, una serie di dipinti, ceramiche e vari oggetti rappresentativi dell'arte giapponese fecero il loro ingresso nel mercato europeo, destando un grande interesse e dando vita a una corrente artistica – affermatasi soprattutto nella pittura – all'interno della quale artisti occidentali crearono opere di ispirazione giapponese.

Anche il mondo del teatro d'opera fu influenzato da questo fenomeno: il Giappone fece però il suo debutto sui palcoscenici d'Europa grazie all'operetta. In questo senso, si possono ricordare lavori come *La Princesse Jaune* (Saint-Saëns, 1872), *The Mikado or the Town of Titipu* (Gilbert & Sullivan, 1885), *Madame Chrysanthème* (Messager, 1893) e *The Geisha* (Jones, 1896).

Nella migliore tradizione operistica¹⁰, il libretto della *Madama Butterfly* non è però una creazione originale, anzi: le sue fonti di ispirazione sono ben note, e la loro diretta influenza sull'opera può essere tracciata con grande precisione.

Il primo riferimento è ovviamente la *Madame Chrysanthème*¹¹, noto lavoro di Pierre Loti (*nome de plume* di Louis Marie Julien Viaud), e questo è facilmente verificabile grazie alle profonde somiglianze fra tale testo (un romanzo parzialmente autobiografico) e il libretto: il protagonista è un ufficiale di marina in viaggio attraverso l'Asia Orientale, il quale si trova a stazionare a Nagasaki per un periodo di alcuni mesi. Attraverso i servigi di un intermediario contrae matrimonio con una giovane ragazza del luogo, da lui soprannominata *Kiku-san* (ossia appunto Dama Crisantemo). Dopo pochi mesi, egli abbandona la città per riprendere i propri viaggi, recidendo così *de facto* il legame con la sua sposa "temporanea". Fin qui, con l'eccezione del nome, la trama di *Madame Chrysanthème* e quella della *Madama Butterfly* sono quasi perfettamente coincidenti.

⁹ M. GIRARDI, 'Esotismo e Dramma in «Iris» e «Madama Butterfly», in Puccini e Mascagni, in *Quaderni della Fondazione Festival pucciniano*, 2006, 37, 37-38.

¹⁰ Come esempio paradigmatico si pensi a *La Traviata* di Verdi e al suo rapporto con *La dame aux camélias* di Dumas.

¹¹ P. LOTI, *Madame Chrysanthème*, Paris, 1888. Una recente edizione italiana è P. LOTI, *Kiku-san: la moglie giapponese*, trad. it. di M. Gatti, Milano, 2014.

L'opera di Loti, tuttavia, è completamente scevra di elementi tragici. Si tratta di un testo redatto in un lasso di tempo molto breve e principalmente per ragioni economiche: Loti conduceva infatti una vita molto al di sopra dei propri mezzi, e aveva costante bisogno di nuove entrate. Scrive dunque la *Madame Chrysantème* allo scopo di affascinare un pubblico affamato di esotismo e svago, sperando di poter vendere quante più copie possibile. Il contenuto del testo è – ovviamente! – spesso orientalista, razzista, superficiale (per usare un eufemismo) rispetto al Giappone e alla cultura giapponese. E del resto Loti, che mente senza ritegno a proposito della sua conoscenza della lingua e delle usanze giapponesi, non si fa alcuno scrupolo ad esagerare, fornire rappresentazioni parziali e stereotipate: ma del resto egli non è certamente un antropologo o uno studioso con pretese di rigore scientifico. Loti vuole semplicemente intrattenere e, possibilmente, trarre un profitto.

Nel corso degli anni, la *Madame Chrysantème* è stata molto criticata per i motivi testè esposti: queste critiche tuttavia falliscono completamente nel cogliere quale sia la significanza storica del lavoro di Loti (che è *senza dubbio* razzista e superficiale¹²). Il testo è infatti una preziosa testimonianza di un viaggiatore dell'Ottocento, certamente intriso di senso di superiorità eurocentrista, rispetto a un paese come il Giappone che solo da pochi anni aveva aperto le sue frontiere.

La transizione da autobiografia romanzata con una finalità di intrattenimento a tragedia avviene tramite il lavoro di uno scrittore americano, John Luter Long, che nel 1898 scrive il racconto *Madame Butterfly*¹³.

Il testo in questione, un breve racconto di una ventina di pagine, è il vero anello di congiunzione fra Loti e Puccini: i nomi dei protagonisti vengono cambiati appunto in Pinkerton e Cho-cho, e nel racconto compare il finale tragico che tanto affascinerà i melomani di tutto il mondo, ossia il suicidio di Butterfly. Alla luce del *focus* di questo saggio, tuttavia, occorre dare atto di un'ulteriore, non irrilevante, dettaglio: il testo di Long introduce anche l'elemento *giuridico*. Come mai il racconto discetti delle differenze di regime legale fra il divorzio in Giappone e negli Stati Uniti può essere spiegato attraverso la biografia dell'autore: Long era infatti un avvocato. Il racconto *Madame Butterfly* è largamente ispirato dal testo di

¹² Loti compie degli autentici capolavori di fraintendimento della cultura giapponese. Un esempio su tutti: passando vicino a un cimitero, egli afferma «sembra che, presso questo popolo infantile e superficiale, la morte stessa non venga presa sul serio». LOTI, *Kiku-san*, cit., 64.

¹³ J.L. LONG, *Madame Butterfly*, in *Century Magazine*, 1898.

