

GIACOMO PUCCINI

MADAMA
BUTTERFLY

GRAN TEATRO LA FENICE

MADAMA BUTTERFLY

GRAN TEATRO LA FENICE

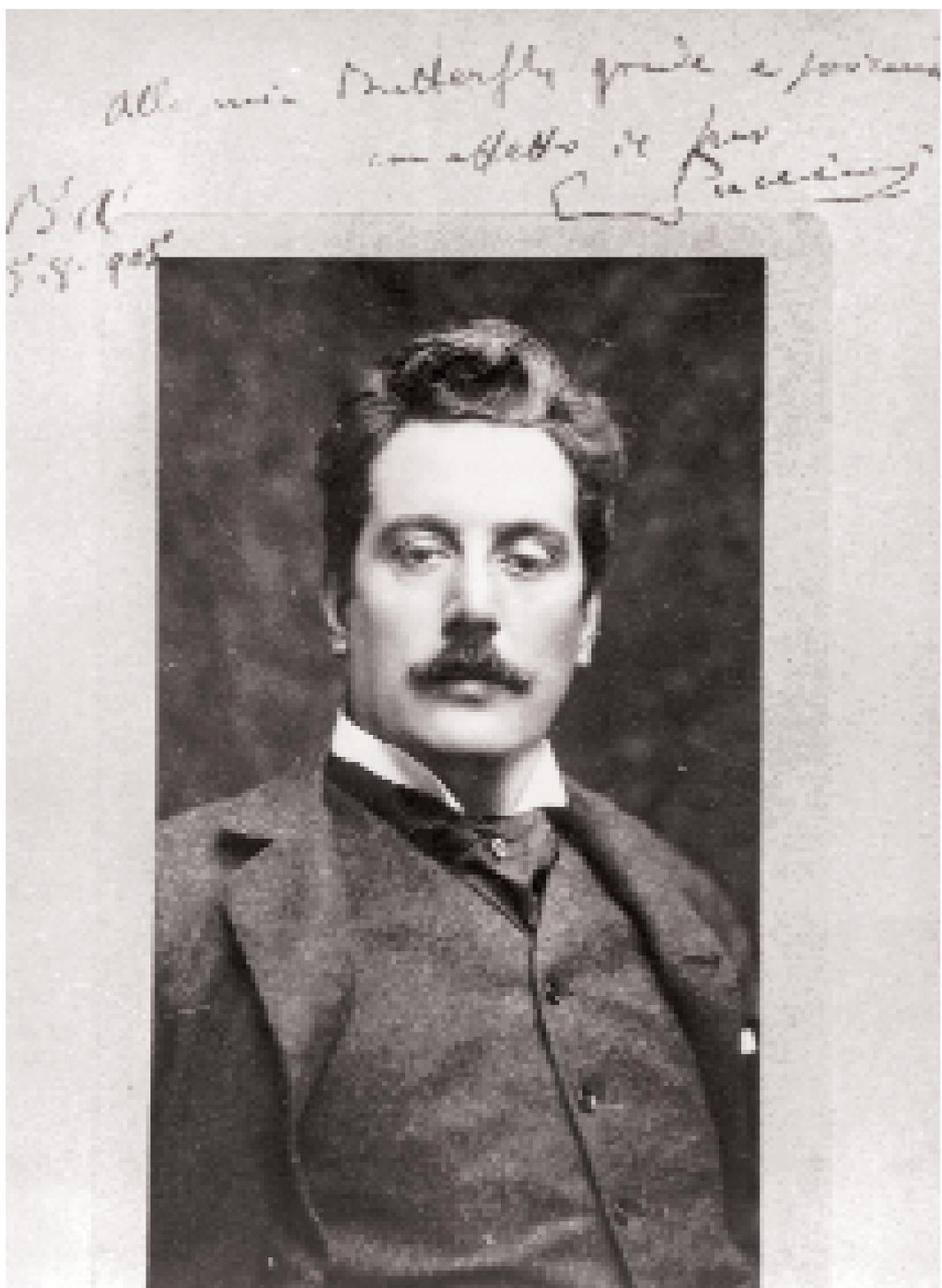
MADAMA BUTTERFLY

tragedia giapponese in tre atti di
LUIGI ILLICA e GIUSEPPE GIACOSA
(da John L. Long e David Belasco)

musica di
GIACOMO PUCCINI

PALAFENICE AL TRONCHETTO

Martedì 23 luglio 1996, ore 20.30, turno A
Mercoledì 24 luglio 1996, ore 20.30, turno E
Giovedì 25 luglio 1996, ore 20.30, turno C
Venerdì 26 luglio 1996, ore 20.30, fuori abb.
Sabato 27 luglio 1996, ore 15.30, turno B
Domenica 28 luglio 1996, ore 15.30, fuori abb.
Martedì 30 luglio 1996, ore 20.30, turno F
Mercoledì 31 luglio 1996, ore 20.30, turno D



Giacomo Puccini. Ritratto con dedica a Rosina Storchio, interprete di Butterfly alla prima scaligera del 1904.

sommario

7

IL LIBRETTO

43

MADAMA BUTTERFLY IN BREVE

45

MADAMA BUTTERFLY
ARGOMENTO - ARGUMENT - SYNOPSIS - HANDLUNG

53

LA LOCANDINA

57

ARTHUR GROOS
MADAMA BUTTERFLY FRA ORIENTE ED OCCIDENTE

I programmi di sala del Teatro La Fenice sono a cura di *Cristiano Chiarot*,
con la collaborazione di *Paolo Cecchi* e *Luca Zoppelli* per la parte musicologica
e di *Maria Teresa Muraro* per la ricerca iconografica.



Luigi Illica e Giacomo Puccini.

IL LIBRETTO

MADAMA BUTTERFLY

tragedia giapponese in tre atti

libretto di

LUIGI ILLICA E GIUSEPPE GIACOSA
(da John L. Long e David Belasco)

musica di

GIACOMO PUCCINI

Personaggi

Cio-Cio-San

Suzuki, servente di Cio-Cio-San

F.B. Pinkerton, tenente della Marina degli U.S.A.

Kate Pinkerton, sua moglie

Sharpless, Console degli U.S.A. a Nagasaki

Goro, nakodo

Il Principe Yamadori

Lo Zio Bonzo

Yakusidé

Il Commissario Imperiale

L'Ufficiale del registro

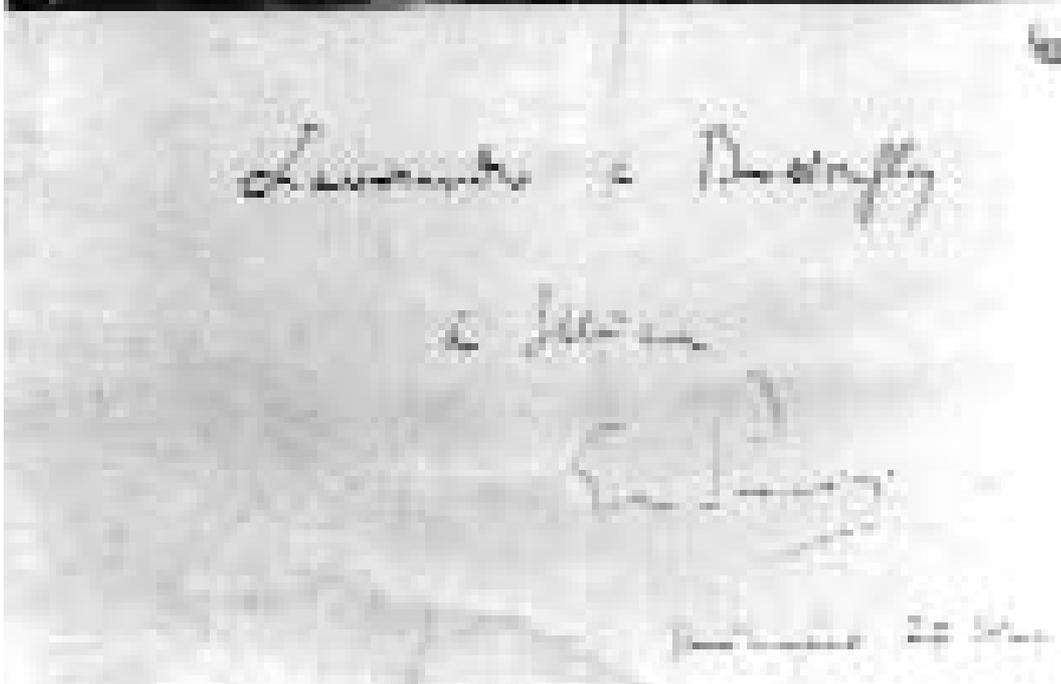
La Madre di Cio-Cio-San

La Cugina

Dolore

Parenti, Amici ed Amiche di Cio-Cio-San, Servi

A Nagasaki - Epoca presente



Giacomo Puccini. Fotografia con dedica a Luigi Illica (1905).

ATTO PRIMO

Collina presso Nagasaki.

Casa giapponese, terrazzo e giardino.

In fondo, al basso, la rada, il porto, la città di Nagasaki.

PINKERTON e GORO.

Goro fa visitare la casa a Pinkerton, che passa di sorpresa in sorpresa.

PINKERTON

E soffitto... e pareti...

GORO (*godendo delle sorprese*)

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

PINKERTON (*cercando intorno*)

Il nido nuzial dov'è?

GORO (*accennando a due locali*)

Qui, o là!... secondo...

PINKERTON

Anch'esso a doppio fondo!
La sala?

GORO (*mostra la terrazza*)

Ecco!

PINKERTON (*stupito*)

All'aperto?...

GORO (*mostrando il chiudersi d'una parete*)

Un fianco scorre...

PINKERTON

Capisco! Un altro...

GORO

Scivola!

PINKERTON

E la dimora frivola...

GORO (*protestando*)

Salda come una torre
da terra fino al tetto.

PINKERTON

È una casa a soffietto.

GORO

(batte tre volte le mani palma a palma: entrano due uomini ed una donna e si genuflettono innanzi a Pinkerton)

Questa è la cameriera

(accennando)

che della vostra sposa
fu già serva amorosa.

Il cuoco – il servitor.

Sono confusi del grande onore.

PINKERTON

I nomi?

GORO (*presentando*)

Miss Nuvola leggiere. –

Raggio di sol nascente. – Esala aromi.

SUZUKI (*fatta ardita*)

Sorride Vostro Onore? –

Il riso è frutto e fiore.

Disse il savio Ocunama:

dei crucci la trama

smaglia il sorriso.

Schiude alla perla il guscio,

apre all'uomo l'uscio

del Paradiso.

Profumo degli Dei...

Fontana della vita...

(Goro accorgendosi che Pinkerton comincia ad essere infastidito dalla loquela di Suzuki, batte tre volte le mani. – I tre si alzano e fuggono rapidamente rientrando in casa)

PINKERTON

A chiacchiere costei

mi par cosmopolita.

(a Goro andato in fondo ad osservare)

Che guardi?

GORO

Se non giunge ancor la sposa.

PINKERTON

Tutto è pronto?

GORO
Ogni cosa.

PINKERTON
Gran perla di sensale!

GORO (*ringrazia con profondo inchino*)
Qui verranno: l'Ufficiale
del registro, i parenti, il vostro Console,
la fidanzata. Qui si firma l'atto
e il matrimonio è fatto.

PINKERTON
E son molti i parenti?

GORO
La suocera, la nonna, lo zio Bonzo
(che non ci degnerà di sua presenza)
e cugini! e cugine...
Mettiam fra gli ascendenti
ed i collaterali, un due dozzine.
Quanto alla discendenza...
(*con malizia ossequiosa*)
provvederanno assai
Vostra Grazia e la bella Butterfly.
(*si ode la voce di Sharpless il Console, che sale
il colle*)

LA VOCE DI SHARPLESS (*un po' lontano*)
E suda e arrampica!
e sbuffa e inciampica!
- Erta letale!

GORO (*che è accorso al fondo, annuncia a
Pinkerton*)
- Il Consol sale.

SHARPLESS (*appare sbuffando: Goro si prosterne
al Console*)
Ah!... quei viottoli
irti di ciottoli
m'hanno sfiaccato!

PINKERTON (*va incontro a Sharpless - i due si
stringono la mano*)
Bene arrivato.

SHARPLESS
Ouff!

PINKERTON
Presto Goro,
qualche ristoro.

(*Goro entra in casa frettoloso*)

SHARPLESS (*guardandosi intorno*)
Alto.

PINKERTON (*mostrandogli il panorama*)
Ma bello!

SHARPLESS (*contemplando il mare e la città
sottoposti*)
Nagasaki, il mare!
il porto...

PINKERTON (*accennando alla casa*)
e una casetta
che obbedisce a bacchetta.

SHARPLESS
Vostra?

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

SHARPLESS
E l'uomo esperto ne profitta.

PINKERTON
(*Goro viene frettoloso dalla casa, seguito da due
servi che portano bicchieri, bottiglie e due
poltrone di vimini: depongono bicchieri e
bottiglie su di un piccolo tavolo*)

Certo.

Dovunque al mondo il Yankee vagabondo
si gode e traffica
sprezzando i rischi.
Affonda l'ancora alla ventura
finché una raffica...

(*Pinkerton s'interrompe per offrire da bere a
Sharpless*)

Milk, Punch, o Wiskey?
(*riprende*)

... scompigli nave, ormeggi, alberatura.

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

SHARPLESS

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

PINKERTON (*continuando*)

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

SHARPLESS

Ed è bella
la sposa?

GORO (*che ha udito, si avvanza premuroso ed insinuante*)

Una ghirlanda
di fiori freschi. Una stella
dai raggi d'oro.
E per nulla: sol cento
Yen.

(*al Console*)

Se Vostra Grazia mi comanda
ce n'ho un assortimento.

(*il Console ridendo, ringrazia*)

PINKERTON (*con viva impazienza*)

Va, conducila Goro.

(*Goro corre in fondo e scompare discendendo il colle: i due servi rientrano in casa. Pinkerton e Sharpless siedono*)

SHARPLESS

Quale smania vi prende!
Sareste addirittura
cotto?

PINKERTON

Non so! Non so! Dipende
dal grado di cottura!
Amore o grillo – donna o gingillo
dir non saprei. – Certo costei
m'ha coll'ingenua – arti invescato.
Lieve qual tenue – vetro soffiato,
alla statura – al portamento
sembra figura – da paravento.
Ma dal suo lucido – fondo di lacca
come con subito – moto si stacca,
qual farfalletta – svolazza e posa
con tal grazietta – silenziosa
che di rincorrerla – furor m'assale
se pure infrangerne – dovessi l'ale.

SHARPLESS (*seriamente e bonario*)

Ier l'altro, il Consolato
sen' venne a visitar!
Io non la vidi, ma l'udii parlar.
Di sua voce il mistero
l'anima mi colpì.
Certo quando è sincer
l'amor parla così.
Sarebbe gran peccato
le lievi ali strappar
e desolar forse un credulo cuor.
Quella – divina
mite – vocina
non dovrebbe dar note di dolor.

PINKERTON

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

SHARPLESS

Un altro bicchiere.
(*Pinkerton colma anche il proprio bicchiere*)
Bevo alla vostra famiglia lontana.

PINKERTON (*leva il calice*)

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

GORO (*riappare correndo, venendo dal basso della collina*)

Ecco! Son giunte al sommo del pendio.

(*accennando verso il sentiero*)

Già del femminile sciame

qual di vento in fogliame

s'ode il brusio.

(*Su dal sentiero si avvicina un confuso e gaio gridio. Pinkerton e Sharpless si levano in piedi*)

VOCE DI BUTTERFLY

Ancora un passo, or via.

ALTRE VOCI

Come sei tarda!

- Ecco la vetta.

- Aspetta.

- Guarda, guarda.

VOCE DI BUTTERFLY

Spira sul mare e sulla

terra un primaveril soffio giocondo.

Io sono la fanciulla

più lieta del Giappone, anzi del mondo.

Dalle vie, dalle ville

la città colle mille

sue voci mi saluta.

Amiche, io son venuta

al richiamo d'amor

nelle gaudiose soglie

ove tutto s'accoglie

il bene di chi vive e di chi muor.

LE AMICHE

Gioia a te sia,

dolce amica, ma pria

di varcare la soglia che ti attira

volgiti indietro e mira

le cose tutte che ti son sì care.

Quanti fior! Quanto cielo! Quanto mare!

SHARPLESS

O allegro cinguettar di gioventù!

(*Appaiono, superato il pendio della collina, Butterfly colle amiche, tutte hanno grandi ombrelli aperti a vivi colori*)

BUTTERFLY

Siam giunte.

(*vede il gruppo dei tre uomini e riconosce Pinkerton. Chiude subito l'ombrello e pronta addita Pinkerton alle amiche*)

F.B. Pinkerton. Giù.

(*si genuflette*)

LE AMICHE (*chiudono gli ombrelli e si*

genuflettono)

Giù.

(*poi tutte si alzano e si avvicinano a Pinkerton, cerimoniosamente*)

BUTTERFLY

Gran ventura.

LE AMICHE

Riverenza.

PINKERTON (*sorridendo*)

È un po' dura la scalata?

BUTTERFLY

A una sposa

costumata

più penosa

l'impazienza.

PINKERTON (*un po' derisorio*)

Molto raro

complimento.

BUTTERFLY (*ingenua*)

Dei più belli

ancor ne ho.

PINKERTON (*rincalzando*)

Dei gioielli!

BUTTERFLY (*volendo sfoggiare il suo repertorio di complimenti*)

Se vi è caro

sul momento...

PINKERTON

Grazie - no.

SHARPLESS (*ha osservato prima curiosamente il gruppo delle fanciulle, poi si è avvicinato a Butterfly, che lo ascolta con attenzione*)

Miss Butterfly. Bel nome che vi sta a meraviglia. Siete di Nagasaki?

BUTTERFLY

Signor sì. Di famiglia
assai prospera un tempo.
(*alle amiche*)
Verità?

LE AMICHE (*approvando premurose*)
Verità!

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 quercie più robuste – e abbiam fatto la ghescia
per sostentarci. (*alle amiche*) Vero?

LE AMICHE (*confermano*)
Vero!

BUTTERFLY

Non lo nascondo,
né m'adonto.
(*vedendo che Sharpless sorride*)
Ridete? Perché?... Cose del mondo.

PINKERTON (*ha ascoltato con interesse e si rivolge a Sharpless*)
(Con quel fare di bambola quando parla
m'infiamma.)

SHARPLESS (*anch'esso interessato dalle chiacchiere di Butterfly, continua ad interrogarla*)
E ci avete sorelle?

BUTTERFLY

Non Signore. Ho la mamma.

GORO (*con importanza*)
Una nobile dama.

BUTTERFLY

Ma, senza farle torto
povera molto anch'essa.

SHARPLESS

E vostro padre?

BUTTERFLY (*si arresta sorpresa – poi secco secco risponde:*)
Morto!

(*Le amiche chinano la testa. Goro è imbarazzato. Tutte si sventolano nervosamente coi ventagli*)

SHARPLESS (*ritornando presso Butterfly*)
Quanti anni avete?

BUTTERFLY (*con civetteria quasi infantile*)
Indovinate.

PINKERTON
Dieci.

BUTTERFLY
Crescete.

SHARPLESS
Venti.

BUTTERFLY

Calate.
Quindici netti, netti;
sono vecchia diggià.

SHARPLESS
Quindici anni! L'età
dei giuochi...

PINKERTON
e dei confetti.

GORO (*che ha veduto arrivare dal fondo altre persone e le ha riconosciute, annuncia con importanza:*)

L'Imperial Commissario, l'Ufficiale
del Registro – i congiunti.

PINKERTON (*a Goro*)
Fate presto.

(*Goro corre in casa*)

(*Dal sentiero in fondo si vedono salire e sfilare i parenti di Butterfly; questa va loro incontro, insieme alle amiche; grandi saluti, riverenze; i parenti osservano curiosamente i due americani. Pinkerton ha preso sottobraccio Sharpless e, condottolo da un lato, gli fa*)

*osservare, ridendo, il bizzarro gruppo dei
parenti)*

PINKERTON (*osserva commentando*)

Che burlletta la sfilata
della nova parentela,
tolta in prestito, a mesata.
Certo dietro a quella vela
di ventaglio pavonazzo,
la mia suocera si cela.
E quel coso da strapazzo
che fa salti da ranocchìo
è lo zio briaco e pazzo.
Manco male anche il marmocchìo,
lustro giallo e grassottino.
Or complottano, stretti a crocchìo,
e mi ponzano l'inchino.

SHARPLESS (*a Pinkerton*)

Pinkerton fortunato
che in sorte v'è toccato
un fior pur or sbocciato!
Non più bella e d'assai
fanciulla io vidi mai
di questa Butterfly.
How-exiting! Giudizio:
o il pseudo spozalizio
vi mena al precipizio.
E se a voi sembran fede
il patto e la sua fede
badate!... Ella ci crede.

(accenna a Butterfly)

ALCUNI PARENTI

Dov'è? dov'è?

BUTTERFLY (*indicando Pinkerton*)

Eccolo là!

UNA CUGINA

In verità
bello non è.

BUTTERFLY (*offesa*)

Bello è così
che non si può
sognar di più.

LA MADRE DI BUTTERFLY

Mi pare un re!

LO ZIO YAKUSIDÉ

Vale un Però.

UNA CUGINA

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

BUTTERFLY (*sdegnosa*)

Sì, giusto tu!

ALCUNI AMICI ed ALCUNE AMICHE

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

ALTRE AMICHE

La sua beltà
già disfiòrì.

CUGINI e CUGINE

Divorzierà.

ALTRI

Spero di sì.

GORO

Per carità
tacete un po'...
chi vi insegnò
la civiltà?

LA MADRE DI BUTTERFLY e ALCUNE CUGINE

Oh quella lì
non smette più.

GORO

Stoltezza fu
condurla qui.

LO ZIO YAKUSIDÉ

Vino ce n'è?

LA MADRE E LA ZIA

Guardiamo un po'!

ALCUNE AMICHE

Ne vidi già
color di thè,
e chermisi!

LO ZIO YAKUSIDÉ Se ne berrò!	Fazzoletti. – La pipa. – La cintura. Un piccolo fermaglio. Uno specchio. – Un ventaglio.
IL BAMBINO E chicche?	PINKERTON (<i>vede un vasetto</i>) Quel barattolo?
SUA MADRE Sì.	BUTTERFLY Un vaso di tintura.
IL BAMBINO (<i>gongolante</i>) Curucucu!	PINKERTON Ohibò!
BUTTERFLY (<i>a sua madre</i>) Mamma, vien qua. (<i>agli altri</i>) Badate a me: attenti, orsù, uno – due – tre e tutti giù.	BUTTERFLY Vi spiace?... (<i>lo getta</i>) Via! Pettini.
(<i>Al cenno di Butterfly tutti si inchinano innanzi a Pinkerton ed a Sharpless</i>)	(<i>trae un astuccio lungo e stretto</i>)
(<i>I parenti si rialzano e si spargono nel giardino: Goro ne conduce qualcuno all'interno della casa. Pinkerton prende per mano Butterfly e la conduce verso la casa</i>)	PINKERTON E quello?
PINKERTON Vieni, amor mio! Tu piace la casetta?	BUTTERFLY (<i>molto seria</i>) Cosa sacra e mia.
BUTTERFLY (<i>alzandosi</i>) Signor F. B. Pinkerton, perdono... (<i>mostra le mani e le braccia che sono impacciate dalle maniche rigonfie</i>) Io vorrei... pochi oggetti da donna...	PINKERTON E non si può veder?
PINKERTON Dove sono?	BUTTERFLY (<i>supplichevole e grave</i>) C'è troppa gente. Perdonate.
BUTTERFLY (<i>indicando le maniche</i>) Sono qui – vi dispiace?	(<i>e depone l'astuccio con gran rispetto</i>)
PINKERTON (<i>un po' sorpreso, sorride... poi subito acconsente, con galanteria</i>) O perché mai, mia bella Butterfly!?	GORO (<i>intanto si è avvicinato e dice all'orecchio di Pinkerton:</i>) È un presente del Mikado a suo padre... coll'invito...
BUTTERFLY (<i>a man mano cava dalle maniche gli oggetti e li depone sopra uno sgabello</i>)	(<i>e fa il gesto di chi s'apre il ventre</i>)
	PINKERTON E... suo padre?
	GORO Ha obbedito.
	(<i>s'allontana, mescolandosi agli invitati</i>)

BUTTERFLY (*leva dalle maniche alcune statuette e le mostra a Pinkerton:*)
Gli Ottoké.

PINKERTON (*ne prende una e la esamina con curiosità*)
Quei pupazzi?... Avete detto?

BUTTERFLY
Son l'anime degli avi.

PINKERTON
Ah!... il mio rispetto.

(*e depone le statuette presso le altre*)

BUTTERFLY (*trae Pinkerton in disparte e con tenera e rispettosa confidenza gli dice:*)
Ieri sono salita
tutta sola in segreto alla Missione.
Colla nuova mia vita
posso adottare nuova religione.
Lo zio Bonzo nol sa,
né i miei lo sanno. Io seguo il mio destino
e piena d'umiltà
al Dio del signor Pinkerton m'inchino.
È mio destino.
Nella stessa chiesetta in ginocchio con voi
pregherò lo stesso Dio.
E per farvi contento
potrò forse obliar la gente mia.
(*si getta nelle braccia di Pinkerton*)
Amore mio!

(*Si arresta come avesse paura d'essere stata udita dai parenti. Intanto Goro ha aperto lo shosi; nella stanza doue tutto è pronto per il matrimonio, si trovano Sharpless e le autorità. Butterfly entra nella casa e si inginocchia; Pinkerton è in piedi vicino a lei – i parenti sono nel giardino, rivolti verso la casa, inginocchiati*)

GORO
Tutti zitti!

IL COMMISSARIO IMPERIALE (*legge*)
È concesso al nominato
Benjamin Franklin Pinkerton,
Luogotenente nella cannoniera
Lincoln, marina degli Stati Uniti
America del Nord:

ed alla damigella Butterfly
del quartiere di Omara-Nagasaki,
di unirsi in matrimonio, per diritto
il primo, della propria volontà,
ed ella per consenso dei parenti
qui testimoni all'atto.

(*porge l'atto per la firma*)

(*Le amiche si avvicinano, complimentose, a Butterfly, alla quale fanno ripetuti inchini*)

LE AMICHE
Madama Butterfly!

BUTTERFLY (*facendo cenno con la mano, alza un dito e corregge:*)
Madama F.B. Pinkerton.

(*Le amiche festeggiano Butterfly, che ne bacia qualcuna; intanto l'Ufficiale dello Stato Civile ritira l'atto e avverte il Commissario che è tutto finito*)

IL COMMISSARIO IMPERIALE (*saluta Pinkerton*)
Auguri molti.

PINKERTON
I miei ringraziamenti.

IL COMMISSARIO IMPERIALE (*si avvicina al Console*)
Il signor Console scende?

SHARPLESS
L'accompagnò.
(*saluta Pinkerton*)
Ci vedrem domani.

PINKERTON
A meraviglia.

UFFICIALE (*congedandosi da Pinkerton*)
Posterità.

PINKERTON
Mi proverò.

(*Il Console, il Commissario Imperiale e l'Ufficiale del Registro si avviano per scendere alla città*)

SHARPLESS (*ritorna indietro e con accento significativo dice a Pinkerton*):
Giudizio!

(*Pinkerton con un gesto lo rassicura e lo saluta con la mano. Sharpless scende pel sentiero; Pinkerton che è andato verso il fondo lo saluta di nuovo*)

PINKERTON (*ritorna innanzi e stropicciandosi le mani dice fra sé*):
(Ed eccoci in famiglia).
(*I servi portano delle bottiglie di Saki e distribuiscono i bicchieri agli invitati*)
Sbrighiamoci al più presto – in modo onesto.
(*brindando con gli invitati*)
Hip! hip!

TUTTI
O Kami! O Kami!

PINKERTON
E beviamo ai novissimi legami.

TUTTI
O Kami! O Kami!

(*I brindisi sono interrotti da strane grida che partono dal sentiero della collina*)

LO ZIO BONZO
Cio-Cio-San!... Cio-Cio-San!... Abbominazione!

GORO (*infastidito dalla venuta del Bonzo*)
Un corno al guastafeste!
Chi ci leva d'intorno
le persone moleste?...

(*a cenno ai servi di asportare tavolini, sgabelli, cuscini e prudentemente se ne parte adiratissimo, borbottando*)

TUTTI (*impauriti, si raccolgono in un angolo balbettando*)
Lo zio Bonzo!

(*Pinkerton, che si era alzato per guardare la strana figura, ridendo, si lascia di nuovo andare sulla poltrona*)

LO ZIO BONZO (*a Butterfly, che s'è scostata da tutti*)
Che hai
tu fatto alla Missione?

PINKERTON
Che mi strilla quel matto?

LO ZIO BONZO
Rispondi, che hai tu fatto?

TUTTI
Rispondi, Cio-Cio-San!

LO ZIO BONZO
Come, hai tu gli occhi asciutti?
Son questi dunque i frutti? (*urlando*)
Ci ha rinnegato tutti!

TUTTI
Hou! Cio-Cio-San!

LO ZIO BONZO
Rinnegato, vi dico,
degli avi il culto antico.

TUTTI
Hou! Cio-Cio-San!

(*Butterfly si copre il viso vergognosa*)

LO ZIO BONZO (*gridando sul viso di Butterfly*)
All'anima tua guasta
qual supplizio sovrasta!

(*La madre s'interpone per difendere Butterfly; ma il Bonzo la respinge brutalmente. – Pinkerton infastidito, si alza e grida al Bonzo:*)

PINKERTON
Ehi, dico: basta, basta!
(*alla voce di Pinkerton il Bonzo si arresta stupefatto!... poi con subita soluzione invita i parenti e le amiche a partire*)

LO ZIO BONZO
Venite tutti. - Andiamo!
(*a Butterfly*)
Ci hai rinnegato e noi...

TUTTI

Ti rinneghiamo!

PINKERTON (*autorevolmente*)

Sbarazzate all'istante. In casa mia niente baccano e niente bonzeria.

(Tutti, parenti, amiche, il Bonzo, partono in gran fretta, scendendo la collina e continuando a strillare e imprecare contro Butterfly. – Le voci a poco a poco si allontanano. – Butterfly che stette sempre immobile e muta colla faccia nelle mani, scoppia in pianto infantile. – Comincia poco a poco a calare la sera: poi notte serena e stellata)

PINKERTON (*va presso Butterfly e con delicatezza le toglie le mani dal viso*)

Bimba, bimba, non piangere per gracchiar di ranocchi.

BUTTERFLY (*udendo ancora le grida dei parenti, si tura colle mani le orecchie*)

Urlano ancor!

PINKERTON (*rincorandola*)

Tutta la tua tribù e i Bonzi tutti del Giappone non valgono il pianto di quegli occhi cari e belli.

BUTTERFLY (*sorridendo infantilmente*)

Davver? Non piango più. E quasi del ripudio non mi duole per le vostre parole che mi suonan così dolci nel cor.

(si china per baciare la mano a Pinkerton)

PINKERTON (*sorpreso a quell'atto, dolcemente lo impedisce*)

Che fai?... la man?...

BUTTERFLY

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

PINKERTON (*si sente un sordo bisbiglio*)

Chi brontola lì fuori?

BUTTERFLY

È Suzuki che fa la sua preghiera seral.

PINKERTON (*attirandola*)

Viene la sera...

BUTTERFLY

e l'ombra e la quiete.

PINKERTON

E sei qui sola.

BUTTERFLY

Sola e rinnegata!
Rinnegata e felice!

PINKERTON (*ha battuto le mani, ed i servi sono accorsi*)

A voi, chiudete.

BUTTERFLY (*mentre i servi chiudono le pareti che danno sul terrazzo*)

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

PINKERTON (*ridendo*)

E il Bonzo furibondo.

BUTTERFLY (*a Suzuki, che è venuta coi servi e sta aspettando gli ordini*)

Suzuki, le mie vesti.

(Suzuki fruga in un cofano di lacca, mentre Pinkerton guarda i servi che stanno tramutando parte del terrazzo in una camera)

SUZUKI (*a Butterfly, dopo averle dato gli abiti per la notte ed un cofanetto con l'occorrente per la toeletta*)

Buona notte.

(fa una riverenza)

(Pinkerton batte le mani; Suzuki e i servi corrono via. Butterfly si reca in un angolo al fondo e fa cautelosamente la sua toeletta da notte, levandosi la veste nuziale ed indossandone una tutta bianca. Pinkerton la guarda dondolandosi sulla poltrona e prendendo una sigaretta guarda Butterfly che è intenta ad acconciarsi)

BUTTERFLY

Quest'obi pomposa
di scioglier mi tarda
si vesta la sposa
di puro candor.
Tra motti sommessi
sorride e mi guarda.
Celarmi potessi!
ne ho tanto rossor!
E ancor dentro l'irata
voce mi maledice...
Butterfly... rinnegata –
Rinnegata... e felice.

PINKERTON

Con moti di scoiattolo
i nodi allenta e scioglie!...
Pensar che quel giocattolo
è mia moglie. Mia moglie!
Se ne ricerco piena
la forma, in lei ravviso
quanto di donna appena
basta a fare un sorriso.
Ma tale muliebre
grazia dispiega, ch'io
mi struggo per la febbre
d'un subito desio.

*(andando verso Butterfly; la solleva e si avvia
con essa sul terrazzo esterno)*

Bimba dagli occhi pieni di malia,
ora sei tutta mia.
Sei tutta vestita di giglio.
Mi piace la treccia tua bruna
fra candidi veli...

BUTTERFLY *(scendendo dal terrazzo)*

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

PINKERTON *(la segue)*

E affascina i cuori...

BUTTERFLY

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

PINKERTON

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

BUTTERFLY

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

PINKERTON

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

(avvicinandosi a Butterfly e accarezzandole il viso)

BUTTERFLY *(con subito movimento si ritrae dalla
carezza ardente di Pinkerton)*

Adesso voi
siete per me l'occhio del firmamento.
E mi piaceste dal primo momento
che vi ho veduto. – Siete
alto, forte. – Ridete
con modi sì palesi!
E dite cose che mai non intesi.
Or son contenta. – Vogliatemi bene
un bene piccolino,
un bene da bambino
quale a me si conviene.
Noi siamo gente avvezza
alle piccole cose
umili e silenziose,
ad una tenerezza
sfiorante e pur profonda
come il ciel, come l'onda
lieve e forte del mare.

PINKERTON

Dammi ch'io baci le tue mani care.
(prorompe con grande tenerezza)
Mia Butterfly!... come t'han ben nomata
tenue farfalla...

BUTTERFLY *(a queste parole si rattrista e ritira le
mani)*

Dicon ch'oltre mare
se cade in man dell'uom, ogni farfalla
da uno spillo è trafitta
ed in tavola infitta!

PINKERTON (*riprendendole dolcemente le mani e sorridendo*)

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

BUTTERFLY (*abbandonandosi*)
Sì, per la vita.

PINKERTON
Vieni, vieni.

BUTTERFLY (*titubante*)
Un istante...

PINKERTON
Via dall'anima in pena
l'angoscia paurosa.
(*indicando a Butterfly il cielo stellato*)
Guarda: è notte serena!
Guarda: dorme ogni cosa!

BUTTERFLY
Dolce notte! Quante stelle!
Non le vidi mai sì belle!
Trema, brilla ogni favilla
col baglior d'una pupilla.
Oh! quanti occhi fisi,
attenti d'ogni parte a riguardare!
Lungi, via pei firmamenti,
via pei lidi, via pel mare,
quanti fiammei sguardi pieni
d'infallibile languor!
Tutto estatico d'amor
ride il cielo...

PINKERTON (*con cupido amore*)
Vieni, vieni!..

(*Butterfly e Pinkerton entrano nella camera nuziale*)

FINE DELL'ATTO PRIMO



Giacomo Puccini e Elsa Szaamosi, interprete di Butterfly a Budapest (1906).



Madama Butterfly, Atto II. Venezia, Teatro La Fenice (1942). Scene di Camillo Parravicini, regia di Enrico Frigerio. (Archivio Fotografico dell'Archivio Storico del Teatro La Fenice).



Madama Butterfly, Atto I. Venezia, Teatro La Fenice (1945). Regia di Augusto Cardì. (Archivio Fotografico dell'Archivio Storico del Teatro La Fenice).

ATTO SECONDO

Interno della casetta di Butterfly.

SUZUKI *prega, raggomitolata davanti all'immagine di Budda: suona di quando in quando la campanella della preghiera.*

BUTTERFLY *sta ritta ed immobile presso un paravento.*

SUZUKI (*pregando*)
E Izaghi ed Izanami
Sarundasico e Kami... (*interrompendosi*)
Ah! la mia testa!
(*suona la campanella per richiamare l'attenzione dei Numi*)
E tu
Ten-Sjoo-daj!
(*guardando Butterfly*)
Fate che Butterfly
non pianga più, mai più, mai più.

BUTTERFLY
Pigri ed obesi
son gli Dei Giapponesi.
L'americano Iddio son persuasa,
ben più presto risponda chi l'implori.
Ma temo ch'egli ignori
che noi stiam qui di casa.
(*rimane pensierosa, poi si rivolge a Suzuki che si è alzata in piedi ed ha aperto la parete verso il giardino*)
Suzuki, è lungi la miseria?

SUZUKI (*apre un piccolo mobile e vi prende poche monete mostrandole a Butterfly*)
Questo
l'ultimo fondo.

BUTTERFLY
Questo? Oh! Troppe spese!

SUZUKI (*ripone il danaro e chiude il piccolo mobile, mentre sospirando dice:*)
S'egli non torna e presto,
siamo male in arnese.

BUTTERFLY (*decisa*)
Ma torna.

SUZUKI (*crollando il capo*)
Tornerà!

BUTTERFLY (*indispettita a Suzuki*)
Perché dispone
che il Console provveda alla pigione,
rispondi, su!
Perché con tante cure
la casa riforni di serrature,
s'ei non volesse ritornar mai più?

SUZUKI
Non lo so.

BUTTERFLY (*meravigliata a tanta ignoranza*)
Non lo sai?
(*con orgoglio*)
Io te lo dico. Per tener ben fuori
le zanzare, i parenti ed i dolori
e dentro, con gelosa
custodia, la sua sposa
che son io: Butterfly.

SUZUKI (*poco convinta*)
Mai non s'è udito
di straniero marito
che sia tornato al nido.

BUTTERFLY (*furibonda*)
Taci, o t'uccido.
(*insistendo nel persuadere Suzuki*)
Quell'ultima mattina:
tornerete signor? – gli domandai.
Egli col cuore grosso,
per celarmi la pena
sorridente rispose:
(*cerca di imitare Pinkerton*)
O Butterfly
piccina mogliettina,
tornerò colle rose
alla stagion serena,
quando fa la nidiata il pettirosso.
(*calma e convinta*)
E tornerà.

SUZUKI (*con incredulità*)
Speriam.

BUTTERFLY (*insistendo*)
Dillo con me:
Tornerà.

SUZUKI (*per compiacerla*)
Tornerà...

(*poi si mette a piangere*)

BUTTERFLY (*sorpresa*)
Piangi? Perché?
Ah, la fede ti manca!
(*poi continua fiduciosa e sorridente*)
Senti. – Un bel dì, vedremo
levarsi un fil di fumo sull'estremo
confin del mare.
E poi la nave appare.
E poi la nave è bianca.
Entra nel porto, romba il suo saluto.
Vedi? E venuto!
Io non gli scendo incontro. Io no. Mi metto
là sul ciglio del colle e aspetto, aspetto
gran tempo e non mi pesa
la lunga attesa.
E... uscito dalla folla cittadina
un uom, un picciol punto
s'avvia per la collina.
Chi sarà? chi sarà?
E come sarà giunto?
che dirà? che dirà?
Chiamerà Butterfly dalla lontana.
Io senza far risposta
me ne starò nascosta
un po' per celia, un po' per non morire
al primo incontro, ed egli alquanto in pena
chiamerà, chiamerà:
«Piccina mogliettina
olezzo di verbena»,
i nomi che mi dava al suo venire.
(*a Suzuki*)
Tutto questo avverrà, te lo prometto.
Tienti la tua paura – io con sicura
fede l'aspetto.

(*congeda Suzuki*)

(*Suzuki esce dalla porta di sinistra. Butterfly la
segue mestamente collo sguardo*)

(*Nel giardino compagno Mr. Sharpless e Goro;
Goro guarda entro la camera, scorge Butterfly e
dice a Sharpless:*)

GORO
C'è. – Entrate.

(*introduce Sharpless: poi torna subito fuori, e
spia di quando in quando dal giardino*)

SHARPLESS (*affacciandosi, bussa discretamente
contro la porta di destra*)
Chiedo scusa...
(*Vede Butterfly che udendo entrare qualcuno, si
è mossa*)
Madama Butterfly...

BUTTERFLY (*senza volgersi, ma correggendo*)
Madama Pinkerton.
Prego.
(*si volge, riconosce il Console e giubilante batte
le mani*)
Oh, il mio signor Console!

(*Suzuki entra premurosa e prepara un tavolino
coll'occorrente per fumare, alcuni cuscini ed
uno sgabello*)

SHARPLESS (*sorpreso*)
Mi ravvisate?

BUTTERFLY (*facendo gli onori di casa*)
Benvenuto in casa americana.

SHARPLESS
Grazie.

BUTTERFLY (*invita il Console a sedere presso il
tavolino: Sharpless si lascia cadere
grottescamente su di un cuscino; Butterfly si
siede dall'altra parte e sorride con malizia
dietro il ventaglio vedendo l'imbarazzo del
Console; poi con molta grazia gli chiede:*)
Avi, antenati
tutti bene?

SHARPLESS (*sorridendo ringrazia*)
Ma spero.

BUTTERFLY (*fa cenno a Suzuki che prepari la
pipa*)
Fumate?

SHARPLESS
Grazie.
(*e desideroso di spiegare lo scopo per cui è
venuto, cava una lettera di tasca*)
Ho qui...

BUTTERFLY (<i>gentilmente interrompendolo</i>) Signore – io vedo il cielo azzurro.	i pettirossi?
<i>(dopo aver tirato una boccata dalla pipa che Suzuki ha preparato, l'offre al Console)</i>	SHARPLESS (<i>stupito</i>) Come dite?
SHARPLESS (<i>rifiutando</i>) Grazie. <i>(e tenta riprendere il discorso)</i> Ho...	BUTTERFLY Sì, prima o dopo di qui?
BUTTERFLY (<i>depone la pipa sul tavolino e assai premurosa dice:</i>) Preferite forse le sigarette americane?	SHARPLESS Ma... perché?...
SHARPLESS (<i>ne prende una</i>) Grazie. <i>(si alza e tenta di continuare il discorso)</i> Ho da mostrarvi...	<i>(Goro sale dal terrazzo del giardino ed ascolta, non visto, quanto dice Butterfly)</i> BUTTERFLY Mio marito m'ha promesso di ritornar nella stagion beata che il pettirosso rifà la nidia. Qui l'ha rifatta per ben tre volte, ma può darsi che di là usi nidiar men spesso.
BUTTERFLY (<i>porge un fiammifero acceso</i>) A voi.	<i>(Goro scoppia a ridere)</i> BUTTERFLY Chi ride? <i>(vede Goro)</i> Oh, c'è il nakodo. <i>(piano a Sharpless)</i> Un uom cattivo.
SHARPLESS (<i>accende la sigaretta, ma poi la depone subito e presentando la lettera siede sullo sgabello</i>) Mi scrisse Benjamin Franklin Pinkerton...	GORO (<i>ossequioso, inchinandosi</i>) Godo...
BUTTERFLY (<i>premurosissima</i>) Davvero! È in salute?	BUTTERFLY (<i>a Goro</i>) Zitto. <i>(a Sharpless)</i> Egli osò... No, prima rispondete alla domanda mia.
SHARPLESS Perfetta.	SHARPLESS (<i>imbarazzato</i>) Mi rincresce, ma... ignoro... Non ho studiato ornitologia.
BUTTERFLY (<i>alzandosi, lietissima</i>) Io son la donna più lieta del Giappone. – Potrei farvi una domanda? <i>(Suzuki è in faccende per preparare il thè)</i>	BUTTERFLY Ah! l'orni...
SHARPLESS Certo.	SHARPLESS ... tologia
BUTTERFLY (<i>torna a sedere</i>) Quando fanno il loro nido in America	

BUTTERFLY
Non lo sapete
insomma.

SHARPLESS
No.
(ritenta di tornare in argomento)
Dicevamo...

BUTTERFLY *(lo interrompe, seguendo la sua idea)*
Ah, sì – Goro,
appena F.B. Pinkerton fu in mare
mi venne ad assediare
con ciarle e con presenti
per ridarmi or questo, or quel marito.
Or promette tesori
per uno scimunito.

GORO *(per giustificarsi, spiega la cosa a Sharpless)*
Il ricco Yamadori.
Ella è povera in canna. – I suoi parenti
l'han tutti rinnegata.

(il Principe Yamadori attraversa il giardino seguito da due servi che portano fiori)

BUTTERFLY *(vede Yamadori e lo indica a Sharpless sorridendo)*
Eccolo. Attenti.
(Yamadori, entra con grande imponenza, vestito all'europea, con modi del gran mondo: dà una poderosa stretta di mano a Sharpless, da persone che si conoscono: fa un grazioso inchino a Butterfly. I due servi giapponesi depongono i fiori con grandi inchini e si ritrovano nel fondo. Goro, servilissimo, porta uno sgabello a Yamadori, fra Sharpless e Butterfly, ed è dappertutto durante la conversazione. Sharpless e Yamadori siedono)
(a Yamadori)
Yamadori – ancor... le pene dell'amor non v'han deluso?
Vi tagliate ancor le vene se il mio bacio vi ricuso?

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

BUTTERFLY *(con graziosa malizia)*
Tante mogli ormai toglieste,
vi doveste abitar.

YAMADORI
L'ho sposate tutte quante
e il divorzio mi francò.

BUTTERFLY
Obbligata.

YAMADORI
A voi però
giurerei fede costante.

SHARPLESS *(sospirando, rimette in tasca la lettera)*
*(Il messaggio, ho gran paura,
a trasmetter non riesco).*

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

BUTTERFLY *(con serietà)*
Già legata è la mia fede.

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

BUTTERFLY *(con forza)*
Non mi credo: sono – sono.

GORO
Ma la legge...

BUTTERFLY *(interrompendolo)*
Io non la so.

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

BUTTERFLY *(crollando vivamente il capo)*
La legge giapponese...
non già del mio paese.

GORO
Quale?

BUTTERFLY (*con forza*)
Gli Stati Uniti.

SHARPLESS
(Oh, l'infelice!)

BUTTERFLY (*nervosissima, accalorandosi*)
Si sa che aprir la porta
e la moglie cacciar per la più corta
qui divorziar si dice.
Ma in America questo non si può.
(*a Sharpless*)
Vero?

SHARPLESS (*imbarazzato*)
Vero... Però...

BUTTERFLY (*lo interrompe rivolgendosi a Yamadori ed a Goro trionfante*)
Là, un bravo giudice
serio, impettito,
dice al marito:
«Lei vuole andarsene?
«Sentiam perché? –
«Sono seccato
«del coniugato!»
E il magistrato:
«Ah, mascalzone,
«presto in prigione!»
(*per troncarsi si alza ed ordina:*)
Suzuki il thè.

(*va anche lei presso Suzuki*)

YAMADORI (*sottovoce a Sharpless, mentre Butterfly prepara il thè*)
L'udite?

SHARPLESS
Mi rattrista una sì piena cecità.

GORO (*sottovoce a Sharpless e Yamadori*)
Segnalata è già la nave
di Pinkerton.

YAMADORI (*disperato*)
Quand'essa lo riveda...

SHARPLESS (*pure sottovoce ai due*)
Egli non vuol mostrarsi. – Io venni appunto per
levarla d'inganno. – Ho qui una lettera

di lui che la riflette...

(*vedendo Butterfly che si avvicina per offrire il thè, tronca il discorso*)

BUTTERFLY (*con grazia, servendo a Sharpless una tazza di thè*)
Vostra Grazia permette...
(*poi apre il ventaglio e dietro a questo accenna ai due, ridendo*)
Che persone moleste!

(*offre il thè a Yamadori che rifiuta*)

YAMADORI (*sospirando si alza e si inchina a Butterfly, mettendo la mano sul cuore*)
Addio. Vi lascio il cuor pien di cordoglio:
ma spero ancor.

BUTTERFLY
Padrone.

YAMADORI (*s'avvia, poi torna presso Butterfly*)
Ah! se voleste...

BUTTERFLY
Il guaio è che non voglio...

(*Yamadori sospira di nuovo: saluta Sharpless, poi se ne va, seguito dai servi. Butterfly fa cenno a Suzuki di preparare il thè: Suzuki eseguisce, poi va ad accosciarsi in fondo alla camera. Goro segue premurosamente Yamadori*)

SHARPLESS (*assume un fare grave, serio, però con gran rispetto ed con una certa commozione invita Butterfly a sedere, e torna a tirarfuori di tasca la lettera*)

Ora a noi. – Qui sedete.
(*Butterfly, tutta allegra, siede vicino a Sharpless, che gli presenta la lettera*)

Leggere con me volete
questa lettera?

BUTTERFLY
Date.

(*prende la lettera, la bacia e poi se la mette sul cuore*)

Sulla bocca, sul cuore...
(*rende la lettera a Sharpless e gli dice graziosamente:*)

Siete l'uomo migliore
del mondo. – Incominciate.

SHARPLESS (*legge*)
«Amico, cercherai
quel bel fior di fanciulla...»

BUTTERFLY (*non può trattenersi e con gioia
esclama:*)
Dice proprio così?