Loti, ma anche dai racconti della sorella di Long, la quale, moglie di un missionario protestante, aveva vissuto in Giappone per qualche tempo. L'avvocato Long dunque aveva filtrato *Madame Chrysantème* attraverso i racconti della sorella, e aveva, da buon giurista, aggiunto alcune riflessioni di carattere legale. Di nuovo, il testo, sebbene decisamente simpatetico verso la sfortunata protagonista, può essere inserito nel filone delle rappresentazioni stereotipate e orientaliste del Giappone e della figura della donna giapponese in particolare. Ad aggravare le cose, per suggerire un senso di ulteriore esotismo, Long fa parlare la sua Butterfly in una lingua inglese sgradevole, piena di errori e foneticamente inaccurata (ma sfortunatamente né gli errori né la pronuncia sembrano quelle di un parlante giapponese alle prese con la lingua inglese). In ogni caso il testo è un importante antecedente nella storia oggetto della presente analisi¹⁴.

La Farfalla di Long fu portata sul palcoscenico pochi anni dopo da David Belasco, il quale, nel 1900, scrisse una tragedia in un atto dal titolo *Madame Butterfly. A Japanese Tragedy*¹⁵. Il titolo, in traduzione italiana, è dunque identico a quello dell'opera. La prima rappresentazione ebbe luogo negli Stati Uniti, ma poi il dramma venne portato in *tournee* in Europa, e pare che Puccini abbia avuto occasione di assistere allo spettacolo tenutosi a Londra nel luglio del 1900. Innamoratosi del soggetto, egli mise al lavoro la sua leggendaria squadra di librettisti composta da Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, e insieme si dedicarono all'opera.

Illica e Giacosa hanno dato, per motivi diversi, un contributo particolarmente significativo nella genesi degli elementi giapponesi l'uno e giuridici l'altro della *Butterfly*. Luigi Illica aveva infatti già lavorato ad un'opera in ambientazione giapponese, la non molto fortunata *Iris* di Pietro Mascagni (1898). Non tanto Illica, quanto Mascagni, aveva svolto per la creazione della *Iris* un notevole lavoro di ricerca sulla musica giapponese, studiando la scarsa letteratura disponibile in lingue veicolari sull'argomento e visitando in particolare una collezione di strumenti musicali, circostanza che gli permise di toccare con mano (letteralmente) strumenti della tradizione giapponese, quali *shamisen* e campane (le ultime furono anche inserite in partitura). Nonostante le buone intenzioni, tuttavia, la *Iris* fu un grande insuccesso, in parte per la non riuscita amalgama musicale fra suggestioni dell'Estremo Oriente e la tradizione operistica europea (in ambientazione giapponese Mascagni inserisce un'aria di valzer, agli antipodi della musicalità

¹⁴ J. VAN RIJ, *Madame Butterfly: Japonisme, Puccini & the Search for the Real Cho-Cho-San*, Berkeley, 2001.

¹⁵ D. BELASCO, *Madame Butterfly: A Tragedy of Japan*, in *Six Plays*, Boston, 1928.

nipponica); in parte proprio a causa di un libretto farraginoso e scarsamente convincente, che aveva reso la trama ben poco accattivante per gli spettatori¹⁶. L'utilizzo entusiasta ma trasandato, se non addirittura casuale, di "giapponismi" (ad esempio, personaggi dal nome Kyoto e Osaka; la menzione, senza ulteriori caratterizzazioni, del «quartiere dei piaceri» di Yoshiwara, ecc.) che nell'intenzione del duo Mascagni-Illica avrebbe dovuto evocare nello spettatore l'esotismo del lontano arcipelago in realtà finisce per essere più che altro caricaturale. A ciò si aggiunga l'inconsistenza della vicenda narrata e una caratterizzazione troppo tenue dei personaggi, che tende a disorientare e confondere lo spettatore. Nel libretto si incontrano ovviamente una serie di tematiche ricorrenti nelle rappresentazioni dell'epoca del Giappone in linea con l'Orientalismo di fine e inizio secolo: ed esempio, la figura della *geisha*, e il suicidio come tratto caratteristico della cultura giapponese. Anche l'impronta lotiana è presente, e infatti le fanciulle giapponesi del libretto sono chiamate, come in *Madame Chrysantème*, *musmé*, contrazione francesizzata del termine *musume* (letteralmente "figlia", ma più in generale "ragazza").

Nondimeno, l'esposizione alle tematiche giapponesi vissuta da Illica probabilmente lo aiutò a non commettere gli stessi errori nella *Madama Butterfly*.

Giuseppe Giacosa, invece, era un giurista. Si badi, non di professione, ma per formazione. Figlio di un avvocato (il quale aveva anche svolto funzioni di magistrato), Giacosa era laureato in giurisprudenza alla prestigiosa Università di Torino. Conseguita la laurea aveva iniziato la pratica forense nello studio del padre, carriera poi abbandonata per dedicarsi a tempo pieno a drammaturgia, scrittura e giornalismo. Può essere stata forse l'impostazione giuridica di Giacosa (unita alla lezione di Long) ad aver conferito alla componente legale della *Madama Butterfly* quella relativa accuratezza nel lessico che la contraddistingue. È tuttavia lecito affermare, senza timore di smentita, che né Giacosa né tantomeno Illica avessero alcuna nozione di *diritto* giapponese.

La ricerca musicale sul Giappone di Puccini, che poté beneficiare degli studi di Mascagni in tal senso, è notevole. Puccini aveva ascoltato materiale fonografico proveniente dal Giappone ed aveva chiesto alla moglie dell'Ambasciatore giapponese a Roma di cantare per lui alcune arie tradizionali. Pare inoltre che il compositore abbia assistito a una rappresentazione della Kawakami Plays Company durante la *tournee* del 1902¹⁷.

La prima rappresentazione della *Madama Butterfly* avvenne alla Scala di Milano, nel febbraio del 1904, e fu caratterizzata da una solenne stronca-

¹⁶ M. GIRARDI, *op. cit.*, 43.