SHARPLESS (*serio*)
Sì, così dice, ma se ad ogni momento...

BUTTERFLY (*rimettendosi tranquilla*)
Taccio, taccio – più nulla.

SHARPLESS (*riprende*):
«Da quel tempo felice tre anni son passati».

BUTTERFLY (*non può trattenersi*)
Anche lui li ha contati.

SHARPLESS (*continua*):
«E forse Butterfly
non mi rammenta più».

BUTTERFLY (*sorpresa*)
Non lo rammento?
(*rivolgendosi a Suzuki*)
Suzuki, dillo tu.
(*ripete come scandolezzata le parole della
lettera*)
«Non mi rammenta più!»

SHARPLESS (*fra sé*)
(Pazienza!)
(*seguita a leggere*)
«Se mi vuole
bene ancora, se mi aspetta...»

BUTTERFLY (*assai commossa*)
Oh le dolci parole!
(*prende la lettera e la bacia*)
Tu benedetta!

SHARPLESS (*riprende la lettera e seguita a
leggerla imperterrita, ma con voce commossa*)
«A voi mi raccomando
perché vogliate con circospezione
prepararla...»

BUTTERFLY (*ansiosa e raggianti*)
Ritorna...

SHARPLESS
«al colpo...»

BUTTERFLY (*salta di gioia e batte le mani*)
Quando?
Presto! Presto !

SHARPLESS (*rassegnato piega la lettera e la
ripone in tasca*)
(Benone.
Qui troncarla conviene...
(*crollando il capo indispettito*)
Quel diavolo d'un Pinkerton!
(*si alza e serissimo, guardando negli occhi
Butterfly, le dice:*)
Ebbene,
che fareste, Madama Butterfly,
s'ei non dovesse ritornar più mai?

BUTTERFLY (*immobile, come colpita a morte,
china la testa e dice con sommissione infantile*)
Due cose potrei fare:
tornar a divertire
la gente col cantare,
oppur, meglio, morire.

SHARPLESS (*vivamente commosso passeggia
agitatissimo, poi torna verso Butterfly, le
prende le mani e con paterna tenerezza le dice*)
Di strapparvi assai mi costa
dai miraggi ingannatori.
Accogliete la proposta
di quel ricco Yamadori.

BUTTERFLY (*ritirando le mani*)
Voi, signor, mi dite questo!

SHARPLESS (*imbarazzato*)
Santo Iddio, come si fa?

BUTTERFLY (*batte le mani; Suzuki accorre*)
Qui, Suzuki, presto presto
che Sua Grazia se ne va.

SHARPLESS
Mi scacciate?

(*e fa per avviarsi, ma Butterfly, pentita, corre a*

lui singhiozzando e lo trattiene)

BUTTERFLY
Ve ne prego,
già l'insistere non vale.

(congeda Suzuki, la quale va nel giardino)

SHARPLESS *(scusandosi)*
Fui brutale, non lo nego.

BUTTERFLY *(dolorosamente, portandosi la mano al cuore)*
Oh, mi fate tanto male,
tanto male, tanto, tanto!

SHARPLESS *(commosso)*
Poveretta!

(Butterfly vacilla: Sharpless fa per sorreggerla)

BUTTERFLY *(subito dominandosi)*
Niente, niente!
Ho creduto morir. – Ma passa presto,
come passan le nuvole sul mare...
Ah!... mi ha scordata?
(corre nella stanza di sinistra, rientra trionfalmente tenendo il suo bambino seduto sulla spalla e lo mostra a Sharpless gloriandosene)
E questo?... e questo?... e questo
dite che lo potrà pure scordare?...

(depone il bambino a terra e lo tiene stretto a sé)

SHARPLESS *(con emozione)*
Egli è suo?

BUTTERFLY *(indicando mano, mano)*
Chi mai vide
a bimbo del Giappone occhi azzurrini?
E il labbro? E i ricciolini
d'oro schietto?

SHARPLESS *(sempre più commosso)*
È palese.
E... Pinkerton lo sa?

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

(accarezza il suo bambino)
Ma voi gli scriverete che lo aspetta
un figlio senza pari!
E mi saprete dir s'ei non s'affretta
per le terre e pei mari!
(fa sedere il bimbo sul cuscino e lo bacia teneramente)
Sai tu cos'ebbe cuore
(gli indica Sharpless)
di pensare quel signore?
Che tua madre dovrà
prenderti in braccio ed alla pioggia e al vento
andar per la città
a guadagnarti il pane e il vestimento.
Ed alle impietosite
genti, la man tremante stenderà,
gridando: – Udite, udite,
la triste mia canzone.
A un'infelice madre
la carità, muovetevi a pietà!
(si alza mentre il bimbo rimane seduto sul cuscino giocando con una bambola)
E Butterfly, orribile
destino, danzerà per te!
E come fece già
la Ghesha canterà!
(rialza il bimbo e con le mani levate lo fa implorare)
E la canzon giuliva
e lieta in un singhiozzo finirà!
(buttandosi a' ginocchi davanti a Sharpless)
No! no! questo mai!
questo mestier che al disonore porta!
Morta! Mai più danzar!
Piuttosto la mia vita vo' troncar!
Ah! morta!

(cade a terra vicino al bimbo che abbraccia strettamente ed accarezza con moto convulsivo)

SHARPLESS *(non può trattenere le lagrime)*
(Quanta pietà!)
(vincendo la propria emozione)
Io scendo al piano.
(Butterfly si alza in piedi e con atto gentile dà la mano a Sharpless che la stringe con ambo le mani con effusione)
Mi perdonate?

BUTTERFLY *(al bimbo)*

A te, dagli la mano.
SHARPLESS (*prende il bambino in braccio*)
I bei capelli biondi!
(*lo bacia*)
Caro: come ti chiamano?

BUTTERFLY
Rispondi:
Oggi il mio nome è: *Dolore*. Però
dite al babbo, scrivendogli, che il giorno
del suo ritorno,
Gioia, mi chiamerò.

SHARPLESS
Tuo padre lo saprà, te lo prometto.

(*mette il bambino in terra, fa un saluto a
Butterfly, ed esce rapidamente*)

SUZUKI (*di fuori grida*)
Vespa! Rospo maledetto!

(*poi entra trascinando con violenza Goro che
tenta inutilmente di sfuggirle*)

BUTTERFLY (*a Suzuki*)
Che fu?

SUZUKI
Ci ronza intorno
il vampiro! e ogni giorno
ai quattro venti
spargendo va
che niuno sa
chi padre al bimbo sia!

(*Suzuki lascia Goro, il quale tenta di giustificarsi*)

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

(*Butterfly, furente, corre al reliquiario e prende
il coltello che servi per l'Hara-kiri – suicidio per
condanna – di suo padre, gridando:*)

BUTTERFLY

Ah! menti! menti!
(*afferra Goro, che cade a terra, e minaccia
d'ucciderlo: Goro grida disperatamente*)
Dillo ancora e t'uccido!...

SUZUKI (*intromettendosi*)
No!

(*spaventata a tale scena, prende il bimbo e lo
porta nella stanza a sinistra*)

BUTTERFLY (*presa da disgusto, respinge Goro col
piede*)
Va via!
(*Goro fugge. Butterfly rimane immobile come
impietrita. Poi si scuote a poco a poco e va a
riporre il coltello. Indi, volgendo commossa il
pensiero al suo bambino:*)
Vedrai, piccolo amore,
mia pena e mio conforto.
che il tuo vendicatore
ci porterà lontan, nella sua terra,
dove...

(*un colpo di cannone*)

SUZUKI
Il cannon del porto!
(*corre verso il terrazzo: Butterfly la segue*)
Una nave da guerra.

BUTTERFLY
Bianca... bianca... il vessillo americano
delle stelle... Or governa
per ancorare.
(*riprende sul tavolino un cannocchiale e corre
sul terrazzo: tutta tremante per l'emozione,
appunta il cannocchiale verso il porto e dice a
Suzuki:*)
Reggimi la mano
ch'io ne discerna
il nome, il nome, il nome. Eccolo: ABRAMO
LINCOLN!
(*dà il cannocchiale a Suzuki, poi in preda a
grande esaltazione scendendo dal terrazzo,
esclama:*)
Tutti han mentito!
tutti!... tutti!... sol io
lo sapevo, io, che l'amo.
(*a Suzuki*)
Vedi lo scimunito

tuo dubbio? È giunto! è giunto!
proprio nel punto
che mi diceva ognun: piangi e dispera.
Trionfa il mio amor!
La mia fe' trionfa intera:
ei torna e m'ama!
(giubilante, corre sul terrazzo)
(a Suzuki che l'ha seguita sul terrazzo)
Scuoti quella fronda
di ciliegio e m'innonda il fior.
Io vo' tuffar nella pioggia odorosa
l'arsa fronte

(singhiozza per tenerezza)

SUZUKI *(calmandola)*
Signora quetatevi: quel pianto...

BUTTERFLY *(ritorna, con Suzuki, nella stanza)*
No: rido, rido! Quanto
lo dovremo aspettar?
Che pensi? Un'ora?

SUZUKI
Di più.

BUTTERFLY
Di più.
Due ore forse. Tutto, tutto sia pien
di fior, come la notte è di faville.
(accenna a Suzuki di andare nel giardino)
Va pei fior!

SUZUKI *(dal terrazzo)*
Tutti i fior?...

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

SUZUKI
Uno squallor d'inverno sarà tutto il giardino.

(scende nel giardino)

BUTTERFLY
Tutta la primavera voglio che olezzi qui.

SUZUKI *(appare sul terrazzo e sporge un fascio di fiori e fronde)*
A voi signora.

BUTTERFLY *(prendendo il fascio)*
Cogline ancora.

(Butterfly dispone i fiori nella stanza, mentre Suzuki ritorna nel giardino)

SUZUKI *(dal giardino)*
Sovente a questa siepe veniste a riguardare
lungi, piangendo, nella deserta immensità.

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

SUZUKI *(appare nuovamente sul terrazzo con un altro gran fascio di fiori)*
Spoglio è l'orto.

BUTTERFLY *(prendendo i fiori)*
Qua il tuo carico.
Vien, m'aiuta.

(spargono fiori ovunque)

SUZUKI
Rose al varco
della soglia.

BUTTERFLY
Il suo sedil
di convolvi s'inghirlandi.

SUZUKI
Gigli!... viole?...

BUTTERFLY
Intorno spandi.

BUTTERFLY e SUZUKI
Seminiam intorno april.
(con leggero ondulamento di danza spargono ovunque fiori)
Gettiamo a mani piene
mammole e tuberose,
corolle di verbene,
petali d'ogni fior!

(Suzuki dispone due lampade vicino alla toeletta dove Butterfly si accoscia)

BUTTERFLY *(a Suzuki)*
Or vieni ad adornar.
No! Pria portami il bimbo.
(Comincia il tramonto)
(Suzuki va nella stanza a sinistra e porta il bambino che fa sedere vicino a Butterfly, mentre questa si guarda in un piccolo specchio a mano e dice tristamente:)
Non son più quella!
Troppi sospiri la bocca mandò,
e l'occhio riguardò
nel lontan troppo fiso.
(a Suzuki)
Dammi sul viso
un tocco di carmino...
(prende un pennello e mette del rosso sulle guance del suo bimbo)
ed anche a te, piccino,
perché la veglia non ti faccia vote
per pallore le gotte.

SUZUKI *(a Butterfly)*
Non vi movete che v'ho a ravviare
i capelli.

BUTTERFLY *(sorridente a questo pensiero)*
Che ne diranno!...
E lo zio Bonzo?
Già del mio danno
tutti contenti!
E Yamadori
coi suoi languori!
Beffati,
scornati,
spennati
gl'ingrati!

SUZUKI *(ha terminato la toeletta)*
È fatto.

BUTTERFLY
L'obi che vestii da sposa.
(depone il bimbo)
Qua ch'io lo vesta.
(mentre indossa la veste, Suzuki mette l'altra al bambino, avvolgendolo quasi tutto nelle pieghe ampie e leggiere)
Vo' che mi veda indosso
il vel del primo dì.
E un papavero rosso

nei capelli...
(Suzuki, che ha finito d'abbigliare il bambino, cerca il fiore e lo punta nei capelli di Butterfly che se ne compiace, guardandosi nello specchio)
Così.
(poi fa cenno a Suzuki di abbassare lo shosi)
Nello shosi or farem tre forellini
per riguardar,
e starem zitti come topolini
ad aspettar.

(Suzuki chiude lo shosi nel fondo, mentre scende sempre più la notte)
(Butterfly conduce il bambino presso lo shosi, nel quale fa tre fori: uno alto per sé, uno più basso per Suzuki e il terzo ancor più basso per il bambino, che fa sedere su di un cuscino, accennandogli di guardare attento fuori del foro preparatogli. Suzuki, dopo aver portato le due lampade vicino allo shosi, si accoscia e spia essa pure all'esterno: Butterfly si pone innanzi al foro più alto e spiando da esso rimane immobile, rigida come una statua; il bimbo, che sta fra la madre e Suzuki, guarda fuori curiosamente)

CORO *(interno, lontano, a bocca chiusa)*

(È notte; i raggi lunari illuminano dall'esterno lo shosi. Il bambino si addormenta, rovesciandosi all'indietro, disteso sul cuscino, e Suzuki si addormenta pure, rimanendo accosciata: solo Butterfly rimane sempre ritta ed immobile)

FINE DELL'ATTO SECONDO



Madama Butterfly, Atto III. Venezia, Teatro La Fenice (1945). Regia di Augusto Cardi.
(Archivio Fotografico dell'Archivio Storico del Teatro La Fenice).



Madama Butterfly, Atto III. Venezia, Teatro La Fenice (1947).
(Archivio Fotografico dell'Archivio Storico del Teatro La Fenice).

ATTO TERZO

La stessa scena del secondo atto.

BUTTERFLY, *sempre immobile, spia al di fuori: il bimbo, rovesciato sul cuscino, dorme e dorme pure* SUZUKI, *ripiegata sulla persona.*

MARINAI (*dalla baia, lontanissimi*)

Oh eh! Oh eh!

Oh eh! Oh eh!

(*rumori di catene di ancore e di manovre marinaresche*)
(*Comincia l'alba; fischi d'uccelli dal giardino; a poco a poco spunta l'aurora e infine al di fuori risplende il sole*)

SUZUKI (*svegliandosi di soprassalto*)

Già il sole!

(*si alza e batte dolcemente sulla spalla a Butterfly*)

Cio-Cio-San!

BUTTERFLY (*si scuote e fidente dice:*)

Verrà, verrà, vedrai.

(*Vede il bimbo addormentato e lo prende sulle braccia, avviandosi verso la stanza a sinistra*)

SUZUKI

Salite a riposare, affranta siete.

Al suo venire, vi chiamerò.

BUTTERFLY (*salendo la scaletta*)

Dormi, amor mio,

dormi sul mio cor.

Tu sei con Dio

ed io col mio dolor.

A te i rai

degli astri d'or:

dormi tesor!

(*entra nella camera a sinistra*)

SUZUKI (*mestamente, crollando la testa*)

Povera Butterfly!

(*Suzuki s'inginocchia innanzi al Simulacro di Budda, poi va ad aprire lo shosi*)

PINKERTON e SHARPLESS *battono lievemente all'uscio d'ingresso.*

SUZUKI

Chi sia?...

(*Va ad aprire e rimane grandemente sorpresa*)

Oh!...

SHARPLESS (*facendole cenno di non far rumore*)

Zitta! zitta!

(*Pinkerton e Sharpless entrano cautamente in punta di piedi*)

PINKERTON (*premurosamente a Suzuki:*)

Dorme? non la destare.

SUZUKI

Ell'era tanto stanca! Vi stette ad aspettare tutta la notte col bimbo.

PINKERTON

Come sapea?...

SUZUKI

Non giunge

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

SHARPLESS (*a Pinkerton*)

Ve lo dissi?!...

SUZUKI (*per andare*)

La chiamo...

PINKERTON (*fermandola*)

Non ancora...

SUZUKI

Ier sera,

lo vedete, la stanza volle sparger di fiori.

SHARPLESS (*commosso*)

Ve lo dissi?...

PINKERTON (*turbato*)

Che pena!

SUZUKI (*sorpresa*)

Pena!

(*sente rumore nel giardino*)

Chi c'è là fuori
nel giardino?
*(Va a guardare nello shosi e con meraviglia
esclama)*
Una donna!...

PINKERTON *(la riconduce sul davanti)*
Zitta!

SUZUKI *(agitata)*
Chi è? Chi è?

SHARPLESS
Meglio dirle ogni cosa.

PINKERTON *(imbarazzato)*
È venuta con me.

SHARPLESS *(deliberatamente)*
Sua moglie!

SUZUKI *(sbalordita, alza le braccia al cielo, poi si
precipita in ginocchio colla faccia contro terra)*
Anime sante degli avi!... Alla piccina
è spento il sol!

SHARPLESS *(calmando Suzuki e sollevandola da
terra)*
Scegliemmo quest'ora mattutina
per ritrovarti sola, Suzuki, e alla gran prova
un aiuto, un sostegno cercar con te.

SUZUKI *(desolata)*
Che giova?

*(Sharpless prende a parte Suzuki e cerca colla
preghiera e colla persuasione di averne il
consenso: Pinkerton, sempre più agitato, si
aggira per la stanza e osserva)*

SHARPLESS *(a Suzuki)*
Io so che alle sue pene
non ci sono conforti!
Ma del bimbo conviene
assicurar le sorti!
La pietosa
che entrar non osa
materna cura
del bimbo avrà.

SUZUKI

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

SHARPLESS *(insistendo)*
Suvvia,
parla con quella pia
e conducila qui... – s'anche la veda
Butterfly? non importa.
Anzi, – meglio se accorta
del vero si facesse alla sua vista.

SUZUKI
Oh me trista! me trista!

*(spinta da Sharpless va nel giardino a
raggiungere Mistress Pinkerton)*

PINKERTON
Oh! l'amara fragranza
di questi fiori
velenosa al cor mi va.
Immutata è la stanza
dei nostri amori...
ma un gel di morte vi sta.
(vede il proprio ritratto, lo osserva)
Il mio ritratto! – Svanita è l'immagine
qual foglia in chiuse pagine.
(lo depone)
Tre anni son passati – e noverati
ella n'ha i giorni e l'ore
nell'immobil fede...
*(vinto dall'emozione e non potendo trattenere il
pianto, si avvicina a Sharpless e risolutamente
gli dice:)*
Non posso rimaner; Sharpless, vi aspetto
per via.

SHARPLESS
Non ve l'avevo detto?

PINKERTON
Datele voi qualche soccorso...
Mi struggo dal rimorso.

SHARPLESS
Vel dissi... vi ricorda?
quando la man vi diede:
«Badate! Ella ci crede»
e fui profeta allor.
sorda ai consigli,
sorda ai dubbi, vilipesa,

nell'ostinata attesa
raccolse il cor.

PINKERTON

Sì, tutto in un istante,
io vedo il fallo mio e sento
che di questo tormento
tregua mai non avrò!

SHARPLESS

Andate, il triste vero
da sola apprenderà.

PINKERTON *(dolcemente con rimpianto)*

Addio, fiorito asil
di letizia e d'amor.
Sempre il mite suo sembiante
con strazio atroce vedrò.
Addio, fiorito asil,
non reggo al tuo squallor!
Fuggo, fuggo, son vil!

*(strette le mani al Console, esce rapidamente
dal fondo: Sharpless crolla tristemente il capo.
Suzuki viene dal giardino seguita da Kate che si
ferma ai piedi del terrazzo.)*

KATE

Glielo dirai?

SUZUKI

Prometto.

KATE

E le darai consiglio
di affidarmi...?

SUZUKI

Prometto.

KATE

Lo terrò come un figlio.

SUZUKI

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

BUTTERFLY *(dall'interno della camera superiore)*

Suzuki, dove sei... parla...
(appare in cima alla scaletta)
Suzuki...

*(Kate per non essere vista si allontana nel
giardino)*

SUZUKI

Son qui... pregavo e rimettevo a posto...
*(Butterfly scende: Suzuki si precipita verso la
scaletta per impedire a Butterfly di scendere.)*
No... non scendete...

BUTTERFLY *(discende precipitosa, svincolandosi
da Suzuki che cerca invano di trattenerla, poi si
aggira per la stanza con grande agitazione ma
giubilante)*

È qui... dov'è nascosto?

(vede Sharpless)

Ecco il Console... e... dove? dove?...

(cerca dietro ai paraventi)

Non c'è!...

*(vede Kate nel giardino e guarda fissamente
Sharpless)*

Quella donna?...

Che vuol da me? Niuno parla?...

(Suzuki piange silenziosamente)

Perché piangete?

*(Sharpless si avvicina a Butterfly per parlarle;
questa teme di capire e si fa piccina come una
bimba paurosa)*

No: non ditemi nulla... nulla – forse potrei
cader morta sull'attimo – Tu, Suzuki, che sei
tanto buona – non piangere! – e mi vuoi tanto bene
un Sì od un No – di' piano – vive?

SUZUKI

Sì.

BUTTERFLY

Ma non viene
più! Te l'han detto!...
(irritata al silenzio di Suzuki)
Vespa! Voglio che tu risponda.

SUZUKI

Mai più.

BUTTERFLY

Ma è giunto ieri?

SUZUKI

Sì.

BUTTERFLY *(ha capito e guarda Kate, quasi*

affascinata)

Ah! Quella donna
mi fa tanta paura! tanta paura!

SHARPLESS

È la causa innocente d'ogni vostra sciagura.
Perdonatele.

BUTTERFLY *(comprendendo, grida)*

Ah! è sua moglie!
(con voce calma)
Tutto è morto per me! Tutto è finito!

SHARPLESS

Coraggio.

BUTTERFLY

Voglio prendermi tutto! il figlio mio!

SHARPLESS

Fatelo per suo bene il sacrificio...

BUTTERFLY *(disperata)*

Ah! triste, triste madre!
Abbandonar mio figlio
(rimane immobile e calma)
E sia.
A lui devo obbedir!

KATE *(che si è avvicinata timidamente al terrazzo, senza entrare nella stanza)*
Potete perdonarmi, Butterfly?

BUTTERFLY *(con aria grave)*

Sotto il gran ponte del cielo non v'è
donna di voi più felice.
Siatelo sempre felice
e non vi rattristate mai per me.

KATE *(andando verso Sharpless)*

Povera piccina!

SHARPLESS *(assai commosso)*

È un'immensa pietà!

KATE *(sottovoce a Sharpless)*

E il figlio lo darà?

BUTTERFLY *(che ha udito)*

A lui lo potrò dare
se lo verrà a cercare.

(con intenzione, ma con grande semplicità)

Fra mezz'ora salite la collina.

(Suzuki accompagna Kate e Sharpless che escono dal fondo)

(Butterfly cade a terra, piangendo – Suzuki si affretta a sorreggerla)

SUZUKI *(mettendo una mano sul cuore a Butterfly)*

Come una mosca prigioniera
l'ali batte il piccolo cuor!

BUTTERFLY *(si è riavuta e vedendo che è giorno fatto si scioglie da Suzuki dicendole:)*

Troppa luce è di fuor,
e troppa primavera.
Chiudi.

(Suzuki chiude porte e tende: la camera rimane quasi in completa oscurità)

(a Suzuki)
Il bimbo ove sia?

SUZUKI

Giuoca. Lo chiamo?

BUTTERFLY

Lascialo giuocar.
(congedandola)
Va. – Fagli compagnia.

SUZUKI *(piangente)*

Resto con voi.

BUTTERFLY *(risolutamente batte le mani)*

Va – va. Te lo comando.

(fa alzare Suzuki e la spinge fuori dall'uscio di sinistra. – Poi Butterfly accende un lume davanti al reliquiario, si inchina e rimane immobile assorta in doloroso pensiero. Va allo stipo, ne leva un gran velo bianco, che getta sul paravento: poi prende il coltello che, chiuso in un astuccio di lacca, sta appeso alla parete presso il simulacro di Budda; lo impugna e ne bacia religiosamente la lama tenendola colle due mani per la punta e per l'impugnatura: quindi legge le parole che sono incise sulla lama:)

«Con onor muore

Chi non può serbar vita con onore».

(si appunta il coltello alla gola: s'apre la porta)

di sinistra e si vede il braccio di Suzuki che spinge il bambino verso la madre: il bimbo entra correndo colle manine alzate: Butterfly lascia cadere il coltello, si precipita verso il bambino, lo abbraccia soffocandolo di baci)

Tu, tu piccolo Iddio!

Amore, amore mio,
fior di giglio e di rosa.

Non saperlo mai

per te, per i tuoi puri
occhi, muor Butterfly
perché tu possa andare

di là dal mare

senza che ti rimorda ai dì maturi,
il materno abbandono.

O a me, sceso dal trono

dell'alto Paradiso,

guarda ben fiso, fiso

di tua madre la faccia!...

che t'en resti una traccia.

(guarda lungamente il suo bimbo e lo bacia ancora)

Addio! piccolo amor!

(con voce fioca)

Va. Gioca, gioca.

(Butterfly prende il bambino, lo mette su di una stuoia col viso voltato verso la parte di sinistra, gli dà in mano la banderuola americana ed una puppattola e lo invita a trastullarsene, mentre delicatamente gli benda gli occhi. Poi afferra il coltello, e, con lo sguardo sempre fisso sul bambino va dietro al paravento. Si ode cadere a terra il coltello, mentre il grande velo bianco sparisce dietro al paravento. Butterfly scivola a terra, mezza fuori del paravento: il velo le circonda il collo. Con un debole sorriso saluta con la mano il bambino e si trascina presso di lui, avendo ancora forza sufficiente per abbracciarlo, poi gli cade vicino. In questo momento si ode fuori, a destra, la voce affannosa di Pinkerton che chiama ripetutamente:)

Butterfly! Butterfly!

(Poi la porta di destra è violentemente aperta: Pinkerton si precipita verso Butterfly ed il bambino. Butterfly apre gli occhi e con debole gesto gli indica il figlio – e muore)

FINE



Scene dall'ultimo atto di *Madama Butterfly*. Rappresentazione al Teatro Dal Verme di Milano (1905).
Disegno R. Salvadori per «L'Illustrazione Italiana» (autunno 1905).

MADAMA BUTTERFLY IN BREVE

Accolta dal pubblico della Scala di Milano con «Grugniti, boati, muggiti, risa, barriti, sghignazzate», *Madama Butterfly* fu trascinata al suo infausto esordio (17 febbraio 1704) da un'infelice trovata del regista Tito Ricordi, che volle – come ricorda Rosina Storchio, la prima protagonista – «colorire il quadro con maggior suggestione» aggiungendo «al cinguettio della scena» la risposta di «altri stormi dal loggione», disseminandovi «con appositi fischietti intonati musicalmente, alcuni impiegati della Ditta e delle Officine, disposti in due gruppi a sinistra e a destra per rispondere a tempo. Agli schiamazzatori non parve vero d'aprofittarne. Al cinguettio seguirono latrati di cani, chicchirichì di galli, ragli d'asino, boati di mucche, come se in quell'alba giapponese si risvegliasse l'arca di Noè». L'insuccesso fu dovuto anche all'incauta decisione di dividere l'opera in due soli atti, il secondo dei quali corrispondeva agli attuali secondo e terzo uniti senza soluzione di continuità, risultando eccessivamente lungo. La fiducia di Puccini nella sua creazione tuttavia non vacillò, ed ottenne una vistosa conferma con il grande successo ar-riso a *Madama Butterfly* a partire dalla ripresa del 28 maggio 1904 al Teatro Grande di Brescia (un successo da allora mai più venuto meno), tanto da conquistare in brevissimo tempo a questo suo capolavoro il rango di “classico” del teatro musicale.

Quattro anni prima dell'infausto esordio milanese, durante l'estate del 1900, Puccini aveva assistito a Londra alla rappresentazione di un dramma d'analogo soggetto che David Belasco aveva tratto da una novella di Lang, mutandone il finale da lieto a tragico. Il suo fiuto teatrale gli aveva

fatto riconoscere nella protagonista Cio-Cio-San un personaggio affascinante, la cui caratterizzazione si adattava singolarmente alle proprie inclinazioni e doti di compositore: per mano dei fidati Illica e Giacosa l'opera venne totalmente incentrata sulla protagonista, attorno alla quale vennero fatti ruotare gli altri personaggi, dai ruoli, benché drammaturgicamente essenziali, di fatto tutti secondari. Raffinate alchimie timbriche e continui richiami a modelli musicali orientaleggianti (emerge il ricorso a scale difettive o a procedimenti armonici eterodossi) accompagnano il percorso psicologico della fragile geisha dall'iniziale ingenuità al dubbio ed alla dolorosa rassegnazione finale con sensibilità e delicatezza straordinarie, tanto da farne uno dei personaggi più umanamente e finemente caratterizzati dell'intera storia del melodramma.

Madama Butterfly è un atto di condanna contro la violenza ottusa e barbarica della cosiddetta civiltà occidentale, contro il suo sadismo, la sua superficialità, il suo cinismo, il suo infondato senso di superiorità. Lontana anni luce da certa facile e sterile oleografia orientalistica, essa pone con forza il contrasto tra culture del quale è vittima la protagonista, incentrando su di essa (su una piccola giapponese ingenua e naïve) l'indagine psicologica, con esiti che conoscono paragone solo nei confronti delle figure femminili più interiormente ricche (Violetta, Tatiana...) mai riuscite nella storia del melodramma.

Di grande rilievo è lo stile musicale dell'opera, che non evita contaminazioni linguistiche delle più ardite: accanto al già menzionato influsso della musica giapponese,

che prende sostanza soprattutto nel frequente ricorso alla scala pentatonica, confluiscono elementi della tradizione occidentale cólta (il fugato, gli echi wagneriani, i richiami a Massenet, le reminiscenze dalla *Bohème* e da *Tosca*, ma anche i modalismi orientaleggianti derivati dalla musica russa) e di quella d'uso (l'inno nazionale americano): un *mélange* estremamente duttile di modelli che consente, da un lato, svariate possibilità combinatorie nell'in-

venzione sonora, tali da garantire la continua adesione della musica al dramma ovvero la sua profonda pregnanza drammaturgica, e dall'altro una continua reinvenzione del suono che evita lo scadimento del linguaggio ad un *cliché* orientalistico estetizzante il cui manierismo non avrebbe potuto che banalizzare l'autenticità della vicenda umana di *Butterfly*.



Madama Butterfly, Atto I. Venezia, Teatro La Fenice (1947).
(Archivio Fotografico dell'Archivio Storico del Teatro La Fenice).

ARGOMENTO

ATTO PRIMO

Su una collina, presso Nagasaki, sorge la casetta giapponese che Pinkerton, luogotenente della Marina americana, ha comperato per novecentonovantanove anni (con facoltà ogni mese di rescindere i patti) allo scopo di farne un delizioso quanto precario nido nuziale. Egli, infatti, si sposerà quel giorno stesso all'uso giapponese; la sposa, una geisha quindicenne, è stata procurata da Goro, «gran perla di sensale», ed è costata soltanto cento yen. Si chiama Cio-Cio-San, ovvero, in lingua inglese, Butterfly. Ella sta per giungere coi parenti e le amiche per il contratto nuziale. Goro, dopo aver presentato a Pinkerton la loquace Suzuki, cameriera di Butterfly, il cuoco e il servitore, esce per andare incontro alla sposa.

Pinkerton confessa all'amico Sharpless, console americano, che egli è stato preso dalle ingenue arti di Cio-Cio-San, ma non esita a levare il calice per le sue autentiche nozze con un'americana.

Accompagnata dalle amiche giunge Butterfly. Ella narra la sua storia: nata da ricca famiglia, per rovesci di fortuna, dovette rassegnarsi a far la geisha. Ora è felicissima di sposare Pinkerton. E tanto lo ama che ha ripudiato perfino i suoi dèi. Il giorno innanzi, è salita alla Missione per adottare la religione del suo sposo: e ciò di nascosto dei parenti, che ora sopraggiungono insieme al Commissario imperiale e all'ufficiale del registro. Dopo i convenevoli e i rinfreschi, si stipula il contratto nuziale.

I due sposi sono quasi riusciti a liberarsi degli ospiti tutti, quand'ecco nella scena irrompere furibondo lo zio di Cio-Cio-San, il Bonzo terribile che ha saputo della conver-

sione religiosa di lei e istiga i parenti a rinnegare la fanciulla.

Il pianto di Butterfly viene placato dalle soavi parole di Pinkerton che la stringe voluttuosamente a sé e la bacia: entrambi entrano nella stanza nuziale.

ATTO SECONDO

All'interno della linda casetta di Cio-Cio-San, dinanzi all'immagine di Buddha, Suzuki prega perché Butterfly non pianga più. Da tre anni, infatti, la misera creatura aspetta il ritorno di Pinkerton, partito con la promessa di tornare. Ed ella spera ancora; immagina il giorno in cui sull'estremo confine del mare apparirà la nave di Pinkerton che giungerà presso la casa e chiamerà la sua piccola mogliettina con i nomi che usava darle.

Accompagnato dal servilissimo Goro, sopraggiunge Sharpless. Egli è venuto per preparare Butterfly, con ogni cautela, ad un colpo terribile. Prima però che trovi il coraggio di leggere una lettera di Pinkerton, Butterfly vuol sapere quando, in America, il pettirosso rifà la nidiata. «Qui – ella dice – l'ha rifatta ben tre volte, ma può darsi che di là usi nidiar men spesso...». Goro scoppia a ridere. Butterfly, che non s'era avveduta della presenza del sensale, rinfaccia a costui tutte le male arti che adopera per trovarle or questo or quel marito. Uno dei pretendenti è il ricco Yamadori. Per quante promesse questi faccia di fedeltà e di principeschi retaggi, Butterfly non vuol saperne di lui. D'altronde ella è persuasa di essere stata sposata da Pinkerton per davvero e

secondo la legge americana. Perciò nulla da fare. Rimasto solo con l'illusiva, Sharpless riesce a leggere la lettera con la quale Pinkerton fa comprendere di dover lasciare per sempre Butterfly. Allora costei corre nella stanza attigua e rientra mostrando a Sharpless il suo bambino che oggi ha nome Dolore, ma si chiamerà Gioia quando il babbo sarà tornato. Sharpless promette che informerà Pinkerton di tutto ed esce.

Un colpo di cannone annuncia l'entrata di una nave nel porto: è la cannoniera americana «Abramo Lincoln». Il cuore di Butterfly sussulta di gioia; ella vuole che la casa sia un giardino di fiori; vuole farsi bella ed abbigliarsi con l'obi che aveva indossato il giorno delle nozze.

Poi, per spiare l'arrivo dell'amato fa tre forellini nello shosi: uno, alto, per sé, uno, più basso, per Suzuki e il terzo, ancora più basso, per il bimbo, che, intanto, è stato anch'esso avvolto in vesti ampie e leggere. La notte è scesa. Suzuki e il bimbo si sono addormentati. Butterfly veglia e attende, rigida come una statua.

ATTO TERZO

La notte angosciosa è finalmente trascorsa. È l'alba; Butterfly non ha fatto che spiare al di fuori, per tutta la notte: ora le preghiere di Suzuki riescono a convincerla di andare a prendere un po' di riposo. E l'illusiva, sicura che l'amato verrà col pieno sole, entra con il bimbo in braccio nella stanza da letto.

Ella, tuttavia, non s'era ingannata. La nave, annunciata la sera innanzi dal rombo di cannone, è proprio quella che porta Pinkerton, giunto a Nagasaki con Kate, sua legittima consorte. Pinkerton, accompagnato da Sharpless, sale alla casetta di Butterfly; entrambi sperano che Suzuki possa preparare Butterfly al colpo atroce. Anche Kate, che attende fuori, si raccomanda a Suzuki affinché Cio-Cio-San possa apprendere la verità, senza troppo soffrirne. Ma ecco irrompere nella stanza Butterfly. Ella invano cerca Pinkerton, che, non reggendo allo stra-

zio è fuggito via, col cuore gonfio di rimorso. Ma quando Butterfly vede Kate, comprende subito ogni cosa. Kate, chiedendole perdono, si mostra amorosamente disposta ad avere cura del bimbo ed a provvedere al suo avvenire. Butterfly, ricusando ogni veniale aiuto per sé medesima, assicura che darà il bimbo soltanto al suo adorato, se questi fra mezz'ora lo verrà a richiedere. Quindi ordina a Suzuki di chiudere le imposte e di far compagnia al bimbo.

Rimasta sola, prende da uno stipo il coltello col quale suo padre s'uccise e si prepara a compiere l'harakiri, quando all'improvviso irrompe nella stanza il bambino. Dopo avergli rivolto uno straziante addio, lo mette su una stuoia, gli dà in mano una bandierina americana e gli benda gli occhi. Quindi raccoglie il coltello, si ritira dietro il paravento e si trafigge. Nello stesso istante, invocandola da lontano, accorre nella stanza Pinkerton, che s'inginocchia singhiozzante presso il corpo di Cio-Cio-San.



Caricatura sulle prove di *Madama Butterfly*.
Da «Musica e musicisti», Milano, Ricordi 1905.

ARGUMENT

PREMIER ACTE

F.B. Pinkerton, official de la marine U.S.A., s'est épris de Cio-Cio-San, surnommée Butterfly. Conduit par l'obligeant Goro, nous le voyons s'acheminer vers la maisonnette située sur la colline de Nagasaki, dans laquelle il passera sa lune de miel, après la cérémonie de mariage qui l'unira à la jeune japonaise «pour neuf cent quatre-vingt-dix-neuf années, sauf dissolution chaque mois», selon la coutume du pays. Goro lui fait les honneurs de la maison, lui présente Suzuki et les autres domestiques et s'occupe des derniers préparatifs, dans l'attente du cortège nuptial qui s'annonce bientôt, après l'arrivée de Sharpless, consul américain. La jeune mariée arrive entourée d'amies et d'obséquieux parents. A peine l'acte de mariage a-t-il été signé que fait irruption un bonze, oncle de Butterfly: il lui reproche sévèrement d'avoir renié la foi de ses aïeux pour épouser un étranger et la maudit. Irrité par cette scène, Pinkerton chasse tout le monde et s'abandonne avec Butterfly à l'ivresse de l'heure.

DEUXIEME ACTE

Depuis trois ans déjà, Pinkerton est rentré en Amérique, mais Butterfly l'attend toujours. Elle est sûre qu'il reviendra et ne cesse de le répéter à Suzuki, refusant de partager ses doutes et s'exaltant à la pensée d'un bonheur qu'elle pense retrouver bientôt. Le consul américain, qui avait en vain prévu ce qui serait arrivé, se présente chez Butterfly, porteur d'une lettre de

Pinkerton, qui annonce son arrivée, mais en compagnie d'une autre femme, sa véritable épouse. Butterfly ne lui laisse pas le temps de parler, mais lui raconte, indignée, que Goro, l'avidé proxenète, la presse d'épouser le riche Yamadori. En effet, celui-ci vient justement renouveler ses offres, mais Butterfly le renvoie froidement.

Finalement, Sharpless peut lire, vingt fois interrompu, la lettre de Pinkerton, mais lorsqu'il arrive à l'annonce de l'affreuse nouvelle, il n'a pas le courage de continuer et se borne à faire naître en Butterfly le doute que Pinkerton pourrait aussi ne plus revenir. Butterfly croit mourir, puis elle se reprend et va chercher dans la pièce voisine le fils que Pinkerton lui a donné, mais dont il ignore l'existence. Le consul est ému et promet d'intervenir auprès de Pinkerton. Un coup de canon annonce l'entrée en rade d'un bateau de guerre: Butterfly se précipite sur la terrasse et, se servant d'une longue-vue, elle reconnaît le navire de Pinkerton. Eperdue de bonheur, elle se fait aider par Suzuki pour fleurir la maison et se parer comme au jour de ses noces. Après quoi, elle s'apprête à veiller dans l'attente de Pinkerton.

TROISIEME ACTE

La nuit s'est écoulée. Butterfly soulève doucement l'enfant endormi et le porte dans l'autre pièce. Et voici qu'arrive finalement Pinkerton, accompagné du consul et de sa femme Kate. Il n'a pas le courage d'affronter lui-même Cio-Cio-San et Sharpless charge Suzuki d'intervenir auprès de sa

maîtresse pour qu'elle renonce à l'enfant, que Pinkerton et sa femme voudraient emmener en Amérique. Lorsque Butterfly reparaît, elle rencontre Kate et Suzuki, qui l'encouragent et essayent de la consoler. La jeune japonaise se résigne enfin à l'idée d'abandonner son fils, mais pose une seule condition: elle ne le remettra qu'à Pinkerton lui-même. Restée seule, elle saisit l'arme par laquelle «on meurt avec honneur»,

mais l'enfant la surprend. Butterfly l'embrasse une dernière fois, puis elle lui met un bandeau sur le yeux et se retire derrière le paravent. Lorsque Pinkerton et Sharpless reviennent, il est déjà trop tard: Butterfly, qui a eu la force de se trainer jusqu'à son fils, rend le dernier soupir.



Madama Butterfly, Atto II. Venezia, Teatro La Fenice (1950). Regia di Augusto Cardì.
(Archivio Fotografico dell'Archivio Storico del Teatro La Fenice).

SYNOPSIS

ACT ONE

F.B. Pinkerton, U.S.A. naval officier, is in love with Cio-Cio-San, who is known by the name of Butterfly. Now, guided by the obliging Goro, he approaches the little house on the hill of Nagasaki where he will spend his honeymoon after the marriage has been performed according to the Japanese custom «for nine hundred and ninety nine years, saving that it can ben dissolved each month». Goro shows Pinkerton the house and presents to him Suzuki and the other servants. He then completes the preparations for the arrival of the bridal procession which, after Sharpless – the American Consul – has arrived, can be heard in the distance. The bride approaches with her friends and a ceremonious array of relatives. Hardly has the marriage been registered that the festivities are interrupted by Butterfly's uncle the bonze: he is furious that Butterfly has renounced the religion of her ancestors and married a foreigner. Angriely he curses her. Irritated by this disturbance, Pinkerton orders everybody to go, leaving him alone with Butterfly to enjoy the delights of the hour.

ACT TWO

For the past three years Pinkerton has been in America but Butterfly still waits for him. She is convinced that he will return and says so to the devoted Suzuki, refusing to be cast down by the latter's doubts and exalting her hopes by thinking of the future happines that will be hers on the return of

Pinkerton. She almost refuses to listen to Sharpless who, aware of what has happened but powerless to do anything about it, has come with a letter from Pinkerton in which he announces he is coming back but not alone, with him is his real wife. To Sharpless, Butterfly recounts how the greedy marriage broker, Goro, would like to make a match between her and the rich Yamadori. And when Yamadori arrives just to renew his proposal, Butterfly coldly desires him to leave. Eventually Sharpless is able to read the letter, though Butterfly interrupts him continually. Towards the end, however, his courage fails him and he cannot bring himself to read out the terrible news of the American wife. He limits himself to hinting at the probability of Pinkerton never returning to Japan. At this Butterfly feels as if she was about to die but, rousing herself, she goes into the next room to fetch her son, born of her union with Pinkerton and of whose existence he knows nothing. Sharpless is deeply moved and promises to use his influence with Pinkerton. The sound of a cannon from the harbour announces the arrival of a man-of-war. Butterfly runs to the terrace to look through a telescope at the ship which, with great excitement, she recognizes to be Pinkerton's. When she is calmer Butterfly gets Suzuki to help her trim the house with flowers and, arraying herself in her bridal dress, she keeps watch for the coming of Pinkerton.

ACT THREE

The night is over. Butterfly carries the still sleeping child into the next room. Pinkerton arrives with his American wife, Kate, and Sharpless but his remorse is so strong that he cannot bear to stay. Sharpless asks Suzuki to persuade Butterfly to give up the child. Butterfly coming back into the room meets Kate who, together with Suzuki, tries to make her see reason. In the end Butterfly is resigned to the idea of giving up her son but she imposes a condition, that she may give him into Pinkerton's keeping herself.

Left on her own she takes up the sword with which «one dies with honour», but the unexpected appearance of her child interrupts her. Butterfly kisses him for the last time and binds his eyes, then she retires behind a screen. When Pinkerton and Sharpless arrive it is too late: Butterfly, who has had the strength to drag herself near the child, breathes her last.



Renato Borsato. Bozzetto per il secondo atto di *Madama Butterfly*. Venezia, Teatro La Fenice (1962). (Archivio Fotografico dell'Archivio Storico del Teatro La Fenice).

HANDLUNG

ERSTER AKT

F.B. Pinkerton, der U.S.A. Seeoffizier, hat sich in Cho-Cho-San, genannt Butterfly, verliebt. Der diensteifrige Goro führt ihn den Hügel hinauf zu dem Landhäuschen oberhalb von Nagasaki, wo er seine Flitterwochen – nach einer Hochzeit auf japanische Art für eine 999 jährige Ehe (die man aber auch in jedem Monat auflösen kann) – verbringen wird. Goro zeigt Pinkerton das Haus, stellt ihm Suzuki und die anderen Bediensteten vor und macht die letzten Vorbereitungen in Erwartung des Hochzeitszuges, dessen Nahen man nach dem Eintreffen von Sharpless schon aus der Ferne vernimmt. Nun erscheint auch die Braut inmitten ihrer Freudinnen und der zeremoniösen Verwandtschaft. Kaum aber ist der Ehevertrag unterzeichnet, da erscheint unvermittelt ein Bonze, Butterflys Onkel; er ist ausser sich, dass sie durch die Heirat eines Fremden ihren Ahnen entsagt hat und er verflucht sie. Pinkerton, verstimmt durch diese Szene, jagt alle fort, um sich mit Butterfly der Freude des Augenblickes hinzugeben.

ZWEITER AKT

Seit drei Jahren ist Pinkerton heimgekehrt, Butterfly aber erwartet unbeirrt seine Rückkehr. Immer wieder beteuert sie der ihr treu ergebenen Suzuki ihre Zuversicht, weist deren Zweifel zurück und begeistert sich am Gedanken ihres zukünftiges wiedergefundenes Glück. Fast weigert sie sich, den amerikanischen Konsul anzuhören,

der sich vergeblich bemüht, die bevorstehenden Geschehnisse anzudeuten; Sharpless bringt einen Brief von Pinkerton mit der Nachricht, dass dieser wohl zurückkehren würde, aber mit einer anderen, seiner rechtmässigen Frau; Butterfly jedoch erzählt Sharpless voller Empörung, dass Goro, der geldgierige Heiratsvermittler, sie mit dem reichen Yamadori vermählen wolle. Wie jener nun erscheint, um nochmals um Butterfly zu werben, wird er von ihr kalt abgewiesen. Mit vielen Unterbrechungen gelingt es Sharpless endlich, einen Blick in den Brief zu werfen; die darin enthaltene erschütternde Nachricht aber nimmt ihm den Mut zum weiterlesen und er beschränkt sich darauf, Butterfly anzudeuten, dass Pinkerton vielleicht auch niemals wiederkehren könne. Butterfly glaubt zu sterben, kommt aber wieder zu sich und holt aus dem Nebenraum ihren kleinen Sohn, von dessen Dasein Pinkerton noch nichts weiss. Ein Kanonenschuss ist das Zeichen, dass ein Kriegsschiff im Hafen eingelautet ist. Butterfly läuft auf die Terrasse und erkennt mit dem Fernglas, dass es Pinkertons Schiff ist. In glücklicher Erregung schmückt sie mit Suzuki das Haus mit Blumen und in ihrem Brautkleid wacht sie, um Pinkerton zu erwarten.

DRITTER AKT

Die Nacht ist verstrichen; Butterfly bringt das noch schlafende Kind in den anderen Raum. Endlich erscheint Pinkerton – mit Kate, seiner amerikanischen Frau, und Sharpless; seine Reue ist so heftig, dass er

nicht den Mut hat, zu bleiben. Sharpless möchte, dass Suzuki Butterfly überrede, auf das Kind zu verzichten. Jetzt erscheint Butterfly wieder und begegnet Kate, die gemeinsam mit Suzuki versucht, ihr Mut zuzusprechen. Endlich findet sich Butterfly auch mit dem Gedanken ab, sich von dem Kind zu trennen: Pinkerton aber solle es sich persönlich bei ihr holen. Wieder allein, ergreift sie die Waffe, durch die man einen ehrenvollen Tod stirbt, wird aber von dem

Kinde dabei überrascht: sie küsst es nun zum letzten Mal, verbindet ihm die Augen und zieht sich dann hinter einen Wandschirm zurück. Als Sharpless mit Pinkerton zurückkehrt, ist es zu spät: Butterfly, die sich mit letzter Kraft zu ihrem Kinde geschleppt hat, ist am Verscheiden.



Madama Butterfly, Atto I. Venezia, Teatro La Fenice (1964). Ripresa dell'allestimento del 1962. (Archivio Fotografico dell'Archivio Storico del Teatro La Fenice).