¹⁷ Ivi, 44.

tura da parte del pubblico scaligero (alcuni suggeriscono su istigazione dei rivali di Puccini; altri la attribuiscono al clima anti-nipponico generato dal conflitto con l'Impero Russo e la questione del cosiddetto "pericolo giallo"). Puccini e i suoi librettisti tuttavia non si persero d'animo, e immediatamente si misero al lavoro su una rielaborazione dell'opera (che in questa fase passa da due a tre atti), la quale venne nuovamente messa in scena a Brescia, nel maggio dello stesso anno. La data bresciana fu un grandissimo successo, un successo che ancora oggi accompagna la *Butterfly*.

3. *Le questioni legali nel libretto*

Il punto di vista primario di questo breve saggio, tuttavia, risente della formazione di chi scrive e dunque il principale *focus* non sarà né quello musicale né quello orientalista-culturale, bensì quello giuridico.

Nella vicenda di *Butterfly* e Pinkerton infatti si trovano moltissimi spunti interessanti per compiere un'analisi tecnico legale di quanto avviene nella storia. All'occhio del giurista, il nodo principale risulta essere un matrimonio misto fra un cittadino americano e una suddita giapponese, celebrato e consumato in Giappone e interrotto a causa del repentino ritorno negli Stati Uniti del marito. Questo saggio dunque intende analizzare in dettaglio una serie di problematiche giuridiche derivanti dalla situazione, e in particolare dare risposta ad alcune domande quali: in base a quale diritto dobbiamo analizzare il matrimonio fra Pinkerton e *Butterfly*? Quello giapponese o quello americano? Poteva Pinkerton divorziare unilateralmente semplicemente abbandonando la sua giovane sposa e rientrando in America? E che ne è, giuridicamente parlando, del figlio nato dalla loro breve unione? È cittadino americano o suddito giapponese? Prima di addentrarsi nei dettagli, tuttavia, è opportuno delinare il quadro storico-culturale in cui la *Madama Butterfly* ha origine.

Come detto poc'anzi, la *Madama Butterfly* è così celebre che una dettagliata esposizione della trama pare superflua. Solo per completezza di esposizione e per sommi capi si riportano i principali avvenimenti narrati nel libretto.

Nel 1904, B.F. Pinkerton, ufficiale della Marina degli Stati Uniti giunge a Nagasaki a bordo della nave "Lincoln". Nell'Atto I egli, grazie ai servizi di un intermediario (Goro), contrae matrimonio con una quindicenne locale, Cio-Cio-san (soprannominata appunto "Madama Butterfly", ovvia derivazione della parola giapponese *chō*, ossia appunto "farfalla"). Pinkerton, tuttavia, non ha davvero intenzione di legarsi in matrimonio: come egli stesso riferisce al console americano a Nagasaki, Mr. Sharpless,

il suo piano è quello, quando giungerà il momento della sua partenza, di abbandonare semplicemente la sua sposa, e di contrarre nuovamente (e seriamente) matrimonio con una donna americana. Butterfly, al contrario, è così coinvolta emotivamente dal suo futuro legame con uno straniero da abbandonare la propria religione e convertirsi al Cristianesimo. Questa circostanza è scoperta dalla sua famiglia: suo zio, un bonzo (*sic!*), fa irruzione al termine della cerimonia nuziale, maledicendo Butterfly per la sua scelta. Messi a conoscenza dell'accaduto, anche gli altri membri della famiglia abbandonano la giovane.

L'Atto II si apre con Butterfly in attesa del ritorno di Pinkerton: egli infatti è partito poco dopo le nozze, e a distanza di tre anni ancora non ha fatto ritorno. La cameriera di Butterfly, Suzuki, cerca di convincerla a rassegnarsi al fatto che Pinkerton non tornerà. Goro, inoltre, prova a combinare per la giovane un nuovo matrimonio con un nobile locale, il Principe Yamadori, ma Butterfly rifiuta ogni proposta in tal senso. Il Console fa visita alla casa di Cio-Cio portando con sé una lettera da parte di Pinkerton, ma, una volta appreso che Butterfly ha dato alla luce un figlio, nato dalla sua breve unione con l'ufficiale americano, non ne rivela il contenuto. Improvvisamente, la Lincoln viene avvistata nella baia di Nagasaki, e Butterfly si prepara a riabbracciare il suo sposo.

Il terzo atto vede Butterfly addormentata, esausta per avere atteso tutta la notte – invano – l'arrivo di Pinkerton. Nella mattinata, Pinkerton si avvicina alla casa accompagnato dalla sua moglie americana, Kate. Egli è stato informato dal Console a proposito del bambino, e dunque si reca nella casa dove Butterfly vive, intenzionato a prendere il figlio e portarlo con sé negli Stati Uniti dove lo crescerà con la sua nuova famiglia. Vigliaccamente egli si rifiuta di parlare direttamente con Butterfly, chiedendo invece a Sharpless e a Suzuki di trasmettere le notizie del suo nuovo matrimonio e della sua intenzione di prendere il bambino con sé. Butterfly, affranta, si dice disponibile a consegnare il figlio, a condizione che sia Pinkerton in persona a chiederglielo. Approfittando del fatto di essere lasciata sola nell'abitazione, essa prega le divinità della propria famiglia d'origine, benda il bambino e commette suicidio recidendosi la gola con la spada che era appartenuta a suo padre. Pinkerton irrompe sulla scena, ma è troppo tardi per salvarla.

Il libretto contiene un numero significativo di problemi legali, di cui ovviamente il regime giuridico del matrimonio fra Butterfly e Pinkerton è il più importante.

Anzitutto, Pinkerton prende in locazione una casa sulle colline di Nagasaki, infatti:

Atto I

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

Probabilmente senza rendersene conto, i librettisti in questo brevissimo passaggio si imbattono in due questioni fondamentali: la prima, la proprietà immobiliare degli stranieri in Giappone; la seconda, la percezione del contratto come “debole” nel paese.