LA LOCANDINA

MADAMA BUTTERFLY

tragedia giapponese in tre atti di

LUIGI ILLICA e GIUSEPPE GIACOSA

musica di

GIACOMO PUCCINI

Editore CASA RICORDI, Milano

Personaggi ed interpreti

Cio-Cio-San SYLVIE VALAYRE (25-25-27-30/7)
JEANNE-MICHELE CHARBONNET (24-26-28-31/7)

Suzuki LIDIA TIRENDI (25-25-27-28-30/7)
LI YI-PING (24-26-31/7)

Kate Pinkerton ERLA KOLLAKU

F.B. Pinkerton JEAN-PIERRE FURLAN (25-25-27-30/7)
FRANCESCO GROLLO (24-26-28-31/7)

Sharpless ANGELO VECCIA (25-25-27-30/7)
JOHN PACKARD (24-26-28-31/7)

Goro ROMANO EMILI

Yamadori PAOLO MARIA ORECCHIA

Lo zio bonzo LUCIANO MEDICI

Yakusidé ANTONIO CASAGRANDE

Il Commissario imperiale GIUSEPPE ZECCHILLO

L'Ufficiale del Registro ENZO CORÒ

La madre di Cio-Cio-San SILVIA MONTANARI

La cugina ANTONELLA MERIDDA

La zia MAFALDA CASTALDO

maestro concertatore e direttore

TIZIANO SEVERINI

regia

STEFANO VIZIOLI

scene e costumi

ALDO ROSSI

ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE

direttore del Coro

GIOVANNI ANDREOLI

Allestimento del Teatro Comunale di Bologna







Giuseppe Palanti. Figurini per *Madama Butterfly*. Editi e distribuiti da Ricordi, dopo il successo dell'opera. (Archivio Storico del Teatro La Fenice).

ARTHUR GROOS

MADAMA BUTTERFLY

FRA ORIENTE E OCCIDENTE

Puccini conobbe la *Madama Butterfly* di John Luther Long e David Belasco il 21 giugno del 1900, presso il Duke of York's Theater di Londra, in un periodo di soggiorno nella capitale britannica durante il quale attendeva alla preparazione della prima *Tosca* allestita al Covent Garden.¹ Nonostante sia difficile credere che abbia potuto comprendere il linguaggio della protagonista – più vicino ad un bizzarro idioletto afroamericano che all'accento giapponese («W'en he goin' 'way, he say in tha's doors: "here's moaney / an' don' worry 'bout me / I come back w'en Robins nes' again!"») – Puccini fu molto colpito dal soggetto e dalla sua messa in scena. Sebbene più tardi egli abbia sostenuto che l'effetto «fu lo stesso che versare benzina sul fuoco»,² non gli fu immediatamente possibile liberare la fiamma dell'ispirazione perché le eccessive pretese di Belasco in materia di diritti d'autore impedirono per quasi un anno una conclusione positiva delle trattative. Ne conseguì che una copia scritta della commedia non pervenne a Puccini prima del maggio 1901 e la traduzione non fu spedita a Puccini, Illica e Giacosa prima del successivo 14 giugno.⁴ Tuttavia, ben prima che il negoziato fosse concluso, Puccini e Illica iniziarono a prendere in considerazione una varietà di opzioni basate sulla novella originale di Long, presentata con grande successo nel 1898.⁵ Non più tardi del 20 novembre 1900 Puccini, scoraggiato dalla stagnazione del negoziato fra George Maxwell e Belasco, scrisse al suo editore Giulio Ricordi confidandogli che stava considerando la possibilità di utilizzare la novella per espandere l'opera a due atti, uno ambientato in Nord America e

l'altro in Giappone:

Io dispero e mi torturo l'anima... almeno arrivasse la risposta da New York! Quanto più penso alla Butterfly, sempre più mi ci appassiono. Ah! L'avessi qui con me per lavorarmela! Penso che invece di un atto se ne potrebbero fare due e belli lunghi. Il primo nel Nord America – e il secondo al Giappone. Illica dal romanzo troverebbe poi certamente quanto occorre. Non capisco come il sig. Maxwell non abbia ancora risposto.⁶

Oltre ad esprimere la frustrazione di Puccini per la lentezza delle trattative, questa lettera rivela due particolari circa la genesi dell'opera: il primo è che Puccini non aveva ancora letto la novella, ambientata per intero in Giappone (una traduzione – definita peraltro «così così» – non fu disponibile prima del marzo 1901);⁷ il secondo particolare è che la concezione originaria dell'opera è imperniata sul contrasto fra l'ambientazione americana e quella giapponese, ovvero pone come radice del conflitto drammatico l'antinomia Oriente / Occidente. Considerata l'importanza assunta dal color locale nella tecnica compositiva di Puccini, l'attrazione verso questa antinomia risiede almeno parzialmente nella possibilità di ricreare entro i confini dell'opera italiana due distinte e contrastanti ambientazioni sonore.

Nel contempo, tuttavia, questo principio organizzativo – non suggerito né dalla novella né dalla pièce teatrale, che Puccini non aveva ancora letto – consente di ricollegare l'ideazione dell'opera a quel diffuso topos *fin-de-siècle* noto come "orientalismo": la

tendenza a dividere il mondo tra l'Occidente ed un Oriente *altro*, la quale rappresenta una parte di quel più largo processo attraverso il quale il potere coloniale europeo non solo poté dare maggior definitezza nel proprio immaginario alle zone più lontane del mondo, ma anche esplorarle e dominarle.⁸ Sebbene possa apparire semplicemente come una delle due opzioni disponibili in un'opposizione binaria sulla quale si struttura una rappresentazione del mondo, l'orientalismo funziona anche come mezzo di una subordinazione gerarchica, che pone non solo la differenza ma anche la disegualianza fra Occidente ed Oriente, bianco e giallo (o nero), civile e primitivo, maschile e femminile ecc.

La relazione fra soggetto europeo e *altro* orientale non è un fenomeno definibile univocamente, bensì un complesso dialettico nel quale confluiscono l'attrazione e il timore della differenza e che nella rappresentazione dello iato intercorrente fra maschile (occidentale) e femminile (orientale) si accompagna a fantasticherie del desiderio, a immagini di unione fra razze ma anche di degenerazione. L'instabilità dialettica delle opposizioni binarie che ruotano attorno all'orientalismo si manifesta anche nell'idea che l'imposizione della cultura occidentale nelle aree coloniali abbia ubbidito ad un proposito di civilizzazione che le culture inferiori non sarebbero state in grado di promuovere, confermando in tal maniera la necessità della colonizzazione.

Sebbene l'immagine dell'oriente che permè a fine secolo la concezione europea dell'Asia paia a prima vista aver poco a che fare con *Madama Butterfly*, si potrebbe porre in evidenza che dopo il progetto originario (del novembre 1900), volto a strutturare l'opera intorno all'opposizione binaria Occidente / Oriente, le discussioni di Puccini ed Illica del marzo 1901 – immediatamente dopo che la traduzione della novella di Long si fu resa disponibile – rivelano un pronunciato interesse per la tematica della disgregazione causata dall'incompleta fusione fra razze differenti: Puccini attirò l'attenzione del librettista sulla commedia non ancora disponibile, enfatiz-

zando la potenziale comicità dell'occidentalizzazione di Yamadori:

Però ritengo sia necessario avere il copione della commedia [!]; là ci sono delle cose che vanno bene. Per esempio: il signore giapponese che tenta Cio-Cio-San è cambiato in miliardario americano debosciato. Questo cambiamento è tutto a vantaggio dell'elemento così detto "europeo", di cui abbiamo bisogno (CP 247).

Illica dal canto suo cercò di colpire Giulio Ricordi con l'immagine del «famoso sensale di matrimoni che veste però un *complet* europeo, la qual cosa mi par buona» (CP 249). Persino i tentativi di Puccini di trovare un'appropriata musica giapponese, che lo spinsero alla ricerca di «musica popolare» e di libri sui «costumi morali e materiali» (CP 266), tradiscono un atteggiamento di superiore condiscendenza nei confronti dei soggetti orientali: la Compagnia del Teatro Imperiale Giapponese diretta da Otojiro Kawakami e Sada Yacco gli fornì «molto materiale della razza gialla» (CP 277); mentre Isako Oyama, l'elegante moglie dell'ambasciatore giapponese in Italia (definita «simpaticamente brutta») aiutò il compositore ad ottenere ulteriore materiale da Tokio e per lui cantò persino delle «canzoni native» (A 74).

Come tutti sappiamo l'opera conclusa non presenta la strutturazione dualistica degli atti (Oriente vs Occidente) originariamente concepita da Puccini. Tuttavia in un primo momento Illica, non avendo il materiale per costruire un intero atto ambientato in Nord America, si servì della novella per costruire un «prologo» in Giappone, derivò l'elemento dell'affitto della casa sulla collina di Higashi da parte di Pinkerton e del suo 'temporaneo' matrimonio con Cio-Cio-San dai capitoli 2 e 3 e creò una sequenza di scene contrastanti fondata proprio sul dualismo Oriente / Occidente, introducendo dapprima quella americana, quindi quella giapponesi e terminando con un duetto dei due protagonisti (lui americano, lei giapponese). Di seguito abbozzò una seconda parte con scene similmente contrastanti: quel-

la centrale ambientata nel Consolato, nel quartiere di Nagasaki costruito per i residenti europei, concentrandosi soprattutto sul tema dell'impossibile adeguamento di Butterfly alla cultura occidentale:

E debbo dirle (cosa che mi pare buonissima nella seconda parte) che il Console abita una villa europea nel terreno detto "Concessione europea". Così i tre quadri della seconda parte vengono ad acquistare gran varietà. 1) *La casetta di Butterfly*, 2) *La villa del Console*, 3) *La casetta di Butterfly*. Noti che si può cavar profitto appunto dalla villa arredata all'europea per alcuni piccoli dettagli all'imbarazzo di Farfalla, etc... etc... (CP 249)

Questa disposizione formale del libretto fu ben presente all'attenzione di Puccini durante il suo lavoro, perlomeno finché il compositore decise di eliminare le scene del consolato, comunicando ad Illica il 16 novembre 1902 che «l'opera deve essere in due atti. Il primo tuo e l'altro il dramma di Belasco con tutti i suoi particolari» (CP 287). Nondimeno, in questa riduzione dell'opera ad una versione vicina a quella definitiva, Puccini mantenne il contrasto fra le due culture presente nel «prologo» di Illica, permettendo che la seconda parte, basata sulla pièce teatrale, divenisse una sorta di studio intorno ai conflitti vissuti dalla protagonista per atteggiarsi a "Signora Pinkerton": un tentativo il cui fallimento è reso chiaramente anche senza ricorrere ai «dettagli all'imbarazzo di Farfalla» delle scene del consolato.

Le pagine che seguono intendono indagare le modalità con le quali la tragedia orientalizzante di *Madama Butterfly* si iscrive entro le convenzioni dell'opera italiana *fin-de-siècle*.⁹

1. Sebbene la didascalia introduttiva del primo atto ponga in evidenza l'ambientazione giapponese («*Collina presso Nagasaki. Casa giapponese, terrazzo e giardino. In fondo, al basso, la rada, il porto, la città di Nagasaki*»), l'azione musicale si apre con un fugato, indicato «vigoroso» e «ruvida-

mente», solitamente interpretato come un'introduzione al piccolo ed indaffarato ambiente nei preparativi delle nozze fra Pinkerton e Cio-Cio-San.¹⁰ Mentre questa introduzione è presto arricchita da un motivo orientaleggiante variamente associato a Goro e Nagasaki, sottolineato dal pizzicato e dall'uso di triangoli, campanelli e tamburo, il motivo del fugato permane come richiamo alla componente occidentale della partitura e del fatto che il sottinteso ordine del giorno è lo «pseudosposalizio» di Pinkerton. La componente giapponese – la casa, la servitù, Goro, la festa nuziale – figura tutta a sua disposizione, contribuendo a delineare l'avventura "cosmopolita" cui presto Pinkerton darà definitezza verbale nella prima grande aria dell'opera, «Dovunque al mondo».

Visti dal di fuori, gli atteggiamenti di Pinkerton verso coloro che lo circondano sono divisi fra la ripugnanza verso tutto ciò che è giapponese in generale e, nella fattispecie, l'attrazione animale verso Butterfly. La sua replica ai servi, cassata dopo la prima scaligera, scambia i loro nomi – «Miss Nuvola leggiera», «Raggio di sol nascente», «Esala aromi» – per subumani «nomi di scherno o di scherzo» e sprezzantemente li riduce a indifferenziate coordinate fisionomiche («muso primo, secondo, e muso terzo»). La «nova parentela, / tolta in prestito, a mesata» alla festa nuziale, gli è talmente estranea che beffardamente egli ordina come rinfresco «ragni e mosche candite. / Nidi al giulebbe e quale / è licor più nauseabonda leccornia / della Nipponeria». Anche nella versione, più ridotta, presentata a Parigi nel 1906, Pinkerton considera quella giapponese come una razza primitiva, persino animale, riferendosi alla famiglia di Butterfly con espressioni come «la tua tribù» e definendone le voci «gracchiar di ranocchi».¹¹

L'attrazione di Pinkerton verso Butterfly emerge solo in un secondo momento, come un particolare corollario del suo credo colonialista espresso in «Dovunque al mondo». La sua aria introduttiva, inframmezzata da una citazione dell'inno nazionale americano – *The star-spangled banner* (*La*

bandiera a stelle e strisce) – strumentato a mo' di banda militare, presenta caratteri che traducono l'immagine dell'edonista avventuriero: il suo metro in 3/4 e la granitica melodia in Sol bemolle (Allegro sostenuto con spirito) accompagnano l'avventurosa ricerca del piacere e del profitto da parte del vagabondo Yankee attraverso il mondo. Condividendo «con franchezza» i suoi pensieri con un altro maschio americano in una conversazione dal modo informale, Pinkerton giunge ad interrompere la ripresa della melodia iniziale per offrire da bere a Sharpless («Milk-punch o whisky?»); quindi riprende la metafora dominante del viaggio marino alla sua avventurosa ma tempestosa conclusione prima di rivelare la motivazione nascosta (significativamente espressa come una sentenza generalizzata) che spinge al matrimonio un uomo come lui:

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

Ignorando le obiezioni del Console a questo «facile vangelo», Pinkerton prosegue con un'altra ripresa della melodia iniziale, esponendo la propria fede in un talento capace di avere successo «in ogni dove», prima del susseguente passaggio dalla terza alla prima persona, chiarificando la relazione fra lo Yankee vagabondo ed il suo proprio comportamento in uno spettacolare *non sequitur*:

Così mi sposo all'uso giapponese
per novecento
novantanove
anni. Salvo a prosciogliermi ogni mese.

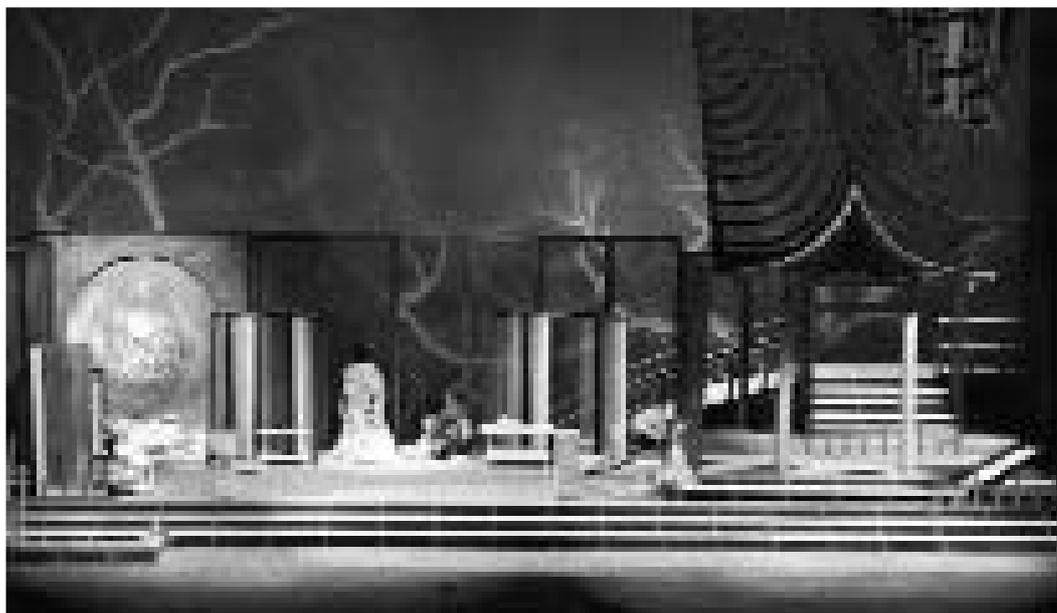
Solo a questo punto le lunghe discussioni con Goro sulla mobilità della casa e le battute rivolte a Sharpless sull'elasticità delle case e dei contratti giapponesi divengono chiari: l'immagine dell'abitazione è anche una metonimia per la sua futura moglie, la clausola di recesso dall'affitto lo è anche da un matrimonio che può essere interrotto

entro il mese. Alle nuove obiezioni di Sharpless Pinkerton interrompe forzatamente la discussione richiamando l'allusione introduttiva alla *Bandiera a stelle e strisce* per un brindisi patriottico, «America forever!», confermando l'adagio che vede nel patriottismo l'ultimo rifugio del farabutto.

Poco dopo, non appena la discussione ritorna su argomenti specifici, Sharpless cerca di sondare la natura del coinvolgimento provato nei confronti di Butterfly da Pinkerton – «sareste addirittura cotto?» –, cui quest'ultimo risponde con una seconda aria che rifiuta di specificare se tale passione sia «amore o grillo» né se la giovane sia per lui «donna o gingillo» (parole non musicate da Puccini), additando piuttosto la responsabilità dell'accaduto ai tratti del carattere di lei che lo hanno irretito. Il testo è messo in musica con un delicato Allegretto moderato in si bemolle, inizialmente l'accompagnamento segue la melodia del protagonista, evitando qualsiasi senso di profondità emozionale:

Amore o grillo – [donna o gingillo]
dir non saprei. – Certo colei
m'ha colle ingenue – arti invescato.

Le susseguenti descrizioni di Butterfly delicata come «vetro soffiato» e rassomigliante ad una «figura da paravento» rientrano totalmente entro la convenzionale fenomenologia dell'orientalismo, in tal modo testimoniando il fatto che l'immagine occidentale del Giappone era largamente derivata da stampe, bronzi, ceramiche, ventagli, paraventi, oggetti laccati (i personaggi del coro giapponese in *The Mikado* di Gilbert e Sullivan – 1885 – descrivono se stessi come se fossero stati visti «su molti vasi e barattoli, ventagli e paraventi»).¹² Con l'immagine della farfalla la descrizione di Pinkerton comincia a rivelare la natura ossessiva del suo coinvolgimento. Dapprima, continuando l'elenco dei manufatti, procede con figurazioni statiche ed una linea melodica ferma sulle stesse altezze (Si bemolle, quindi Re bemolle) fino a descrivere il volo di un essere animato, accompagnato da una linea melodica che sale e scende, simultanea



Madama Butterfly, Atto II. Venezia, Teatro La Fenice (1968). Ripresa dell'allestimento del 1962.
(Archivio Fotografico dell'Archivio Storico del Teatro La Fenice).

al moto contrario in pizzicato dei bassi, nei quali la successiva introduzione delle parole che definiscono movimento e quindi violenza, con accresciuta enfasi dinamica, rispecchia il coinvolgimento emotivo del personaggio (nella rincorsa della sua preda):

Ma dal suo lucido – fondo di lacca
come con subito – moto si stacca,
qual farfalletta – svolazza e posa
con tal grazietta – silenziosa
che di rincorrerla – furor m'assale
se pure infrangerne – dovessi l'ale.

Come era avvenuto con l'aria precedente, Sharpless si oppone a questo edonismo senza scrupoli, adducendo la sua impressione della sincerità di Butterfly e l'ammonimento a non «desolar un credulo cor». Nel duetto conclusivo i punti di vista rimangono opposti: le preoccupazioni del Console per le «note di dolor» si scontrano con il desiderio di Pinkerton per i «voli dell'amor», finché il disaccordo svanisce fra i convenevoli del brindisi.

Laddove i numeri d'apertura del primo atto testé esaminati sono chiaramente finalizzati a definire nei particolari il versante “americano” della vicenda, nonché l'agenda delle avventure sessuali di Pinkerton – un fine cui converge lo sfruttamento di una convenzione operistica italiana come quella della doppia aria –, l'introduzione della parte giapponese è più distesa e differenziata. Vi sono infatti tre differenti entrate di personaggi giapponesi: dapprima Butterfly e le sue amiche, quindi l'«Imperial Commissario, l'Ufficiale del Registro, i congiunti» – introdotti dall'annuncio di Goro – ed infine l'inatteso arrivo del Bonzo. Le entrate seconda e terza aggiungono al quadro d'insieme elementi rappresentativi dell'ordine religioso e socio-politico giapponese, arrecanti il primo un fattore di confusione e il secondo di aperta ostilità allo sviluppo della trama. L'entrata dell'Imperial Commissario, accompagnato da *Kimigayo* – l'inno nazionale giapponese – precede un coro dei parenti di Butterfly, che commentano eccitati il matrimonio e le prospettive della giovane coppia, tanto a lungo da do-

ver essere richiamati all'ordine dapprima da Goro e quindi dalla protagonista. Dopo la cerimonia nuziale le «strane grida» del Bonzo, provenienti da dietro le quinte ed indirizzate – con accompagnamento del tam-tam – a Cio-Cio-San, isolano quest'ultima dall'insieme familiare; la sua entrata (le didascalie sceniche recitano «*strana figura [...] stende le mani minacciose verso di lei [...] gridandole sulla faccia*») culmina con una imprecazione («Kami sarundastico! / All'anima tua guasta / qual supplizio sovrasta!») seguita a sua volta dal generale ostracismo «Ti rinneghiamo».

La prima entrata “giapponese”, riservata a Butterfly ed alle sue amiche, evoca una sensuale combinazione fra l'immagine d'amore e l'ambiente circostante – che contrasta fortemente con questa ostilità maschile – e questa allettante sensualità tornerà in seguito durante il duetto d'amore a superare il generale antagonismo razziale e religioso sotto il cui segno si erano concluse le nozze. Le note di Puccini inviate a Giulio Ricordi insistono sul carattere italiano della musica composta per questa scena così come sull'efficacia drammaturgica e sull'attenta ponderazione delle scelte compositive operate:

Io lavoro (e sono contento) al 1° atto, e sono a buon punto. Ho fatto l'entrata di Butterfly e ne sono contento. Salvo essere un po' italiana è di grande effetto, tanto per la musica quanto per la scena che ho ideato. Vado adagio secondo il solito mio, ma lavoro con ponderatezza e previdenza. (A72)

L'importanza di questa scena richiede a Puccini una quantità di materiale musicale ed un'estensione superiori a quelle dedicate in analogo circostanza alle protagoniste di opere anteriori come Mimì o persino Tosca; musicalmente Cio-Cio-San è presentata secondo una triplice prospettiva: dapprima come una donna giapponese, quindi come una sposa da cui si espande la fascinosa *allure* dell'oriente, infine come un personaggio caratterizzato nei particolari. Tale molteplice prospettiva è anche parte del processo di crescente concentrazione

sulla figura della protagonista già iniziatosi per voce di Goro – che annunciava l’aprossimarsi di un gruppo di donne udite dialogare fuori scena – e termina con la focalizzazione scenica sulla protagonista. La prima parte della scena d’esordio di Butterfly inizia con un marcato, persino ironico contrasto con la caratterizzazione occidentale-maschilista della scena precedente. Come Pinkerton conclude la sua conversazione con Sharpless con un brindisi alla sua futura moglie americana, il metro devia immediatamente verso il tipico 2/4 della musica giapponese e Goro annunzia il «femmineo sciame» sulla melodia di *Echigo Jishi*, uno dei pezzi più celebri del repertorio koto.¹³ La melodia è eseguita all’unisono da viole, violoncelli e fagotti, imitando gli archi pizzicati del koto e l’accompagnamento Kabuki di flauto e shamisen che Puccini aveva ascoltato nell’esecuzione di Sada Yacco a Milano nel tardo aprile 1902.¹⁴ Presentata inizialmente tramite la descrizione della voce fatta da Sharpless («Io non la vidi, ma l’udii parlar. / Di sua voce il mistero / l’anima mi colpì»), Cio-Cio-San si presenta come figura pienamente integrata nell’ambiente orientale, che ella stessa celebra: «Spira sul mar e sulla / terra un primaveril soffio giocondo. / Io sono la fanciulla / più lieta del Giappone, anzi del mondo». Ed il tono continua quando la protagonista e le sue amiche divengono visibili a distanza: «Amiche, io sono venuta» / «Gioia a te». L’affascinante melodia pucciniana che accompagna questa evocazione del paesaggio e dell’amore tornerà in conclusione del duetto del primo atto, dove le figure singole dei due amanti sono riasorbite nella notte che tutto unisce («Dolce notte! Quante stelle!»). Infine, non appena giungono in scena e Butterfly intona con le amiche un’evocazione del «richiamo d’amore!», fiati, campanelli e arpa caratterizzano la protagonista con una luminosa melodia dal sapore orientaleggiante (per l’uso del pizzicato e degli abbellimenti all’ottava affidati all’arpa) alla cui conclusione ella si rivolge alle amiche e le invita a genuflettersi («Siam giunte. B. F. Pinkerton. Giù»). Questa triplice introduzione di Butterfly,

dapprima genericamente ispirata a paradigmi giapponesi, quindi unita alle voci delle amiche ed infine presentata come una figura distinta con una propria voce (ovvero personalità) melodica, non sfocia tuttavia immediatamente in un’aria. Essa è invece seguita da un’estesa discussione che definisce la figura di Butterfly dapprima, mediante le sue risposte alle domande di Sharpless, nei termini del punto di vista maschile-occidentale rappresentato sulla scena, in seguito – dopo l’arrivo dell’Imperial Commissario e dei parenti – attraverso una conversazione d’argomento personale con Pinkerton.