Per quanto attiene alla proprietà dei beni immobili, il diritto giapponese dell'epoca non consentiva agli stranieri l'acquisto di suolo giapponese. Il concetto di proprietà del suolo (e di impossibilità per chi non fosse giapponese di averne la proprietà) ha avuto per molti decenni una valenza quasi sacrale: basti pensare che, durante gli anni del *sakoku* (“paese chiuso”, 1641-1853) l'unica rappresentanza commerciale occidentale, ossia quella olandese di Nagasaki, era stata collocata su un'isola artificiale proprio per rispettare il principio legale in base al quale gli stranieri non potevano mettere piede sul territorio giapponese. Con l'apertura del paese a seguito dei trattati ineguali, ai cittadini o sudditi dei paesi trattatizi vennero concesse legazioni territoriali in vari porti del paese, ma sempre sulla base, appunto, di una “concessione”: la proprietà del suolo rimaneva dello stato giapponese, gli stranieri erano liberi di costruire e possedere gli immobili all'interno delle aree loro concesse. È solo nel 1910 che questo divieto viene parzialmente a cadere.

È molto più affascinante, per lo studioso di diritto comparato, il riferimento ai contratti “flessibili” in Giappone: la tematica della tradizionale avversione giapponese al formalismo giuridico, e la preferenza per accordi appunto flessibili, incentrati sulla relazione fra le parti e non sul tenore letterale del contratto è stata trattata da generazioni di esperti¹⁸, e tuttavia l'idea che i Giapponesi «non amino il diritto»¹⁹ è ancora assai diffusa. Senza

¹⁸ Z. KITAGAWA, *Use and Non-Use of Contracts in Japanese Business Relations: A Comparative Analysis*, in H. BAUM (a cura di), *Japan: Economic Success and Legal System*, Berlin, 145-166; F. UPHAM, *Weak Legal Consciousness as Invented Tradition*, in S. VLASTOS (a cura di), *Mirror of Modernity: Invented Traditions of Modern Japan*, Berkeley, 1998, 48-66.

¹⁹ Y. NODA, *Introduction au Droit Japonais, Les Systèmes de Droit Contemporains*, vol XIX,

dubbio, non può lasciare indifferenza il comparatista il fatto che un libretto dell'inizio del XX secolo usi, per definire il contratto in Giappone, la stessa formulazione che si trova in uno dei più noti manuali di diritto comparato («un'applicazione elastica delle obbligazioni contrattuali»)²⁰.

Il vero nodo legale dell'opera è tuttavia, come detto, il matrimonio fra Butterfly e Pinkerton. Per meglio affrontare l'analisi giuridica sarà opportuno dividere e trattare separatamente la questione relativa alla validità e all'efficacia del matrimonio, e dunque alla sua regolare celebrazione e registrazione, quelle inerenti alla vita coniugale e ovviamente, quelle relative al divorzio unilaterale che Pinkerton crede di aver posto in essere semplicemente abbandonando Butterfly.

Anzitutto, dal libretto è evidente che il matrimonio viene celebrato a Nagasaki, in Giappone, nella casa privata di Pinkerton, pertanto al di fuori degli uffici consolari. Questo è reso chiaro sin dal principio dalle affermazioni di Goro, il quale, mostrando la residenza a Pinkerton, così afferma:

Atto I

GORO

Qui verranno: l'Ufficiale del registro, i parenti, il vostro console, la fidanzata.

Qui si firma l'atto e il matrimonio è fatto.

Nell'elenco dei partecipanti compare il Console Sharpless, ma non è chiaro se egli partecipi a titolo personale o come rappresentante ufficiale dei servizi consolari degli Stati Uniti. Goro inoltre non menziona un altro soggetto importante, ossia il "Commissario Imperiale", il quale officierà la cerimonia in persona.

Pinkerton sembra essere convinto, sin dall'inizio, che nel diritto (o quantomeno nel costume) giapponese, al marito sia consentito sciogliere unilateralmente il vincolo matrimoniale. Egli infatti dichiara:

Atto I

PINKERTON

Così mi sposo all'uso giapponese per novecento novantanove anni.

Salvo a prosciogliermi ogni mese.

Paris, 1968.

²⁰ R. DAVID, C. JAUFFRET-SPINOSI, *I grandi sistemi giuridici contemporanei*, trad. it. a cura di R. Sacco, V ed., Torino, 2004, 472.

Pinkerton sta semplicemente facendo uno scherzoso paragone fra il regime giuridico dell'immobile di cui è entrato in possesso e quello del matrimonio che è prossimo a contrarre: tuttavia è del tutto evidente che egli ritenga di potersi liberare dal vincolo matrimoniale *ad nutum*.

Per quanto attiene alla capacità di contrarre matrimonio, viene subito chiarito che Pinkerton, in quanto adulto e capace di agire, può sposarsi senza problemi. Per Butterfly invece la situazione è più complessa, dal momento che la ragazza ha 15 anni e sappiamo che suo padre è deceduto, quindi è necessario il consenso di qualche altro componente del suo nucleo familiare. La situazione è affrontata in sufficiente dettaglio nel libretto, e infatti:

Atto I

Il Commissario Imperiale

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 OmaraNagasaki, di unirsi in matrimonio, per diritto il primo, della propria volontà, ed ella per consenso dei parenti qui testimonii all'atto (porge l'atto per la firma).

L'uso del termine «concesso» suggerisce che sia il Commissario ad avere il potere di dichiarare validamente contratto il matrimonio. Durante questa scena il Console si limita a partecipare come tutti gli altri invitati.