Le due differenti presentazioni dei protagonisti seguono il principio del contrasto fra Occidente e Oriente: laddove Pinkerton impone la propria personalità con le sue arie, Butterfly offre una propria caratterizzazione solo attraverso le repliche alle domande del Console americano, assecondando le preferenze e le attese del suo promesso sposo. Nello stesso tempo questa limitazione di Butterfly rappresenta anche l’espressione di un valore – molto giapponese – portato ad enfatizzare il gruppo, il nucleo sociale, anziché l’individualità. Dopo che Sharpless ha iniziato la conversazione commentando il nome della protagonista («Miss Butterfly. Bel nome»), assieme ad una ripresa della melodia che aveva accompagnato la fase conclusiva della sua presentazione, le sue domande si rivolgono alle origini della famiglia («Siete di Nagasaki?») e le risposte di Cio-Cio-San tratteggiano un ritratto esclusivamente familiare, evitando persino la prima persona nella coniugazione verbale («Signor sì. Di famiglia / assai prospera un tempo»), mentre la melodia che ne accompagna il ritratto familiare – *Echigo Jishi*, la stessa usata in precedenza durante l’annuncio di Goro dell’arrivo di Butterfly e delle amiche – sottolinea la caratterizzazione giapponese. A fronte delle successive domande del Console sulla famiglia di Butterfly, emerge un’altra melodia giapponese; quando l’inchiesta di Sharpless giunge al più importante membro della famiglia, il padre, Butterfly risponde, colpita, «(secco, secco) Morto!» e l’imbaraz-

zante silenzio che ne consegue è accompagnato da un soffice ed esteso intervento orchestrale su di una melodia giapponese. Come vedremo, a questa melodia – forse identificabile con un brano koto del primo secolo XIX, *Ume no haru* –, la quale coinvolge la figura del padre di Butterfly ovvero, in definitiva, il senso dell'autorità patriarcale, è attribuito un ruolo leitmotivico di notevole importanza nel prosieguo dell'opera.¹⁵

Come nel caso dell'entrata di Butterfly è solo alla fine che l'attenzione viene focalizzata sulla protagonista, quando Sharpless le rivolge una domanda circa la sua età. Mentre Cio-Cio-San, «con civetteria quasi infantile» capovolge la risposta in indovinello, domande e risposte si approssimano alla sua età di quindici anni, commentata con la frase «sono vecchia diggià»; segue un rapido passaggio staccato di oboe e flauto che ricorda una risatina infantile. Sharpless e Pinkerton esclamano entrambi «Quindici anni!», muovendo però a differenti conclusioni: il primo sottolineando la giovinezza di Butterfly, il secondo affermandone bramosamente la maturità e così sollevando un interrogativo cui immediatamente si soprassiede per l'arrivo, al suono dell'inno nazionale giapponese, dei partecipanti alla festa nuziale.

Dopo l'inizio della festa e il vario chiacchiericcio sulla coppia, per la terza volta Puccini concentra la sua attenzione sulla protagonista, colta questa volta in conversazione con Pinkerton, che conduce la discussione a termini maggiormente personali. Iniziando con «Vieni, amor mio!», frase intonata su una ripresa della melodia che aveva celebrato il «richiamo d'amor» all'ingresso della protagonista; per rivelare il fine sottinteso dell'appetito sessuale di Pinkerton, il successivo «ti piace la casetta?» risulta comunque pleonastico. Come tuttavia avverrà in seguito nel duetto, la protagonista non risponde direttamente a questo aperto invito. Accompagnata da un ormai familiare pattern ad ottave ascendenti e discendenti nello staccato “giapponese” in 2/4 ella chiede il permesso di portare con sé «pochi oggetti da donna» dalla vita passata. Come durante le richieste di Sharpless, tutta-

via, le domande toccano soggetti molto più seri quando Pinkerton chiede di un piccolo astuccio lungo e stretto che ella – rifiutando di mostrarlo – descrive con gravità come «cosa sacra e mia», mentre *Ume no haru* ritorna in un episodio segnato «Misterioso», trapassando dal pianissimo al fortissimo e diminuendo solo quando Goro suggerisce all'orecchio di Pinkerton:

È un presente
del Mikado a suo padre... coll'invito...

(*Fa il gesto di chi si apre il ventre.*)

PINKERTON (*piano a Goro*)
E... suo padre?

GORO
Ha obbedito.

L'accompagnamento quindi ritorna al primo tempo con le sue ottave ascendenti e discendenti in staccato per l'ultimo gruppo di particolari della collezione di Butterfly: le statuette degli antenati. Questa progressione graduata dagli oggetti d'uso personale a quelli, simbolici, legati ai valori dominanti della sua cultura – patriarcato e religione – contestualizza e definisce efficacemente come pienamente integrata nel mondo giapponese l'esistenza di Butterfly. Allo stesso tempo ciò suggerisce per contrasto l'enormità del passo che ella, divenendo Mrs. Pinkerton, si accinge a compiere: come ultimo elemento della sequenza, la religione rappresenta l'estremo fattore differenziale fra Oriente ed Occidente e diviene perciò il punto di partenza verso quella che Butterfly appropriatamente definisce la sua «nuova vita». L'arioso che inizia con le parole «Ieri son salita / tutta sola in segreto alla missione» narra l'inizio di una conversione religiosa intesa come necessario avvicinarsi alla cultura del luogotenente Pinkerton, come trapasso della sua identità da quella di donna-bambina giapponese a quella di sposa occidentale. La rivelazione del desiderio di costruirsi un'identità occidentalizzata culmina nel suo primo, incerto tentativo (come, sul piano testuale, rive-



Madama Butterfly, Atto II. Venezia, Teatro La Fenice (1972). Regia, scene e costumi di Gianrico Becher.
(Archivio Fotografico dell'Archivio Storico del Teatro La Fenice).



Madama Butterfly, Atto III. Venezia, Teatro La Fenice (1972). Regia, scene e costumi di Gianrico Becher. (Archivio Fotografico dell'Archivio Storico del Teatro La Fenice).

lano l'irregolarità del ritmo e del metro) di adeguare il proprio linguaggio a quello di un'aria formalmente strutturata:

Io seguo il mio destino
e piena d'umiltà
al Dio del signor Pinkerton m'inchino.
È mio destino.
Nella stessa chiesetta in ginocchio con voi
pregherò lo stesso Dio.
E per farvi contento
potrò forse obliar la gente mia...
Amore mio!

La resa musicale di Puccini comincia in La maggiore con la melodia associata a Butterfly nella sezione di chiusura del suo esordio e ancora quando Sharpless commenta il suo nome, suggerendo l'emozione per questo inatteso soprassalto di soggettività con veloci arpeggi segnati «*dolcissimo*». Quando Butterfly finalmente corrisponde all'invito di Pinkerton («Vieni, amor mio!») gettandosi fra le sue braccia e rispondendogli «amore mio!», la musica, muovendosi verso una cadenza al La acuto, scivola sul La minore e la melodia di *Ume no haru* esplose in un fortissimo marcato «*deciso ed energico*», la protagonista si arresta improvvisamente «*come se avesse paura d'essere stata udita dai parenti*». Chiaramente il proposito perseguito da questa interruzione è non solo quello d'illustrare il conflitto Occidente / Oriente, ma anche di render palese che tale conflitto è personalmente esperito da Cio-Cio-San. Associato al senso misterioso e religioso del potere patriarcale, la melodia di *Ume no haru* era stata icasticamente associata (orchestra in *f*, vibratissimo) all'immagine della proscrizione di Cio-Cio-San («Hou! Cio-Cio-San!») quando Pinkerton aveva ordinato a tutti di uscire dalla sua casa; ora esso ritorna come un'eco distante, che vanifica il suo tentativo di rassicurare Butterfly cercando di convincerla che «tutta la tua tribù e i bonzi tutti del Giappon» non meritano le sue lagrime. In quell'istante *Ume no haru* ubbidisce inoltre ad una funzione più particolare in relazione alla protagonista, suggerendo che la razza è più forte della

cultura: la sua “natura” essenziale di donna giapponese, dominata dalle forze del legame familiare e religioso, interferisce con il suo desiderio di mutare la propria identità in quella di moglie americana.

Sebbene l'evidenza delle parole e dell'accompagnamento musicale introducano un fattore di ambiguità, l'assunzione della situazione e del proprio nuovo ruolo da parte di Cio-Cio-San è positiva. Immediatamente dopo la cerimonia nuziale ella corregge le congratulazioni delle amiche mutando il loro «Madama Butterfly» in «Madama B. F. Pinkerton». L'orchestra preannunzia le felicitazioni delle amiche con una melodia giapponese (*O Edo Nihon bashi*) le cui ripetizioni – suggerendo che la cerimonia non ha recato alcun cambiamento fondamentale nella sua persona e nel suo stato – smentiscono di fatto le repliche della protagonista. Ella stessa valuta esplicitamente la situazione creatasi come uno spartiacque della propria vita esprimendo il famoso commento «rinneata e felice». La frase musicale riservata alla prima parola ha un tocco di pentatonismo, mentre quella per l'ultima si avvicina ad una cadenza alla dominante: vorrebbe suggerire la sua transizione da donna giapponese a donna occidentale, oppure – in modo più sinistro – il fatto ch'ella non è più né l'una cosa né l'altra. Accettando quest'ultima ipotesi dovremo convenire che l'unico momento di libera espressione autodeterminata della protagonista nell'Atto I, «Io seguo il mio destino» già rivela un limite inerente alle sue stesse aspirazioni: a dispetto dell'intenso desiderio di distruggere la sua precedente identità e costruirsi una nuova esistenza come Signora B. F. Pinkerton, Butterfly è destinata a restare ineluttabilmente la figlia, giapponese, del proprio padre.

2. Se l'Atto II fosse stato concepito solo per confermare l'assunto orientalista secondo cui la differenza razziale non può che frustrare il tentativo della protagonista di occidentalizzarsi, rappresentandola solo nel tentativo di imitare una «vera sposa americana», difficilmente *Madama Butterfly* sa-

rebbe un'opera celebre. Cionondimeno una serie di episodi all'apertura del secondo atto ci ricordano il già citato interesse nutrito da Puccini verso i «piccoli dettagli all'imbarazzo di Farfalla». Questi episodi illustrano la sua incapacità di comprendere la cultura occidentale: vedi la discussione sulla religione con Suzuki, la lunga e continuamente interrotta conversazione con Sharpless, il rifiuto di Yamadori. A fianco di questi dettagli comici, tuttavia, la protagonista continua la lotta per definire la propria identità in «Un bel dì vedremo» e «Che tua madre dovrà», brani nei quali afferma nel primo caso la fiducia nel ritorno di Pinkerton e nell'altro il timore di dover tornare alla propria primitiva vita di geisha. Questo dissidio è centrale per la sua tragedia personale e per la sua statura di eroina tragica.

L'Atto II si apre con le pratiche di devozione religiosa di Suzuki, già sentite alla fine del primo atto, ora presentate con tipica imprecisione orientalistica che fonde pratiche scintoiste e buddhiste, mentre la preghiera adatta i nomi delle deità primarie alla melodia di *Takai yama* (una canzone popolare del tardo periodo Edo che invoca la crescita di cetrioli e melanzane!).¹⁶ Mentre Suzuki continua ad invocare la protezione divina con la sua preghiera incessante – la cui monotonia è segnalata dalla stanchezza di Butterfly («Oh! La mia testa!») – la reietta, e convertita, protagonista prende le distanze da simile vano sforzo. Ciononostante il suo atteggiamento verso la religione rimane estremamente infantile: ella personalizza e conferisce sembianza antropomorfa alle deità di entrambe le religioni, la nuova e la vecchia, respingendo gli dèi giapponesi come grassi e pigri e temendo che il dio americano abbia dimenticato di annotare il suo indirizzo («Ma temo ch'egli ignori / che noi stiam qui di casa»).

L'assunzione di un comportamento da moglie americana sembra comunque un compito al di sopra delle capacità di Cio-Cio-San, come dimostrano alcuni dettagli emblematici, successivi all'entrata di Sharpless: correggendo il saluto del Console, «Madama Butterfly» (nuovamente presen-

tata da *O Edo Nihon bashi*), in «Madama Pinkerton», ella gli rivolge il benvenuto in una «casa americana»: una pretesa che si dimostra ben presto vana non appena egli, in assenza di una sedia, cade «*grottescamente*» su di un cuscino. Le parole con le quali ella avvia la conversazione iniziano seguendo le usuali vie indirette giapponesi soffermandosi sulla richiesta di notizie circa gli antenati dell'interlocutore («Avi, antenati / tutti bene?»); inoltre ella accende e fuma la pipa successivamente offerta all'ospite, e si ricorda delle «sigarette americane» solo dopo il rifiuto di quest'ultimo. A dispetto del suo tono leggero, questo scambio evidenzia la premessa di base filo-occidentale, già accennata durante il primo atto, che considera inferiore la razza orientale: la pretesa acculturazione di Cio-Cio-San non va oltre una mistura degenerata di usanze giapponesi ed americane.

Qui e negli attimi seguenti Puccini sottolinea il fondamento essenzialmente orientale della conversazione domestica condotta da Cio-Cio-San, facendo udire *Miya-sama*, probabilmente la melodia giapponese più nota nel periodo *fin-de-siècle* grazie all'apparizione in *The Mikado* di Gilbert e Sullivan. Anche tralasciando la recezione occidentale di *Miya-sama*, la sua natura ripetitiva ed in certo modo cerimoniale le conferisce una tinta comica che funge da accompagnamento assai pertinente al tentativo di Butterfly di accendere la pipa e di offrirla al Console o alla preparazione del tè da parte di Suzuki mentre inaspettatamente la protagonista chiede a Sharpless «Quando fanno / il lor nido in America / i pettirossi?». Essendo Sharpless visibilmente «stupito» per la domanda inattesa ella spiega che

Mio marito m'ha promesso
di ritornar nella stagion beata
che il pettirosso rifà la nidiata.
Qui l'ha rifatta per ben tre volte, ma
può darsi che di là
usi nidiar men spesso.

Al tentativo di Sharpless di evitare l'imbarazzo («Non ho studiato ornitologia») ella

non sa che ripetere le prime due sillabe:

BUTTERFLY Orni...
SHARPLESS ...tologia.

Durante la battuta Goro appare e «fa una risata»: è il commento di un uomo parzialmente occidentalizzato che crudelmente evidenzia l'incapacità della sposa-bambina giapponese di fare generalizzazioni sul mondo naturale e di concepire nozioni astratte. In seguito il fatto che il principe Yamadori entri ed esca accompagnato da *Miya-sama* significa che la musica pone qualche sottaciuta somiglianza fra i due. Abbiamo visto che ai primordi della genesi dell'opera Puccini aveva mostrato interesse per Yamadori come «miliardario americano debosciato»: è un particolare rivelatore della sua attrazione verso la tematica dell'assimilazione e della degenerazione. Il più immediato riflesso è testimoniato dalla didascalia per la *prima* scaligera, che evidenzia la degenerazione dell'ibrido attraverso una contaminazione caricaturale di maniere dell'uno e dell'altro modello culturale:

(Il Principe Yamadori attraversa il giardino seguito da due servi che portano fiori... Yamadori entra con grande imponenza, vestito all'europea, con modi del gran mondo; dà una poderosa stretta di mano a Sharpless; fa un graziosissimo inchino a Butterfly. I due servi giapponesi depongono i fiori con grandi inchini e si ritirano nel fondo. Goro, servilissimo, porta uno sgabello a Yamadori...)

Miya-sama diviene allora un segnale per evidenziare la goffaggine del tentativo di occidentalizzazione portato avanti da Yamadori e da Butterfly.

Il fatto, tuttavia, che Yamadori, già più volte sposato e divorziato alla maniera giapponese, rivolga la sua preghiera a Cio-Cio-San promettendo assoluta fedeltà a lei sola, non solo accentua la commedia delle contaminazioni culturali, ma solleva la questione ben più importante della cecità e della fedeltà. Contrappuntata da languidezze trista-

neggianti, la loro discussione è presentata come un'imitazione giapponese di atteggiamenti amorosi occidentali. Le pene di Yamadori (che entra dolendosi dell'«inutil sospirare» ed esce «sospirando») confondono la passione romantica col matrimonio: una confusione resa viepiù comica dalla messa in scena giapponese, la cui non voluta somiglianza con una sala da tè è suggerita dal lento accompagnamento di valzer («*Molto moderato quasi Valzer lentissimo*») che accompagna Suzuki mentre versa il tè. Oltre a tutto gli eccessi romantici di Yamadori – cui la protagonista, non accorgendosi della somiglianza con il proprio comportamento – risponde «sorridente» o «ridendo», sono anche un'immagine distorta e capovolta della delusione di Butterfly. All'inizio del dialogo fra i due l'offerta da parte di Yamadori di «fedeltà costante» è addirittura una sorta di riassunto parodistico dell'intera trama dell'opera, con tanto d'immagine del suicidio:

Yamadori, ancor... le pene
dell'amor non v'han deluso?
Vi tagliate ancor le vene
se il mio bacio vi ricuso?

«Delusa» da quanto Sharpless chiama «piena cecità», presto Cio-Cio-San terminerà la propria vita proprio in questo modo – per la precisione non tramite il rituale samurai dello sventramento con un pugnale (*seppuku*), bensì nel modo appropriato ad una donna tramite la recisione della carotide con un coltello (*tonto*).

Prima di rivolgere la nostra attenzione alle arie di Butterfly dobbiamo focalizzare la nostra attenzione su di un ulteriore episodio: la successiva introduzione di Dolore. Il bambino aggiunge alla trama un importante fattore di complicazione – cui si accennava prima – in quanto segno tangibile di una delle contraddizioni dell'orientalismo: la simultaneità di un senso d'attrazione verso l'alterità razziale e di repulsione verso l'idea di una mescolanza fra le razze.¹⁷ Il desiderio che sospinge Pinkerton verso Butterfly, ad esempio, è in parte motivato dalla differenza razziale («L'esotico suo odore / m'ha il cervello sconvolto»); l'im-

magine degli occhi – ovvero della differenza fisica più evidente in una coppia nippo-americana – ha un ruolo preminente nella parte iniziale del duetto d'amore, il quale inizia con l'evocazione da parte di Pinkerton della «bimba dagli occhi pieni di malla» e si conclude con le «gioie celestiali / come ora fa nei tuoi lunghi occhi ovali». Nello stesso tempo, per contro, l'immagine ossessiva della mescolanza delle razze (intesa come causa di degenerazione razziale e culturale) si manifesta nella figura di Dolore. Sorprende l'improbabile assenza di ibridità genetica, la mancanza di lineamenti orientali in un bimbo che sembra di pura razza bianca:

Chi vide mai
a bimbo del Giappone occhi azzurrini?
E il labbro? E i ricciolini
d'oro schietto?

La diseguaglianza sancita dalla gerarchia razziale conosce un evidente parallelismo in quella intercorrente fra i generi maschile e femminile: laddove Butterfly, come donna giapponese, rimane intrappolata – Suzuki userà la metafora «mosca prigioniera» – fra le sue origini ed il suo desiderio di un'identità occidentale, per suo tramite il protagonista, di pelle bianca e maschio, genera miracolosamente un bambino, maschio, che pare di razza bianca.

La scena con Dolore segna il culmine di una serie di episodi che rappresentano successive frustrazioni del desiderio di occidentalizzarsi nutrito da Butterfly. Invero la presunzione dell'inferiorità razziale insiste sull'infantilismo della protagonista, che considera gli eventi e gli argomenti – religiosi, comportamentali, naturalistici («orni... tologia») e legali (l'immaginario «bravo giudice» di una corte di divorzio) – secondo quella prospettiva estremamente soggettivistica che Sharpless chiama «miraggi ingannatori». La sua ingenua semplicità, vagamente comica, può anche mutarsi in violenza, come quando la protagonista si rivolge a Suzuki («*furibonda*) Taci, o t'uccido», oppure quando emette un «grido sel-

vaggio» all'affermazione di Goro secondo la quale Dolore rimarrà un reietto: ella corre a prendere il coltello del padre e lo aggredisce («*con voce selvaggia...* dillo ancora e t'uccido!»). Laddove si sarebbe portati a non enfatizzare eccessivamente l'affermazione di Pinkerton che definisce i familiari di Butterfly come «la tua tribù», l'instabilità della protagonista fra infantilismo ed eccessi di aggressività può facilmente essere interpretata come una rappresentazione di un pregiudizio *fin-de-siècle* sul primitivismo dei giapponesi (e più in generale degli orientali).

Naturalmente il generico orientalismo dell'opera è solo parte del conflitto più intimo che viene rappresentato in «Un bel di vedremo», in «Che tua madre» e nella scena della morte. Questi episodi rappresentano una linea di crescendo drammatico che procede tanto in parallelo quanto in contrasto con la caratterizzazione stereotipa di Butterfly: essi individualizzano il dramma e ne chiarificano i termini, articolando le fasi di un'intensa evoluzione emotiva dalla delusione all'isolamento al sacrificio.

Puccini contestualizza «Un bel di» – il più importante ed esteso «a solo» di Butterfly – con particolare attenzione: musicato come Andante molto calmo in 3/4 nella tonalità di Sol bemolle maggiore, il brano condivide sia il metro sia la tonalità con «Dovunque al mondo» di Pinkerton. I due brani costituiscono il primo numero dell'atto rispettivo, e iniziano poco dopo un fugato introduttivo ed un colloquio con un confidente della propria stessa razza e sesso. Considerata l'opposizione di fondo Oriente / Occidente, difficilmente tale parallelismo sarà da considerarsi fortuito: «Dovunque al mondo» presenta l'avventurismo sessuale di Pinkerton e «Un bel di» ne svela le conseguenze: dacché Butterfly ha troncato i propri rapporti con i parenti, il suo tentativo di americanizzazione si fonda interamente sulla figura di Pinkerton, la cui assenza di viene per ciò stesso manifesta. È una situazione che consente di inserire «Un bel di» all'interno della ricca casistica presente nella tradizione del teatro d'opera che rappresenta un'eroina in attesa del suo uomo,



Madama Butterfly, Atto II. Venezia, Teatro La Fenice (1982). Scene di Lauro Crisman, regia di Giorgio Marini. (Archivio Fotografico dell'Archivio Storico del Teatro La Fenice).

ma dalla quale il nostro brano si discosta per significative discrepanze: a differenza dalle arie verdiane di questo tipo (come «Ernani... Ernani, involami» di Elvira o «Vieni! t'affretta! accendere» di Lady Macbeth) nell'aria di Butterfly manca un ingrediente essenziale: Pinkerton. Ciò che ne fa un'aria mancata è l'affermazione ossessiva che lui arriverà, il rifiuto netto di prendere atto dell'abbandono. Così l'aria è meno espressione del desiderio per un uomo *in arrivo* che asserzione di fiducia di un «credulo cor», che inizia «Ah, la fede ti manca! (*fiduciosa e sorridente*) / Senti» e termina con «Tienti la tua paura, io con sicura / fede l'aspetto».

«Un bel dì vedremo» rappresenta molte fantasticherie di Butterfly: l'avvicinarsi della nave e la presenza di Pinkerton stesso sono sogni vissuti come sostituti della realtà («*fa la scena come se realmente vi assistesse*»). Butterfly organizza la sua visione connettendone le immagini in modo sequenziale («e» o «poi»), soffermandosi a specificare i minimi dettagli dell'evento («un fil di fumo... e poi la nave appare. Poi la nave bianca entra nel porto», «E... uscito dalla folla... un uom, un picciol punto s'avvia»). Quando egli si avvicina, Butterfly regredisce all'infantilismo manifestato tre anni prima, nel giorno del suo matrimonio, giocando a fare indovinelli («chi sarà?», «che dirà») o immaginando d'inscenare un gioco a nascondino.

La difficoltà a mantenersi entro le mura protettive della proiezione fantastica si manifesta in diversi particolari, particolarmente nell'instabilità del soggetto narrante e nella sua incapacità di controllare l'azione: Cio-Cio-San inizia l'aria con una prima persona plurale coinvolgendo Suzuki nella sua fantasticherie («vedremo»), quindi utilizza la seconda persona verbale per dare corpo e conferma alla propria fantasia («Vedi?»). Incapace di mantenere la proiezione fantastica, interrompe la visione della nave e dell'arrivo di Pinkerton con espressioni a parte («Io non gli scendo incontro», «Io senza far risposta»), immaginando persino le parole di lui mentre entra nella casetta. L'incapacità di separare fan-

tasia e realtà si manifesta soprattutto nell'uso dei tempi verbali, che inizialmente trascorrono dal futuro al presente («vedremo», «appare... entra... romba»); il verbo venire è addirittura coniugato al passato prossimo: segno di una certezza dell'immaginazione a scapito della stessa realtà («Vedi? È venuto»). Allo stesso tempo il verbo «aspettare» rivela inavvertitamente la sua dipendenza da Pinkerton e la parola finale dell'aria, «aspetto», provvede sinistramente a rimandarne indefinitamente la conclusione, segnando di fatto la sua passività fino al termine dell'atto (che significativamente si conclude con il verbo all'infinito: «aspettar»).

Le scelte compositive di Puccini organizzano lo sviluppo del discorso verbale come una sequenza di segmenti distinti, eccezion fatta per un'importante ripetizione non appartenente al libretto. La celebre frase d'apertura definisce molto ingegnosamente la sequenza iniziale della fantasticherie, traducendo l'immagine del «fil di fumo» profilata all'orizzonte con un accompagnamento «*come da lontano*» del solo violino e dei clarinetti, aggiungendo le viole ed i violoncelli all'apparire della nave, quindi accelerando il tempo ed aggiungendo fiati e violoncelli all'unissono su «poi la nave bianca», infine aggiungendo la grancassa su «romba». Nel contempo la successione armonica problematizza la visione di Butterfly evitando di fornirle un sostegno, limitandosi in gran parte a raddoppiare la parte vocale, muovendo solipsisticamente in una lenta discesa per ottave da tonica a tonica.

Le successive frasi musicali sovente iniziano in punti inattesi, senza corrispondere alle cesure formali del testo, parzialmente smentendo le immagini della fantasticherie: l'annuncio dell'immaginario arrivo di Pinkerton è segnato «*con passione*» e si ferma sul Fa acuto in corrispondenza della sillaba conclusiva di «è venuto», la cui instabilità armonica procrastina la risoluzione che la certezza espressa dal testo richiederebbe. La frase successiva, cantata «*con semplicità*» in un «giapponese» 2/4, inizia anch'essa sul Fa, gradualmente sale all'ot-

tava superiore e poi ricade, sottolineando l'immagine testuale di uno stato di sospensione («aspetto», «attesa») con un accompagnamento ostinato su due accordi: un equivalente sonoro di quanto più tardi Sharpless definirà «ostinata attesa». Le frasi successive ripetono questo pattern, con figurazioni d'accompagnamento per ottave quando Butterfly ritrae la salita di Pinkerton «*animando un poco*», ma con la linea di accompagnamento che nel seguito quasi si svuota, «rifiutando» di assecondare la fantasticherie di Butterfly.

L'inatteso ritorno della frase melodica iniziale cade non solo a verso iniziato («per non morire al primo incontro») ma a metà di una parola, «morire», intonata «*con forza*» mentre l'orchestra esegue la melodia «*con molta passione*». Questa «rottura» dell'unità verbale, unitamente al successivo sbalzo dinamico e metrico, conferisce a tale ripresa una valenza inattesa, che – osservando l'esplosione dell'ansia repressa in Butterfly proprio nel bel mezzo di una terribile parola presaga del suo vero destino – diremmo prossima all'isteria. Sebbene, nella successiva descrizione di Pinkerton (che le si rivolge direttamente), ella si dimostri in grado di riprendere il controllo di se stessa, questa ripresa della melodia incipitaria risulta meno lirica rispetto all'esordio, adottando una scansione – a note sovente ribattute – per sedicesimi anziché per ottavi, e cadenzando su di un accompagnamento agitato degli archi.

Nello stesso momento in cui Butterfly completa la ripresa – conferendo alla propria narrazione una struttura circolare che riflette la sua cieca fiducia nel ritorno di Pinkerton – l'accompagnamento volge ad una perorazione conclusiva e Cio-Cio-San si rivolge a Suzuki affermando la certezza dell'evento, contrastandone la «paura» con la propria «sicura fede». La musicalizzazione, per contro, ignora questo «distinguo» di Butterfly e presenta la medesima sequenza di note in entrambe le frasi – quella che tratteggia l'ansia di Suzuki e quella che accompagna la sicura certezza espressa da Butterfly –: una successione (Fa – Sol naturale – Mi bemolle – Fa) armonicamente

non inequivoca. Inoltre, mentre la protagonista promette piena fiducia stabilendo di perseverare nell'attesa, un nuovo effetto d'instabilità armonica in chiusura dell'asserzione (sul Si bemolle, una terza sopra la tonica) evidenzia il divario che intercorre fra l'immaginazione di Butterfly ed il reale corso degli eventi.

La definizione dei successivi numeri di Cio-Cio-San deriva dal tentativo operato da Sharpless di prospettare a Butterfly la possibilità del mancato ritorno di Pinkerton, cui ella replica:

(Immobile, come colpita a morte, china la testa e risponde con sommissione infantile, quasi balbettando)

Due cose potrei far:
tornar a divertir
la gente col cantar,
oppur, meglio, morire.

Questo successivo confronto con un destino diverso da quello immaginato in «io seguo il mio destin» manifesta la diminuzione delle possibilità residue, che dominano «Che tua madre dovrà» e «Tu, tu piccolo Idio!».

«Che tua madre dovrà», Andante molto mosso in La bemolle minore, è un'altra narrazione di eventi immaginari, una desolata descrizione del ritorno alla vita di geisha. Ulteriore immaginario gioco infantile di Butterfly, risponde ad una domanda retorica indirizzata a Dolore circa l'insensibilità di Sharpless: «Sai cos'ebbe cuore / di pensare quel signore?»; tuttavia è un gioco molto serio, che mostra il disperato tentativo della protagonista di evitare una condizione peggiore della stessa morte, rappresentando la situazione mentre la rifiuta febbrilmente. Accompagnata da un lugubre ostinato orientaleggiante di accordi e ottave arpeggiate, la narrazione prende le mosse da un ritratto del proprio futuro in veste di danzatrice ambulante, acquista via via una forma melodica giapponese ed enfasi verbale, sottolineata dalla grancassa e dai piatti in concomitanza con l'immagine della mano protesa per ottenere carità. Seb-

bene Butterfly interrompa la narrazione per commentare l'orribile destino prefigurato, il motivo danzante dell'orchestra, che sembra assumere vita propria, viene trascinato da grancassa e piatti con gli unisoni degli archi «*battendo il legno dell'arco sulle corde*», al suono della melodia giapponese *Suiryo-bushi*. Dopo una breve evocazione in Si bemolle maggiore di una «canzon giuliva e lieta», Butterfly cade in ginocchio di fronte a Sharpless cancellando nel medesimo istante l'immagine positiva, negando l'intera visione e riconducendo la musica al La bemolle minore, ove con violente negazioni ella tenta di opporre resistenza all'immagine delineata, ripetendo due volte l'ambivalente participio passato «morta» su un'appassionata ottava discendente dal La bemolle e dal Si bemolle acuto, prima di dichiarare la preferenza per la morte piuttosto che il ritorno ad una simile condizione di vita. L'espressione d'angoscia collegata alle due immagini è potenziata dall'articolazione sonora su dei sostenuti, rispettivamente, Sol bemolle e Si bemolle acuti. Quando Butterfly abbraccia il figlio, il destino del ritorno al mestiere di danzatrice suggerito da *Suiryo-bushi* si riafferma con forza nell'unisono orchestrale e cadenza su di una pausa che l'eroina raggiunge con un fortissimo «Ah!» acuto prima di ridiscendere all'ottava inferiore su un esangue «morta!». È il momento più intenso nella lotta di Cio-Cio-San per affermare il proprio destino di fronte a prospettive d'insopportabile squallore.

Forse a causa del fatto che per *Madama Butterfly* Puccini ha composto molta splendida musica ed ha concesso molto spazio alla libertà interpretativa del soprano, raramente alla morte di Butterfly viene dedicata molta attenzione, quasi che si trattasse di una conclusione scontata. Sebbene la conclusione tragica fosse una possibilità manifesta fin dalla prima entrata di Butterfly («al richiamo d'amor / d'amor venni alle soglie / ove s'accoglie / il bene di chi vive e di chi muor»), l'antitesi Occidente / Oriente che ha improntato gran parte dell'azione non ci ha preparati alle modalità del luttuoso ac-

cadimento che precipita l'opera alla conclusione: una scena di morte con due episodi distinti e due tentativi di suicidio.

Il primo episodio, musicalmente parte di una struttura più vasta che prende le mosse in Fa diesis minore immediatamente dopo che Butterfly ha accettato di cedere il bambino («Fra mezz'ora salite la collina»), si apre in un'area armonica di transizione in Si bemolle minore con un drammatico ostinato dei timpani e reminiscenze della maledizione del Bonzo (non appena «*Butterfly si inginocchia davanti all'immagine di Budda*», seguita da un richiamo dell'entrata della protagonista nell'Atto I – «d'amor venni alle soglie» – mentre «*Butterfly rimane immobile assorta in doloroso pensiero*»).¹⁸ Seguendo gli ordini, impartiti a Suzuki, di chiudere ed oscurare la casa, queste reminiscenze rafforzano la percezione di assoluta solitudine di Butterfly: il suo isolamento tanto dal mondo orientale quanto da quello occidentale. La tensione drammatica che deriva da questo totale isolamento sembra preannunciare il suicidio che ormai attendiamo almeno dal momento delle allusioni al padre di Butterfly ed al ricordo della sua morte, punteggiato dal sinistro *Ume no haru*, durante il primo atto. L'azione inizia seguendo modalità rituali quando Butterfly s'inginocchia di fronte al Buddha e si appresta a prendere il coltello del padre da un astuccio laccato presso la statua. Quando *Ume no haru* risuona, «*fortissimo*», nell'orchestra, l'eroina bacia «*religiosamente*» la lama e «*legge a voce bassa le parole che vi sono incise: "Con onore muore chi non può servar vita con onore"*». Questi aspetti sembrano ambientare la morte di Butterfly in un contesto culturale esclusivamente giapponese, non consentendole, nella sua espiazione del «mestier che al disonore porta», alcuna alternativa a quella di seguire il proprio padre nel rituale del suicidio e nella morte.

Ma una tragedia puramente «giapponese» è in quel momento del tutto *non* pertinente: appena Butterfly si punta il coltello alla gola, l'accompagnamento scivola a Si minore mentre si apre la porta e Suzuki sospinge Dolore nella stanza, attirando l'attenzione



Madama Butterfly, Atto III. Venezia, Teatro La Fenice (1989). Scene e costumi di Aldo Rossi, regia di Stefano Vizioli. Allestimento ripreso al PalaFenice (1996).
(Archivio Fotografico dell'Archivio Storico del Teatro La Fenice).

della protagonista e fornendo l'occasione per l'ultima, intensa, sua aria, diretta – come «Che tua madre dovrà» – al figlio: viene così implicitamente reintrodotta la tematica del conflitto Occidente / Oriente; la figura di Dolore infatti fornisce a Butterfly la possibilità di salvare qualcosa di se stessa dal proprio annientamento. «Tu, tu piccolo Iddio» inizialmente sottolinea l'ibrida eredità razziale del bambino («fior di giglio e di rosa») tentando di nascondergli la consapevolezza del proprio sacrificio ovvero di renderlo capace di riuscire in quel processo di assimilazione della cultura occidentale nel quale lei ha invece fallito. Come rivela la rima mancante dopo «rosa», l'invocazione a Dolore conteneva originariamente un passaggio più esteso che faceva riferimento alla sua «testa bionda» ed all'apparente razza bianca; molti allestimenti dell'opera limitano il richiamo alla differenza razziale fra madre e figlio solo attraverso il ricorso ai suoi «puri occhi», ovvero blu-occidentali:

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

Sulla parola «abbandono», gravemente afflitta, il sacrificio di Butterfly nell'interesse del figlio – cantato in un deciso *Si* minore, *Andante sostenuto*, «con esaltazione» – assume un nuovo significato: ella vi afferma il vincolo carnale che sempre lo manterrà legato a lei, auspicando la permanenza del proprio viso nella memoria del figlio:

O a me, sceso dal trono
dall'alto Paradiso,
guarda ben fiso, fiso
di tua madre la faccia!...
che t'en resti una traccia,
guarda ben!
Amore, addio!

Addio! Piccolo amor!

L'Andante energico conclusivo, con la sua melodia giapponese cantata all'unisono «*tutta forza*», sembra nuovamente permeare l'opera di un misterioso senso orientale. Ma il fatto che questa volta la melodia non sia *Ume no haru* – quella associata all'immagine del suicidio paterno – bensì *Suiryo-bushi* conferisce alla conclusione un senso maggiormente positivo. *Suiryo-bushi* compariva infatti in «Che tua madre dovrà», l'altro monologo indirizzato a Dolore, brano dominato dalla squallida prospettiva – per entrambi – di un futuro di miseria e vagabondaggio, cui Butterfly giunge a preferire l'ipotesi della morte. Il ritorno di *Suiryo-bushi* dopo il secondo monologo di Butterfly rivolto al figlio spinge l'attenzione sulla dignità tragica che l'eroina ha affermato scegliendo la morte: in essa si manifesta l'autodeterminazione di Butterfly; la libertà, in altre parole, di confermare il proprio amore materno persino a prezzo del proprio sacrificio.

Se una vera eroina giapponese – piuttosto che quella immaginata da Illica, Giacosa e Puccini – avrebbe condiviso quest'atteggiamento è, naturalmente, una questione del tutto diversa.

[Traduzione di GIANNI RUFFIN]

NOTE

¹ DIETHER SCHICKLING, *Giacomo Puccini: Biographie*, Stuttgart 1989, p. 162.

² DAVID BELASCO, *Six Plays*, Boston 1929, 14f.

³ Intervista rilasciata a Carlo Paladini, 11 settembre 1902, in CARLO PALADINI, *Giacomo Puccini*, Firenze 1961, p. 101.

⁴ Vedi i *Copialettere* (di qui in avanti identificati dall'abbreviazione CL) dell'Archivio Ricordi, che iniziano nel luglio del medesimo anno e generalmente riempiono due volumi al mese. Le lettere cui qui si fa riferimento sono quelle identificate con le sigle CL 22.217 e CL 23.185.

⁵ La novella apparve dapprima in «Century Magazine», LV, Gennaio 1898, pp. 374-92, quindi in una raccolta: *Madame Butterfly, Purple Eyes, A Gentleman of Japan and a Lady, Kito, Glory*, New York, 1898, pp. 1-86.

⁶ GIUSEPPE ADAMI (curatore), *Giacomo Puccini: Epistolario*, 1928, rist. Milano 1982, n. 69, p. 89.

⁷ EUGENIO GARA (curatore), *Carteggi pucciniani*, Milano 1958, p. 207. Ulteriori riferimenti a questo testo saranno di qui in avanti richiamati dall'abbreviazione CP, seguita dal numero della lettera (qui: CP 243).

⁸ Alcuni testi di riferimento intorno a questa tematica: EDWARD SAID, *Orientalism*, New York 1978; BENITA PARRY, *Problems in Current Theories of Colonial Discourse*, «Oxford Literary Review», IX, 1987, pp. 27-58; ABDUL JANMOHAMED - DAVID LLOYD (curatori), *The Nature and Context of Minority Discourse*, New York, 1990; AIJAZ AHMAD, *In Theory: Classes, Nations, Literatures*, Londra 1992; HOMI K. BHABHA, *The Location of Culture*, Londra 1994.

⁹ Il miglior fra i recenti contributi all'indagine dell'opera nel suo complesso, con vasti richiami alla letteratura critica, è: MICHELE GIRARDI, *Giacomo Puccini: L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, 1995, pp. 197-257.

¹⁰ MOSCO CARNER, *Puccini: A critical Biography*, Londra, 1974², p. 391. Trad. it.: Milano, 1961.

¹¹ Per una discussione sulle origini e lo sviluppo di questo complesso di idee nella genesi dell'opera si veda il mio *Lieutenant F. B. Pinkerton: Problems in the Genesis and Performance of "Madama Butterfly"*, in *The Puccini Companion*, a c. di Simonetta Puccini e William Weaver, New York 1994, pp. 169-201.

¹² Quando la prima troupe teatrale giapponese compì un tour in Europa (nel 1899-900 e 1901-2) i giornali descrivevano gli attori come se fossero figure iconografiche giapponesi venute alla vita: «ai nostri occhi sorprese apparvero viventi le figure inverosimili... di vasi di lacche o di ventagli giapponesi» («Corriere del-

la sera», 26-27 aprile 1902).

¹³ Per una succinta presentazione dell'uso pucciniano di melodie giapponesi si veda GIRARDI, cit., pp. 216-23. È malauguratamente poco affidabile la fonte che illustra il rapporto fra Puccini e la musica giapponese: KIMIYO POWILS-OKANO, *Puccinis "Madama Butterfly"*, Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik, 44 (Bonn, 1986), pp. 44-62.

¹⁴ Cfr. il mio *Da Sada Yacco a Cio-Cio-San: Il teatro giapponese musicale e "Madama Butterfly"*, programma di sala del Teatro alla Scala, Milano 1996, pp. 71-89.

¹⁵ Cfr. PETER ROSS, *Elaborazione leitmotivica e colore esotico in "Madama Butterfly"*, in *Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini*, a c. di Jürgen Maehder, Pisa 1985.

¹⁶ Cfr. il mio *Return of the Native: Japan in "Madama Butterfly"*, «*Madama Butterfly in Japan*», «Cambridge Opera Journal», 1 (1989), pp. 167-94, in particolare pp. 175-77.

¹⁷ Per una discussione recente in materia cfr. ROBERT J. C. YOUNG, *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*, Londra 1995.

¹⁸ Circa l'analisi di questo episodio ringrazio Michele Girardi per i suoi preziosi suggerimenti.



Martedì 23 luglio 1996, ore 20.30, turno A • Mercoledì 24 luglio 1996, ore 20.30, turno E
Giovedì 25 luglio 1996, ore 20.30, turno C • Venerdì 26 luglio 1996, ore 20.30, fuori abb.
Sabato 27 luglio 1996, ore 15.30, turno B • Domenica 28 luglio 1996, ore 15.30, fuori abb.
Martedì 30 luglio 1996, ore 20.30, turno F • Mercoledì 31 luglio 1996, ore 20.30, turno D

MADAMA BUTTERFLY

tragedia giapponese in tre atti di

LUIGI ILLICA e GIUSEPPE GIACOSA

musica di

GIACOMO PUCCINI

Editore CASA RICORDI, Milano

Personaggi ed interpreti

Cio-Cio-San SYLVIE VALAYRE (25-25-27-30/7)
JEANNE-MICHELE CHARBONNET (24-26-28-31/7)
Suzuki LIDIA TIRENDI (25-25-27-28-30/7)
LI YI-PING (24-26-31/7)
Kate Pinkerton ERLA KOLLAKU
F.B. Pinkerton JEAN-PIERRE FURLAN (25-25-27-30/7)
FRANCESCO GROLO (24-26-28-31/7)
Sharpless ANGELO VECCIA (25-25-27-30/7)
JOHN PACKARD (24-26-28-31/7)
Goro ROMANO EMILI
Yamadori PAOLO MARIA ORECCHIA
Lo zio bonzo LUCIANO MEDICI
Yakusidé ANTONIO CASAGRANDE
Il Commissario imperiale GIUSEPPE ZECCHILLO
L'Ufficiale del Registro ENZO CORÒ
La madre di Cio-Cio-San SILVIA MONTANARI
La cugina ANTONELLA MERIDDA
La zia MAFALDA CASTALDO

maestro concertatore e direttore

TIZIANO SEVERINI

regia

STEFANO VIZIOLI

scene e costumi

ALDO ROSSI

ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE

direttore del Coro GIOVANNI ANDREOLI

allestimento del TEATRO COMUNALE di Bologna

direttore degli allestimenti scenici LAURO CRISMAN
direttore musicale di palcoscenico GIUSEPPE MAROTTA
direttore di palcoscenico PAOLO CUCCHI
responsabile ufficio regia BEPI MORASSI
maestri di sala STEFANO GIBELLATO / ALDO GUIZZO
altro maestro del Coro ALBERTO MALAZZI
maestri collaboratori di palcoscenico LORENZO FASOLO / SILVANO ZABEO
maestro alle luci GABRIELLA ZEN
maestro rammentatore PIERPAOLO GASTALDELLO
capo macchinista FAUSTO SABINI
capo sarta MARIA TRAMAROLLO
capo attrezzista ROBERTO FIORI
capo costruttore FRANCO VIANELLO
capo elettricista e datore luci VILMO FURIAN
scenografo realizzatore DANIELE PAOLIN
assistente agli allestimenti scenici MASSIMO CHECCHETTO
allestimento del TEATRO COMUNALE di Bologna

BIOGRAFIE

TIZIANO SEVERINI

Nato a Roma nel 1955, ha studiato violino, composizione e direzione d'orchestra presso il Conservatorio «Santa Cecilia». Si è poi perfezionato presso l'omonima Accademia con Pina Carmirelli nonché all'Accademia Chigiana di Siena, con Salvatore Accardo in violino e Franco Ferrara nella direzione, conseguendo il diploma di merito in entrambe le discipline. Altri suoi maestri di violino sono stati Arthur Grumiaux e Corrado Romano. Ha debuttato nel 1982 e da allora dirige nei maggiori teatri italiani. Nel 1994 è stato direttore artistico al Teatro Comunale di Treviso e fino al 1987 Direttore principale all'Orchestra Filarmonica Veneta. Nel 1988 ha diretto *Bohème* alla Scala di Milano ove è tornato l'anno successivo con *Tosca*, in una produzione con Pavarotti e Raina Kabaivanska immediatamente esportata alla Staatsoper di Vienna. Sempre dell'89 è la *Bohème* con Pavarotti, Freni e Ghiaurov successivamente riprodotta in versione discografica.

Ha diretto opere in numerose sedi di prestigio internazionale, fra le quali il Bol'šoj, l'Opéra di Lione, l'Arena di Verona, il Regio di Torino (*Manon Lescaut*, nel centenario della composizione), il Colon di Buenos Aires. Fra i titoli del suo repertorio operistico figurano, oltre a quelli già citati, *Lucia di Lammermoor*, *Roberto Devereux*, *Traviata*, *Madama Butterfly*, *Un ballo in maschera*.

STEFANO VIZIOLI

Diplomato in pianoforte e regia lirica, ha firmato la sua prima opera nel 1979 (*L'impresario delle Canarie* di Domenico Sarro per il Festival di Opera Barga). Ha lavorato in numerose sedi teatrali nazionali ed estere; tra i lavori più significativi ricordiamo il *Sogno di una notte di mezza estate* e *Don Pasquale* (con Muti) per la Scala di Milano, l'inaugurazione del Teatro São Carlos di Lisbona con *Manon Lescaut*; quindi *Italiana in Algeri*, *Cenerentola*, *Turco in Italia*, *Flauto magico*, *Tristano ed Isotta* e *Maestri cantori di Norimberga* al Verdi di Trieste, *Norma* per il Ravenna Festival (con Muti), *Belle Hélène* ed *Elisir d'amore* all'Opera di Roma, *Barbiere di Siviglia* a Ferrara (con Abbado), *Bohème* a Lisbona.

Stefano Vizioli è inoltre attivo sul versante dell'opera contemporanea, nel cui ambito ha firmato anche regie di prime assolute (*Angelica e la luna* e *Il carillon del gesuita* di Paolo Arcà, rispettivamente per l'Aterforum di Ferrara e per il Festival di Fermo): fra i titoli figurano *Il giuoco del barone* di Bucchi, Giovanni Sebastiano di Negri, *Il telefono* di Menotti e *Pubblicità ninfa gentile* di Negri.

Un particolare capitolo della sua attività è costituito dall'impegno in progetti di formazione di giovani artisti, condotto con il Teatro Sperimentale di Spoleto, il Teatro Verdi di Pisa, l'As.Li.Co., la «Bottega» del Teatro Comunale di Treviso. Fra le opere messe in scena figurano *Sonnambula*, *Flauto magico*, *Turco in Italia*, *Incoronazione di Poppea*.

ALDO ROSSI

Aldo Rossi, nato a Milano nel 1931, architetto fra i più famosi nel mondo, svolge l'attività di progettista, professore universitario e design. Fra i suoi edifici più noti, ricordiamo il quartiere Gallaratese a Milano progettato nel 1969 e il cimitero di San Cataldo a Modena del 1971. Ha sempre avuto uno spiccato interesse per l'architettura teatrale: nel 1964 partecipa al concorso per la ricostruzione del Teatro Paganini di Parma, nel 1978 disegna il Teatrino Scientifico con diverse scenografie, nel 1979 progetta il Teatro del Mondo prodotto dalla Biennale di Venezia e, dal 1980 al 1985 con Ignazio Gardella e Fabio Reinhart, si impegna nella ricostruzione del Teatro Carlo Felice di Genova.

Come scenografo realizza i suoi primi allestimenti, a Ravenna nel 1986, per le opere *Lucia di Lammermoor* e *Madama Butterfly* con la regia di Stefano Vizioli, nella Rocca Brancaleone per il Teatro Comunale di Bologna. Successivamente, nel 1992 al Teatro Greco-Romano di Taormina disegna le scene e i costumi per *Elettra* con la regia di Giorgio Pressburger e nel 1995 la scenografia per il balletto *Raymonda* con la coreografia di Bernd Roger Bienert all'Opernhaus di Zurigo.