Nonostante l'irruzione sulla scena dello «zio bonzo» e il conseguente ripudio da parte della famiglia originaria di Butterfly, la circostanza non ha prodotto alcun effetto sulla validità del matrimonio: il consenso dei familiari era infatti già stato espresso e registrato. Il matrimonio, dunque è contratto. Se ciò sia avvenuto in modo conforme alle regole applicabili sarà discusso in seguito.

L'Atto II è tuttavia quello in cui si svolge la maggior parte del dibattito «legale».

Pinkerton è ripartito per gli Stati Uniti, e Butterfly lo aspetta da tempo. Quando il Console le fa visita, ella lo accoglie con una dichiarazione di appartenenza, ossia «benvenuto in casa americana». Inoltre, fa riferimento a Sharpless come al «mio console», conclamando così la stretta connessione personale con gli Stati Uniti.

La parte più interessante del dibattito attiene tuttavia al presunto scioglimento del vincolo matrimoniale unilateralmente effettuata da Pinkerton²¹, in questi termini

²¹ C. WEISBROD, *Butterfly, the Bride. Essays on Law, Narrative, and the Family*, Ann Arbor, 2009, 25.

Atto II

BUTTERFLY
Già legata è la mia fede

GORO e YAMADORI
Maritata ancor si crede

GORO
Ma la legge...

BUTTERFLY
Io non la so

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

BUTTERFLY
La legge giapponese, non quella del mio paese

GORO
Quale?

BUTTERFLY
Gli Stati Uniti

SHARPLESS
(Oh, l'infelice!)

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

SHARPLESS
Vero...però...

BUTTERFLY
Là un bravo giudice, serio e impettito, dice al marito «Lei vuole andarsene? Sentiam perché?» - «Sono seccato del coniugato!» E il magistrato: «Ah, mascalzone, presto in prigione!».

È di tutta evidenza che Goro, il nobile Yamadori (che si propone come nuovo marito di Butterfly) e persino il Console Sharpless ritengono il divorzio per abbandono validamente compiuto, e anche Butterfly ammette

che questa possibilità sarebbe valida se a lei si applicasse la legge giapponese.

Infine, nell'Atto III, il fatto che Butterfly consegnasse spontaneamente il figlio ai Pinkerton consente di tralasciare eventuali problemi legati all'adozione.

4. *Analisi legale - diritto applicabile*

Per poter affrontare compiutamente un'analisi tecnico-giuridica dei fatti contenuti nel libretto è anzitutto necessario stabilire in base a *quale* diritto questa disamina sia da condursi. Per identificare il diritto applicabile occorre dunque fare riferimento al tempo e al luogo dove i fatti si svolgono.

Gli eventi della *Madama Butterfly* hanno inizio a Nagasaki, nell'Impero del Giappone, nel febbraio 1904. Questa data può essere accertata con precisione in base alla dicitura all'inizio del libretto «Nagasaki, oggi» e dunque si può fare coincidere lo svolgimento dei fatti con la data della *première* scaligera²².

All'epoca dei fatti dunque il Giappone si era già liberato dalla morsa dei trattati ineguali²³. In particolare, con gli Stati Uniti l'Impero del Giappone aveva stipulato la “Convenzione di Kanagawa” (1854) e il “Trattato di amicizia e commercio” (1858, noto anche come il «Trattato Harris», il quale stabiliva l'extraterritorialità a vantaggio dei cittadini americani in Giappone²⁴. Tuttavia, già nel 1899 il Giappone era riuscito a rinegoziare i trattati in una posizione egualitaria, e quindi il trattato del 1858 non è rilevante nel caso di specie. È dunque necessario analizzare la legislazione giapponese vigente all'epoca, e in particolare due provvedimenti legislativi di grande importanza: il Codice Civile del 1898 (*Minpō*) e la Legge sul diritto internazionale privato (*Hōrei*) – che nel 2007 ha preso la sua forma definitiva come Legge sulla regole generali sull'applicazione delle leggi (*Hō no Tekiyō ni Kansuru Tsūsoku Hō*)²⁵. Inoltre, è applicabile in questo caso

²² R. BAILEY-HARRIS, *Madame Butterfly and the Conflict of Laws*, in *Am. J. Comp. L.*, 39, 1991, 157-177, 158; Y. SAKURADA, *Chōchōfujin no Higeiki [La tragedia di Madame Butterfly]*, in *Kyoto University Law and Politics, 21 COE Program for the Reconstruction of Legal Ordering in the 21st Century, Occasional Paper Series*, 28, 2008, 1-30, 19.

²³ M.R. AUSLIN, *Negotiating with Imperialism: The Unequal Treaties and the Culture of Japanese Diplomacy*, Cambridge (Mass.), 2006.

²⁴ Y.A. HONJO, *Japan's Early Experience of Contract Management in the Treaty Ports*, New York, 2013, 92.

²⁵ M. DŌGAUCHI, *Historical Development of Japanese Private International Law*, in J. BASEDOW, H. BAUM, Y. NISHITANI (a cura di), *Japanese and European Private International Law in Comparative Perspective*, Tübingen, 2008, 27-70.

anche la Legge sulla nazionalità (*Kokuseki hō*)²⁶.