SYLVIE VALAYRE

Allieva di Eda Pierre al Conservatorio Nazionale di Musica di Parigi, ha studiato anche con Gabriel Bacquier, Cathy Berberian, Paul von Schilawski, Gino Bechi, Giuseppe di Stefano, Galina Vichnevskaja. Si è esibita su tutte le maggiori sedi dell'opera francese ed europea, in un repertorio molto esteso che comprende titoli di epoche e stili assai eterogenei come *Tosca*, *La rondine*, *Fidelio*, *Così fan tutte*, *Traviata*, *Norma*, unitamente a titoli assai rari come *Il compleanno dell'infanta* di Zemlinsky, *La sposa dello Zar* di Rimskij-Korsakov (con Rostropovič all'opera di Roma). Impegnata anche sul fronte della vocalità extraoperistica (rimarchevole l'e-

secuzione, ancora al fianco di Rostropovič, delle liriche da camera di Prokof'ev), nel 1992 ha impersonato il ruolo della Stilla ne *Le château des Carpathes* di Philippe Marsant, presentata ai Festival di Radio-France e di Montpellier e successivamente registrata.

Nel 1995 ha ottenuto un grande successo al Teatro Verdi di Trieste ed al Carlo Felice di Genova cantando nella stessa serata *La voix humaine* di Poulenc-Cocteau e *Cavalleria rusticana*. Nella stagione successiva è stata Liù, Violetta, Tosca, ma ha anche cantato ne *La vida breve*, *L'heure espagnole*, *Il segreto di Susanna*, *Giuditta*. Per France 3 ha realizzato una serie di registrazioni consacrate alle eroine di Verdi e Puccini.

JEANNE-MICHÈLE CHARBONNET

Nativa di New Orleans, città ove ha studiato al Center for Creative Arts, si è diplomata alla Northwestern University ed ha ottenuto il Master of Music presso la University of Indiana di Bloomington. Allieva di Virginia Zeani, ha vinto numerosi premi: Metropolitan Opera National Auditions, Baltimore Competition, Palm Beach Opera Vocal Competition, Opera di Santa Fe. La sua carriera l'ha vista affrontare ruoli come quello di Elektra nell'omonima opera di Strauss (Spoleto Festival USA), della Contessa nelle *Nozze di Figaro* (Tel Aviv), di Tatiana (*Evgenij Onegin* con Nicola Rossi-Lemeni), di Desdemona (*Otello*, con James King). Ha cantato anche i *Vier letzte Lieder* di Strauss, la *Missa Brevis* di Haydn, *Hodie* di Vaughan Williams ed ha partecipato alla prima mondiale de *The Wing'd Hour* di Miriam Gideon.

Recentemente hanno riscosso vivo entusiasmo le sue interpretazioni di Senta nell'*Olandese volante* presentato all'opera del Colorado, di Amelia nel *Simon Boccanegra* per la Hamilton Opera, di Yaroslavna nel *Principe Igor* e di Elena nel *Mefistofele*. Ha inoltre in repertorio *Aida* e *Un ballo in maschera*, opera con la quale si è presentata al pubblico italiano a Firenze

diretta da Semyon Bychkov. Fra i suoi prossimi impegni è da menzionare la scrittura per il ruolo di Sieglinde nel *Ring* programmato dall'Opera di San Francisco.

LIDIA TIRENDI

Nata a Catania nel 1967, Lidia Tirendi ha compiuto nella città di origine gli studi classici e si è brillantemente diplomata in pianoforte e canto presso il Conservatorio di Reggio Calabria. Finalista e premiata in alcuni concorsi nazionali nel 1991, ha in seguito vinto il primo premio alla Terza selezione internazionale «M. del Monaco» di Marsala, al Concorso internazionale «Bellini» ed al Concorso internazionale «Neglia».

Il suo debutto ha avuto luogo in Germania nel 1987 con *Cavalleria rusticana* (Mamma Lucia). Successivamente ha interpretato Zulma nell'*Italiana in Algeri* a Spoleto e Perugia, Maddalena in *Rigoletto* in una tournée spagnola, Suzuki nella *Madama Butterfly* a Marsala. Si è inoltre esibita al Teatro del Giglio di Lucca in *Suor Angelica* e *Mese mariano*. Nel 1994 e nel 1995 ha cantato ne *Les contes d'Hoffmann* alla Fenice di Venezia ed alla Scala di Milano. Lo scorso anno ha cantato a Venezia ne *I puritani*.

La sua attività non si limita al teatro d'opera, annoverando anche recital e musica sacra. fra i titoli affrontati figurano il *Gloria* di Vivaldi, il *Messia* di Händel e la Cantata BWV 106 «Actus tragicus» di Bach.

LI YI-PING

Nata a Shanghai, Li Yi-Ping ha iniziato la propria carriera sul palcoscenico all'età di sei anni; ad otto anni ha iniziato a studiare violino e danza, a quattordici ha intrapreso gli studi di canto. Ha portato a termine gli studi presso il Conservatorio della città natale, debuttando come Siebel nel *Faust* di Gounod sotto la direzione di Kurt Adler. Si è frattanto perfezionata con il M^o Daniele Ferro della Juilliard School affron-

tando titoli come *Roméo et Juliette*, *Carmen*, *Nozze di Figaro*. In seguito ha cantato come solista accompagnata dall'Orchestra Sinfonica di Canton in recital dedicati al repertorio operistico (fra i titoli *Samson et Dalila* e *La favorita*) e liederistico.

Primo premio al Concorso Nazionale di Pechino, ha rappresentato la Cina al Concorso internazionale di Helsinki producendosi anche per la radio e la televisione ed incidendo diversi dischi dedicati ai Lieder di Schubert ed al repertorio folklorico cinese e russo.

Titolare da due anni presso l'Opernstudio dell'Opera di Zurigo, Li Yi-Ping ha cantato nella città svizzera in *Fedora* a fianco di Plácido Domingo e Mirella Freni. Nel suo repertorio figurano anche *Der Rosenkavalier*, *I quattro rusteghi*, *Rusalka*, *Kat'a Kabanova*, *Salome*, *Der Kaiser von Atlantis* (di Viktor Ullmann). Nell'estate del '95 ha vinto il Concorso internazionale «Leyla Gencer».

ERLA KOLLAKU

Nativa di Tirana (Albania), ha studiato nel Conservatorio della sua città diplomandosi con il massimo dei voti. La sua carriera ha preso l'avvio all'Opera di Tirana, con la Radiotelevisione Albanese e con l'Orchestra Filarmonica di Stato. Nel 1992 ha vinto una borsa di studio al concorso «Ricciarelli» ed ha quindi potuto perfezionarsi in Italia con Gianni Raimondi, Iris Adami Corradetti e Katia Ricciarelli. Ha inoltre frequentato i corsi di Carlo Bergonzi all'Accademia Chigiana per l'interpretazione di *Edgar* e *Bohème*. Nel 1993 ha vinto il secondo premio al Concorso internazionale di Rocca delle Macie ed il primo al «Toti dal Monte» di Treviso (Lisa ne *La sonnambula*, ruolo successivamente portato sul palcoscenico). Si è inoltre aggiudicata il premio al concorso internazionale «Giuseppe di Stefano» di Trapani (1994). Il suo repertorio, comprendente anche titoli del repertorio sacro, cameristico e barocco, annovera titoli come *Capuleti e*

Montecchi, Don Pasquale, Elisir d'amore, Manon, Flauto magico, Barbiere, Semiramide, Rigoletto, Falstaff. Ha rivestito il ruolo di Annina nella *Traviata* dello scorso maggio al PalaFenice.

JEAN-PIERRE FURLAN

Dopo aver compiuto gli studi di tromba presso il Conservatorio di Tolosa e la Scuola Normale di Musica di Parigi (ove ha ottenuto numerosi premi) Furlan ha scoperto il canto nel 1985, decidendo ben presto di dedicarsi a quest'arte per intero. Ha debuttato ne *Les contes d'Hoffmann* presso la Salle Gaveau di Parigi, partecipando successivamente anche alle sedute di registrazione dell'opera. In seguito ha impersonato il Duca nel *Rigoletto* allestito all'Opera del Reno, Faust nella *Damnation de Faust* ad Avignone, Pinkerton nella *Madama Butterfly* a Malmö, Marcello nella *Bohème* di Leoncavallo al festival di Wexford e Cassio nell'*Otello* allestito all'Opera di Nizza. Durante la presente stagione ha interpretato il ruolo di Edgardo nella *Lucia di Lammermoor* e nuovamente quello di Faust all'Opera Reale Vallona. Fra gli altri capitoli più importanti della sua carriera figurano l'esecuzione del *Requiem* di Berlioz con Michel Plasson a Parigi e l'ottenimento della chiave d'oro per la partecipazione al Cycle des Solistes et Jeunes Chanteurs Français a Tolosa.

FRANCESCO GROLLO

Nato a Treviso, ha iniziato a studiare con Renato Barbon. Recentemente si sta perfezionando con Franco Corelli e Robert Kettelson. Ha debuttato nel 1993 con *Traviata* (Alfredo) al Teatro di Maribon (Slovenia), a cui ha fatto seguito una tournée in Belgio. Nel 1995, con la riapertura del Teatro Verdi di Padova, ha interpretato il ruolo del Duca di Mantova (*Rigoletto*).

ANGELO VECCIA

Nato a Roma, si è diplomato al Conservatorio «Santa Cecilia». Del 1984 è la vittoria nel concorso «Mattia Battistini», che gli ha aperto la strada alla carriera teatrale. Si è frattanto perfezionato alla Juilliard School di New York, accedendo in tal modo al circuito operistico degli USA. Sagrestano nella *Tosca* incisa da Sinopoli con Domingo, Freni e Ramey, ha cantato alla Scala ne *Lo frate 'nnamorato* di Pergolesi; è tornato a Milano con *Ifigenia in Tauride* di Gluck e si è esibito anche in numerosi teatri italiani. Fra i ruoli interpretati ricordiamo quello di Belcore ne *L'elisir d'amore* ad Ancona e Jesi, Figaro (*Barbiere*) all'Opera di Roma, al San Carlo di Napoli ed a Firenze, Marcello (*Bohème*) a Verona, Venezia e Firenze. Fra le altre sedi che lo hanno visto protagonista ricordiamo Malaga, Zurigo (*Falstaff*) e Berlino (*Aida*). Da segnalare anche nel suo repertorio la presenza di un'opera non molto conosciuta come *Il gallo d'oro* di Rimskij-Korsakov.

JOHN PACKARD

Giovane baritono americano già premiato (nel 1994 e '95) dalla Fondazione «Richard Tucker», è stato finalista nel '92 al Concorso Internazionale «Pavarotti», vincitore del Liederkrantz 1994 e finalista al «Loren Zachary». La sua formazione vocale si è svolta all'«Academy of Vocal Arts» di Philadelphia; di qui è stato presto chiamato ad esibirsi presso alcune delle sedi più prestigiose dell'opera negli USA, come il Lincoln Center di New York, l'Opera Company di Philadelphia, la Dallas Opera ed il Pennsylvania Opera Theatre. Fra i titoli del repertorio sviluppato nella madrepatria figurano il *Barbiere* (Figaro), *Don Pasquale* (Malatesta), *Madama Butterfly* (Sharpless). Il suo debutto europeo è avvenuto nei panni di Silvio ne *I pagliacci*, a Parigi, con l'Orchestra Colonne. Le sue ultime esibizioni annoverano il debutto alla New York City Opera come Marcello (*Bohème*) e come Figaro nel *Barbiere*, interpretazione che gli ha meritato entu-

siastici commenti da parte della stampa specializzata.

ROMANO EMILI

Nato a Bologna nel 1937, ha studiato con Armando Grandi. Vincitore di borse di studio del Centro di avviamento Lirico del Teatro comunale di Firenze e dell'Accademia Chigiana di Siena, ha debuttato nel 1965 al Maggio Musicale Fiorentino ne *La gazza ladra* (Giannetto) con Bruno Bartoletti. Ha vinto nel 1965 il secondo premio all'«Internationaler Musikwettbewerb» delle Radio Riunite Tedesche. Dal 1966 al 1979 è stato ininterrottamente membro solista del Teatro dell'Opera di Düsseldorf. Inoltre ha cantato in numerosissime sedi liriche, fra queste Bologna, Roma, Firenze, Torino, Genova, Trieste, Amburgo, Monaco di Baviera, Francoforte, Mannheim, Dortmund, Colonia, Zurigo, Montecarlo, Cardiff, Lubiana, Mexico City, Washington. Fra i maestri direttori d'orchestra con i quali ha collaborato figurano i nomi di Arena, Casadesus, von Dohnanyi, Dorati, Erede, Gavazzeni, Kegel, Kertész, Patanè. Al suo attivo figurano anche due incisioni del *Requiem* di Verdi e, con Antal Dorati, del *Prigioniero* di Dallapiccola.

PAOLO MARIA ORECCHIA

Nato a Roma, Paolo Maria Orecchia ha debuttato nel 1986 come Malatesta nel *Don Pasquale*. Ha proseguito la propria carriera operistica cantando in importanti teatri italiani tra i quali il San Carlo di Napoli, la Fenice di Venezia, l'Opera di Roma e la Scala di Milano. Fra i ruoli affrontati figurano quello di Belcore (*Elisir d'amore*), di Don Alfonso (*Così fan tutte*), di Leporello (*Don Giovanni*), di Don Carissimo (*La dirindina* di Domenico Scarlatti), di Schaunard (*Bohème*), di Licinio (*Aureliano in Palmira* di Rossini). Svolge anche attività concertistica e discografica.

LUCIANO MEDICI

Vincitore nel 1966 sia del Concorso Internazionale di Canto di Merano che del Concorso Internazionale «A. Peri» di Reggio Emilia, Luciano Medici ha ottenuto il primo premio anche al Concorso «G. Verdi» di Parma del 1968.

Tra i ruoli interpretati vanno ricordati: Don Basilio (*Barbiere* di Rossini), Gessler (*Guglielmo Tell*), Ferrando (*Trovatore*), Sparafucile (*Rigoletto*), Giorgio (*I Puritani*), Raimondo (*Lucia*), Colline (*Bohème*), Angelotti (*Tosca*). Ha al suo attivo l'incisione del l'oratorio di Carissimi *Dives Malus* (Abraham) e la *Messa da Requiem* di Jomelli.

ENTE AUTONOMO TEATRO LA FENICE

sovrintendente
Gianfranco Pontel

direttore artistico
Francesco Siciliani

direttore principale
Isaac Karabtchevsky

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Massimo Cacciari
presidente

Nelli Elena Vanzan Marchini
vicepresidente

Luigino Busatto

Virginio Fagotto

Bruno Lucatello

Alfonso Malaguti

presidente commissione del personale

Antonio Mazaroli

Matteo Mazzeo

*presidente commissione programmazione
artistica e bilancio*

Gianfranco Pontel
sovrintendente

Giorgio Tommaseo Ponzetta

Francesco Siciliani
direttore artistico

Tito Menegazzo
segretario.

COLLEGIO REVISORI DEI CONTI

Caterina Criscuolo
presidente

Paolo Nardulli
Adriano Olivetti
Angelo Di Mico

segretario generale a.i.
Tito Menegazzo

direttore del personale
Paolo Libettoni

segretario artistico
Giorgio Benati

direttore dei servizi scenici e tecnici
Lauro Crisman

direttore di produzione
Dino Squizzato

capo ufficio stampa e relazioni esterne
Cristiano Chiarot

Pubblicazione a cura dell'Ufficio Stampa del Teatro La Fenice

fotocomposizione e immagini
Texto - Venezia

stampa
Grafiche Veneziane - Venezia

finito di stampare nel mese di luglio 1996

AREA ARTISTICA

MAESTRI COLLABORATORI

direttore musicale di palcoscenico
Giuseppe Marotta *

maestro di sala
Stefano Gibellato *

maestro rammentatore
Pierpaolo Gastaldello *

maestri di palcoscenico
Lorenzo Fasolo *
Silvano Zabeo ♦

maestro di sala aggiunto
Aldo Guizzo *

maestro alle luci
Gabriella Zen *

responsabile archivio musicale
Paolo Cecchi ♦

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

ISAAC KARABTCHEVSKY

direttore principale

Violini primi

Mariana Stefan •
Paolo Ceccaroli *
Nicholas Myall
Pierluigi Pulese
Mauro Chirico
Pierluigi Crisafulli
Loris Cristofoli
Roberto Dall'Igna
Marcello Fiori
Elisabetta Merlo
Annamaria Pellegrino
Daniela Santi
Gianaldo Tatone
Anna Tositti
Anna Trentin
Maria Grazia Zohar

Violini secondi

Alessandro Molin •
Cynthia Treggor • ♦
Enrico Enrichi
Gisella Curtolo
Luciano Crispilli
Alessio Dei Rossi
Maurizio Fagotto
Maddalena Main
Mania Ninova ♦
Marco Paladin
Rossella Savelli
Domenico Sparta
Aldo Telesca
Johanna Verheijen
Alessandra Vianello ♦
Muriel Volckaert
Roberto Zampieron

Viola

Ilario Gastaldello •
Stefano Passaggio • ♦
Elena Battistella ♦
Antonio Bernardi

Rony Creter ♦

Ottone Cadamuro
Anna Mencarelli
Giancarlo Patron
Stefano Pio
Eva Piovesan
Katalin Szabo
Maurizio Trevisin
Roberto Volpato

Violoncelli

Alessandro Zanardi •
Antal Tichy • ♦
Nicola Boscaro
Marco Trentin
Dimitrova Filka ♦
Bruno Frizzarin
Paolo Mencarelli
Mauro Roveri
Renato Scapin
Elisabetta Volpi

Contrabbassi

Gianni Amadio • ♦
Stefano Pratissoli • ♦
Massimo Frison
Ennio Dalla Ricca
Matteo Liuzzi
Gianfranco Miglioranza
Giulio Parenzan
Alessandro Pin

Arpe

Brunilde Bonelli • *

Flauti

Angelo Curri • *
Angelo Moretti • *
Luca Clementi
Franco Massaglia

Ottavino

Francesco Chirico *

Oboi

Silvano Scanziani • *
Marco Ambrosini • ♦
Girolamo Valente
Walter De Franceschi

Corno inglese

Renato Nason

Clarinetti

Carlo Failli • ♦
Alessandro Fantini • ♦
Renzo Bello
Federico Ranzato ♦
Danilo Zauli ♦

Fagotti

Dario Marchi •
Roberto Fardin
Massimo Nalesso

Controfagotto

Fabio Grandesso ♦

Trombe

Mirko Bellucco •
Fabiano Cudiz •
Gianfranco Busetto
Leonardo Malandra
Eleonora Zanella ♦

Corni

Kostantin Becker • ♦
David Kanarek ♦
Guido Fuga
Stefano Fabbris ♦
Enrico Fantasia ♦

Tromboni

Giovanni Caratti •
Sebastiano Nicolosi • *
Claudio Magnanini
Antonio Moccia
Massimo la Rosa ♦

Basso tuba

Alessandro Ballarin ♦

Timpani

Lino Rossi • *
Roberto Pasqualato •

Percussioni

Attilio De Fanti
Guido Facchin
Gottardo Paganin

Pianoforte

Carlo Rebeschini

• prime parti
♦ a termine
* collaborazione

CORO DEL TEATRO LA FENICE

GIOVANNI ANDREOLI
direttore del Coro

Alberto Malazzi
aiuto maestro del Coro

Soprani

Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Barbara Bettari ♦
Piera Boano
Egidia Boniolo
Daniela Bortolon ♦
Lucia Braga
Mercedes C. Cerrato
M. Rosa Cocetta
Emanuela Conti ♦
Anna Dal Fabbro
Milena Ermacora
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
M. Antonietta Lago
Enrica Locascio
Loriana Marin
Loredana Mele ♦
Antonella Meridda
Validia Natali
Bruna Paveggio
Roberta Quartieri ♦
Rossana Sonzogno

Alti

Lucia Berton
Carla Carnaghi ♦
Mafalda Castaldo
Marta Codognola ♦
Chiara Dal Bo ♦
Elisabetta Gianese
Vittoria Gottardi
Lone Kirsten Löell
Manuela Marchetto ♦
Luisa Michelini
Misuzu Ozawa
Gabriella Pellos
Silvia Russo ♦
Cecilia Tempesta ♦
M. Laura Zecchetti

Tenori

Ferruccio Basei ♦
Sergio Boschini
Silvano Boschini
Salvatore Bufaletti
Pasquale Ciravolo
Gino Dal Moro
Luca Favaron
Stefano Filippi
Emilio Mion
Fabio Moresco ♦
Nicola Pamio
Ivano Pasqualetti
Ciro Passilongo ♦
Benito Pellegrino
Raffaello Pitacco
Marco Rumori ♦
Salvatore Scribano
Paolo Ventura ♦
Ruggero Zane

Bassi

Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Giovanni Bosticco
Roberto Bruna
Antonio Casagrande
Dino Corà
Enzo Corò ♦
Andrea Cortese
Pietro Crepaldi
Antonio S. Dovigo ♦
Alessandro Giacon
Massimiliano Liva ♦
Luciano Medici ♦
Nicola Nalesso
Davide Pelissero
Mauro Rui ♦
Claudio Zancopè

♦ a termine

AREA TECNICO-AMMINISTRATIVA

direttore di palcoscenico
Paolo Cucchi

responsabile ufficio regia
Bepi Morassi

capo reparto macchinisti
Fausto Sabini ♦

capo reparto elettricisti
Vilmo Furian

capo reparto attrezzisti
Roberto Fiori

capo reparto sartoria
Maria Tramarollo

capo reparto costruzioni
Franco Vianello

scenografo realizzatore
Daniele Paolin ♦

*responsabile ufficio
decentramento e promozione*
Domenico Cardone

Macchinisti

Vitaliano Bonicelli
Valter Marcanzin
Massimo Pratelli
Bruno Bellini
Antonio Covatta
Luciano Del Zotto
Bruno D'Este
Roberto Gallo
Sergio Gaspari
Michele Gasparini
Giorgio Heinz
Andrea Muzzati
Mario Pavan
Roberto Rizzo
Francesco Scarpa
Federico Tenderini
Mario Visentin
Fabio Volpe
Michele Arzenton ♦
Massimiliano Ballarini ♦
Roberto Cordella ♦
Giuseppe Daleno ♦
Dario De Bernardin ♦
Paolo De Marchi ♦
Roberto Mazzon ♦
Adamo Padovan ♦
Pasquale Paulon ♦
Stefano Rosan ♦
Stefano Rosso ♦
Massimo Senis ♦
Francesco Trevisin ♦
Enzo Vianello ♦

Sarte

Rosalba Filieri
Emma Bevilacqua
Annamaria Canuto
Elsa Frati
Bernadette Baudhnuin ♦
Luigina Monaldini ♦

Elettricisti

Fabio Baretin
Alessandro Ballarin
Umberto Barbaro
Marco Covelli
Stefano Faggian
Stefano Lanzi
Roberto Nardo
Maurizio Nava
Paolo Padoan
Costantino Pederoda
Marino Perini
Roberto Perrotta
Stefano Povolato
Teodoro Valle
Marco Zen
Alberto Bellemo ♦
Michele Benetello ♦
Cristiano Fae ♦
Euro Michelazzi ♦
Giancarlo Vianello ♦
Massimo Vianello ♦
Roberto Vianello ♦
Roberto Visentin ♦

Attrezzisti

Sara Bresciani
Marino Cavaldoro
Diego Del Puppo
Oscar Gabbanoto
Salvatore De Vero ♦
Nicola Zennaro ♦

Scenografia

Giorgio Nordio
Sandra Tagliapietra
Marcello Valonta

Impiegati

Luciano Aricci
Gianni Bacci
Rossana Berti
Giuseppe Bonannini
Simonetta Bonato
Marisa Bontempo
Luisa Bortoluzzi
Elisabetta Bottoni
Nadia Buoso
Stefano Callegaro
Andrea Carollo
Giovanna Casarin
Lucia Cecchelin
Giuseppina Cenedese
Giorgio Cicogna
Walter Comelato
Antonella D'Este
Liliana Fagarazzi
Adriano Franceschini
Lucio Gaiani
Alfredo Iazzoni
Renata Magliocco
Santino Malandra
Maria Masini
Gianni Mejato
Luisa Meneghetti

Fernanda Milan
Elisabetta Navarbi
Gilberto Paggiaro
Vera Paulini
Lorenza Pianon
Giovanni Pilon
Wladimiro Piva
Francesca Piviotti
Cristina Rubini
Susanna Sacchetto
Angelo Sbrilli
Daniela Serao
Gianfranco Sozza
Marika Tiletì
Roberto Urdich
Irene Zathila

Salvatore Guarino
Andrea Rampin
Gianluca Borghonovi ♦
Giancarlo Marton ♦

♦ a termine