Ai sensi dell'*Hōrei* è corretto che il matrimonio sia celebrato secondo la legge giapponese. L'Art. 13 infatti afferma che «i requisiti per contrarre matrimonio sono determinati dalla legge nazionale di ciascun nubendo. Per quanto attiene ai requisiti di forma, la legge del paese dove il matrimonio è celebrato si applicano». È questa è precisamente la ragione per cui a Pinkerton è concesso di sposarsi «per diritto della propria volontà», mentre Butterfly «per consenso dei parenti», poiché per lei, ai sensi del diritto giapponese, era necessario ottenere il permesso della famiglia. L'Art. 750 del Codice del 1898 infatti prescrive che per contrarre matrimonio occorre il consenso del capofamiglia. Nel caso in cui, tuttavia, la nubenda sia di età inferiore ai 25 anni (e Butterfly ne ha 15, età minima per una donna per contrarre matrimonio) è necessario ottenere il consenso di entrambi i genitori, come prescritto dall'Art. 772 (1). Poiché il padre di Butterfly è deceduto, in base all'Art. 772 (2) è sufficiente il consenso della madre²⁷. Non è possibile stabilire se la madre sia in effetti il capofamiglia vista la imperfetta descrizione dell'albero genealogico di Butterfly nel libretto, e tuttavia la presenza dell'*intera* famiglia, debitamente registrata dal Commissario Imperiale, sembra dissipare ogni eventuale problema a riguardo.

Il matrimonio, validamente celebrato, diviene efficace con la registrazione, la quale avviene tramite notifica effettuata dagli sposi alla presenza di almeno due testimoni maggiorenni (Art. 775). Poiché l'ufficiale del registro è presente alla cerimonia e vi è abbondanza di testimoni di maggiore età (anche se in effetti non sappiamo chi svolge la funzione prescritta dalla legge) si può presumere che il matrimonio sia stato debitamente registrato. Questo è confermato da una circostanza nell'Atto I, ossia:

Atto I

[l'Ufficiale dello stato civile ritira l'atto e avverte il Commissario che tutto è finito]

Dunque, l'Atto I si chiude con Butterfly e Pinkerton in un legame matrimoniale valido ed efficace ai sensi del diritto giapponese. Non è chiaro se il Console statunitense abbia provveduto alla trascrizione del matrimonio nei registri consolari, ma poiché egli è a conoscenza delle intenzioni

²⁶ W. RÖHL (a cura di), *A History of Law in Japan since 1868*, Leiden, 2005.

²⁷ M.J. RAMSEYER, *Odd Markets in Japanese History. Law and Economic Growth*, Cambridge, 1996, 92.

di Pinkerton è verosimile che non se ne sia in realtà occupato.

Nell'Atto II, come visto, Sharpless viene accolto in quella che è a tutti gli effetti la casa dei coniugi Pinkerton, con un «benvenuto in casa americana», che tuttavia è incorretto, perché ai sensi dell'Art. 10 della Legge, «i diritti reali e i diritti su beni per i quali è richiesta una registrazione sono soggetti al diritto del luogo dove essi si trovano». Tuttavia Butterfly ha ragione nell'affermare che la sua è una *famiglia* americana: in fatti ai sensi dell'Art. 18 della Legge sulla nazionalità ella ha perso la cittadinanza giapponese ed è diventata statunitense. Inoltre, in base al combinato disposto degli Artt. 15 e 16 della Legge sul diritto internazionale privato, il regime matrimoniale e dei beni della famiglia sono regolati dal diritto nazionale del marito al momento del matrimonio, ossia in questo caso il diritto americano.

Ed ecco la questione più importante: poteva Pinkerton effettuare un divorzio unilaterale per abbandono? Può Butterfly legittimamente opporsi? In base a quale diritto?

Per prima cosa, Pinkerton si sbaglia: contrariamente a quanto da egli ritenuto, il divorzio per abbandono non era (più) possibile nel diritto giapponese. Se nel periodo precedente alla vigenza del Codice civile il divorzio per abbandono era consentito in alcuni casi²⁸ così non è più sotto il *Minpō*, in base al quale la via per il divorzio può essere consensuale (*Kyōgi rikon*, Artt. 808-812) o giudiziale (*Saiban rikon*, Artt. 813-819). Dal momento che Butterfly non ha certo consentito al divorzio, possiamo ignorare il *kyōgi rikon*.

Per quanto guarda al *saiban rikon*, anzitutto Pinkerton avrebbe dovuto portare la questione in tribunale. Ma anche immaginando per ipotesi che lo avesse fatto, nessuno dei motivi per ottenere il divorzio è presente. Butterfly avrebbe invece una lunga serie di motivi per ottenere il divorzio (bigamia, abbandono, ecc.) ma non è interessata. Ad ogni modo, il divorzio per abbandono non è ammesso, dunque Pinkerton e Butterfly sono ancora legittimamente sposati.

In ogni caso, la questione del diritto giapponese perde interesse nel momento in cui si consulta l'Art. 16 della Legge di diritto internazionale privato, in base al quale «il divorzio è regolato dalla legge della nazionalità del marito al momento in cui il fatto che ha dato luogo al divorzio è accaduto; tuttavia il tribunale non può dichiarare il divorzio se il motivo di divorzio non è riconosciuto come tale dalla legge giapponese» e dunque,

²⁸ H. FÜSS, *Divorce in Japan. Family, Gender and the State 1600-2000*, Stanford, 2004, 29; C. STEENSTRUP, *A History of Law in Japan until 1868*, Leiden, 1996, 130.

poiché Pinkerton è e rimane per l'intero svolgimento dei fatti un cittadino americano, il diritto applicabile sarebbe stato quello americano, che di certo non prevedeva il divorzio per abbandono.

Infine, nella struggente scena finale, *Butterfly* mette nelle mani del bimbo nato dalla sua unione con Pinkerton una bandierina americana. Il gesto simbolico è corretto dal punto di vista legale, dal momento che il bambino non è suddito giapponese, bensì cittadino americano. La Legge sulla nazionalità infatti sancisce senza dubbi che «Un bambino è suddito giapponese se, al tempo della sua nascita, il padre lo è», il che ovviamente non è il caso in questione.

5. *Il Giappone di Puccini: problemi di prospettiva*

Come detto, sarebbe ingeneroso chiedere alla *Madama Butterfly* una correttezza filologica degna di un antropologo o di un sociologo contemporaneo: l'opera è figlia del suo tempo e del contesto culturale in cui è stata concepita, nonché di un genuino entusiasmo di Puccini: tuttavia, anche alla luce della profondissima influenza che la *Butterfly* ha avuto e ha tuttora nella formazione dell'immaginario europeo sul Giappone, è comunque qualcosa di più significativo di un mero esercizio di stile rimarcare le mancanze nella rappresentazione del paese e della sua cultura da parte di Giacosa e Illica.

In particolare, i problemi di prospettiva nell'opera possono essere ascritti a due categorie: veri e propri «errori» (ossia, riferimenti a nomi, personaggi, dati estranei al Giappone), ed elementi puramente orientalistici (ossia, un *potpourri* di stilemi nipponizzanti concentrati nella narrazione).

Per quanto riguarda il primo tipo di questioni, occorre dare atto del lodevole lavoro della compagnia “Opera del Popolo” (una associazione senza scopo di lucro giapponese: il nome è in italiano in originale) che, nel 2004, ha messo in scena a Tokyo una versione della *Butterfly* mondata dagli di errori di rappresentazione culturale. Secondo l'Opera del Popolo²⁹, gli errori sarebbero – ovviamente – molti, a partire dal fatto che il luogo dove si svolge la vicenda non può essere “Omara” ma “Omura”.

Nel primo atto Suzuki accenna, citando il detto «dei crucci la trama smaglia il sorriso», a tale «savio Ocumama». Nella tradizione giapponese

²⁹ OPERA DEL POPOLO, *What were the errors of the original? The revised edition of Puccini's [Madama Butterfly], 2004* <http://www.minna-no-opera.com/eng/opera/2004_btt_gui_e.htm> (ultimo accesso 30.01.2020).

non esiste alcun «savio Okunama»: i librettisti hanno aggiunto questo riferimento probabilmente solo per il suo suono esotizzante. Inoltre, i curatori della versione rivista reputano esorbitante che Butterfly e le sue compagne si gettino a terra per salutare Pinkerton e i suoi sodali: dunque esse si limitano ad inchinarsi.

Un altro aspetto problematico è la disinvoltura con cui Cio-cio tratta oggetti sacri del culto buddista, ossia gli “ottoké”, che ella estrarrebbe dalla manica per mostrarli al proprio sposo: al di là del problema lessicale (“ottoké” non è una parola giapponese, ed è una erronea trasposizione di “*otoke sama*” o “*mihotoke*”), anche se Butterfly si è convertita al Cristianesimo, non terrebbe mai tali statue nella manica.

La religione giapponese è in effetti uno degli elementi più fraintesi da Illica e Giacosa: non è verosimile, ad esempio, che i convitati al matrimonio invocino «O *kami!* O *kami!*» durante il matrimonio. È altrettanto, se non di più, fuori luogo che lo «zio bonzo» (come tale, un monaco – *bōzu* – buddista), nel maledire Cio-cio per la sua conversione utilizzi il suffisso onorifico san («Cio-cio san! Cio-cio san!»), né che invochi un *kami* dello Shintō («Kami sarundastico!», correttamente *Sarudahiko no Kami*) durante i suoi improperi.

Il sincretismo religioso giapponese è, in effetti, un autentico rompicapo per i librettisti: l’atto secondo si apre con Suzuki che prega davanti a una statua di Budda (più facilmente di *un* Budda) e invoca «E Izaghi ed Izanami Sarundastico e Kami [...] TenSjoodaj! Fate che Butterfly non pianga più, mai più, mai più». È quantomeno bizzarro che la giovane preghi il Budda invocando Izanagi e Izanami, gli dei fondanti del Giappone secondo la tradizione, Sarudahiko no Kami, e – molto probabilmente, Amaterasu («TenSjoodaj» fa pensare a un’erronea traslitterazione dei *kanji* – caratteri cinesi – con cui è scritto il nome di questa divinità): tutti appartenenti al *Pantheon* dello Shintō!

Infine, vi è uno dei più ricorrenti stereotipi e mispercezioni relativamente al Giappone, ossia la percezione della *geisha*, una delle più raffinate artiste intrattenitrici del mondo, come prostituta.

Il riferimento testuale più rilevante è il seguente:

Atto I

BUTTERFLY

Nessuno si confessa mai nato in povertà, non c’è vagabondo che a sentirlo non sia di gran prosapia. Eppure senza millanteria conobbi la ricchezza. Ma il turbine rovescia le querce più robuste - e abbiam fatto la ghesha per sostentarci. (alle amiche) Vero?

Butterfly, di famiglia agiata caduta in disgrazia, con le sue amiche ha dovuto lavorare come *ghesha* (*sic!*) per assicurare la sopravvivenza a lei e alla sua famiglia: dipinta come “intrattenitrice” e considerata impropriamente una cortigiana-prostituta, la *geisha* è da secoli la quintessenza dell’immaginario erotico legato al Giappone. È bene precisare innanzitutto che la *geisha*, la *vera geisha* (o, come più correttamente chiamata a Kyoto, antica capitale del paese e anche indiscussa capitale di tale professione, *geiko* – “figlia dell’arte”) non fa mercato del proprio corpo e dei propri favori sessuali: è un’intrattenitrice, sì, ma di altissimo livello, come una poetessa, una danzatrice, una musicista.

Ovviamente non si può diventare *geisha* senza un lungo e rigoroso addestramento: di certo Butterfly dunque non era una *geiko* in senso proprio.

Nondimeno, un’altra categoria di *geisha* – in senso improprio – esisteva, ed è in questo caso esattamente un tipo di prostituta che, imitando in modo caricaturale i rituali delle *geiko*, si proponeva come intrattenitrice esclusivamente sessuale: la cosiddetta *onsen geisha*, così chiamate perché offrivano spesso i loro servizi presso gli alberghi degli stabilimenti termali (*onsen*). La parola *geisha* evoca nel lettore occidentale immagini di eleganti case da tè di Kyoto e splendidi kimono, ma purtroppo sotto il medesimo termine si nasconde anche un avvilente circuito di povertà e sfruttamento di giovani donne, spesso senza istruzione e prive di altri mezzi di sostentamento. Il riferimento è dunque talmente sbagliato da essere quasi corretto!

Per quanto riguarda la categoria degli “orientalismi” (parzialmente sovrapposta a quella degli “errori”) un’elencazione puntuale sarebbe probabilmente troppo lunga e pedante. Ci si limita qui ad osservare che, nello spazio di un libretto tutto sommato breve, troviamo la quintessenza del “giapponismo”: tra i punti più rilevanti, il suicidio del padre di Butterfly dopo aver ricevuto un ordine in tal senso dal *Mikado*, effettuato secondo il rituale del *seppuku* (ossia lo sventramento con una lama). Soprattutto, Cio-cio incarna gli elementi fondamentali della donna «orientale»: sottomessa e devota, ella attende.

6. Conclusioni

Nessuno può legittimamente aspettarsi precisione giuridica sul diritto giapponese del periodo Meiji da un libretto d’opera scritto all’inizio del XX secolo. Inoltre, è bene ricordare che il Giappone descritto da Giacosa e Illica e magistralmente messo in musica da Puccini è rappresentato in modo stereotipato, nel modo confuso e per certi versi entusiasta proprio

del *Japonisme*. Lo scopo è quello di affascinare il pubblico con narrazioni di terre lontane e misteriose (e di dame devote e sottomesse), non di descrivere con precisione scientifica un paese. Il libretto, da questo punto di vista, è una ridda di pennellate imprecise, di inaccurate e noncuranti immagini «giapponesi»: parole dal suono giapponese sono introdotte solo in virtù della loro musicalità, la religione locale è un confuso miscuglio di Buddismo e Shintō (si badi, non una fedele descrizione dell'approccio sincretico alla credenza religiosa), e una ampia gamma di stereotipi (il suicidio del padre di Butterfly tramite *seppuku* per ordine dell'Imperatore, il riferimento alla *geisha* come prostituta, ecc.) sono distrattamente distribuiti nel testo per rafforzarne l'atmosfera "esotica".

Nonostante le imprecisioni, il libretto della *Madama Butterfly* è tuttora molto affascinante per il giurista.

Uno degli efficaci strumenti impiegati per stabilire una connessione fra il pubblico e la scena è dichiarare che i fatti hanno luogo a Nagasaki *oggi* (come recita il libretto). Questo, come detto, legittima la convinzione che gli accadimenti abbiano luogo nel 1904, quando vi fu la prima rappresentazione. Tuttavia, l'opera è ispirata da un libro scritto nel 1887 e relativo a eventi del 1885: il periodo fra il 1885 e il 1904 vide un incredibile cambiamento del diritto in Giappone.

Nel 1885 infatti il sistema giuridico giapponese era ancora in turbolenta e disarmonica evoluzione, nell'aspirazione di raggiungere presto la modernità. Gli unici codici moderni in vigore a quell'epoca erano il Codice penale e il Codice di procedura penale, mentre gli altri settori del diritto erano ancora regolati da una pluralità eterogenea di consuetudini, ordinanze, decreti, provvedimenti provvisori. Inoltre, la situazione di ineguaglianza creata dai Trattati Ansei aveva relegato il Paese, da un punto di vista del diritto, a uno stato semi-coloniale.

Loti, dunque, aveva potuto contrarre matrimonio e sciogliere il medesimo con grande disinvoltura. Non è interessante, ai fini della presente analisi, valutare se il matrimonio dell'ufficiale francese fosse stato valido ed efficace (sebbene si sappia che fu registrato)³⁰ né sapere se Loti e Chrysantème abbiano usufruito dell'istituto, ammesso sia dal diritto Meiji sia dal *Code Civil* francese, del divorzio consensuale. Ciò che è invece interessante rimarcare è che, ai tempi di Loti, gli stranieri in Giappone, in diritto o nei fatti, godevano di una bolla di privilegio che permetteva loro di comportarsi in modo disinvolto, almeno per questioni di diritto privato come il matrimonio.

³⁰ P. LOTI, *Madame Chrysantème*, cit., 100-101.

Pinkerton è rappresentato come un Loti, ma, senza che gli autori lo sapessero ne avessero cognizione, il Giappone intanto era radicalmente cambiato.

Narrative come la *Madama Butterfly* sono eccezionali testimonianze su come osservatori americani ed europei guardavano al Giappone. A prescindere da tutte le imprecisioni, è importante sottolineare l'importanza che queste ed altre storie hanno avuto nel formare l'immagine del Giappone. Dal punto di vista del diritto, inoltre, questo periodo è caratterizzato da un prodigioso cambiamento, e il sistema giuridico giapponese è da molti studiosi considerato un superbo caso di analisi per il diritto comparato. Leggere questa fase attraverso testi letterari non può che giovare in termini di nuove prospettive e punti di vista.

Per concludere, non si può che provare simpatia (nel senso etimologico del termine) per la povera Butterfly, una quindicenne sedotta e abbandonata. Ovviamente la giovane avrebbe avuto un caso vincente in tribunale: avrebbe potuto ottenere la dichiarazione di nullità del secondo matrimonio di Pinkerton; la sua incriminazione per bigamia; supporto economico per lei e per il figlio. Ma Butterfly non voleva nulla di tutto ciò: voleva solo essere amata. E sfortunatamente nessun giudice, per quanto «bravo, serio e impettito» può pronunciare una sentenza che ordini di amare.

