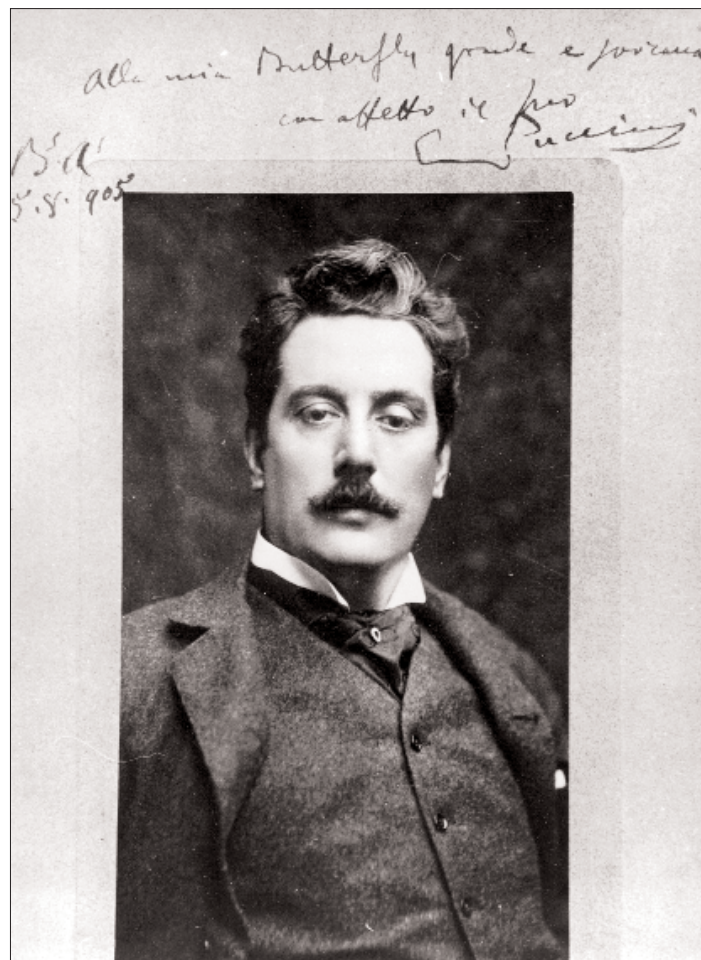


GIACOMO PUCCINI

MADAMA
BUTTERFLY

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

MADAMA BUTTERFLY



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

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

MADAMA BUTTERFLY

tragedia giapponese in tre atti di

LUIGI ILLICA e GIUSEPPE GIACOSA
(da John Luther Long e David Belasco)

musica di

GIACOMO PUCCINI

PALAFENICE AL TRONCHETTO

Venerdì 25 febbraio 2001, ore 20.00, turno A
Sabato 24 febbraio 2001, ore 15.30, fuori abb.
Domenica 25 febbraio 2001, ore 15.30, turno B
Martedì 27 febbraio 2001, ore 20.00, fuori abb.
Mercoledì 28 febbraio 2001, ore 20.00, turno D
Giovedì 1 marzo 2001, ore 20.00, turno E
Venerdì 2 marzo 2001, ore 17.00, turno C

Edizioni dell'Ufficio Stampa
del TEATRO LA FENICE
Responsabile Cristiano Chiarot

Hanno collaborato
Pierangelo Conte, Giorgio Tommasi

Ricerca iconografica
Maria Teresa Muraro

Copertina
Tapiro

Pubblicità
AP srl Torino
VeNet Venezia

In copertina
GIACOMO PUCCINI
(ritratto fotografico del 1905)

SOMMARIO

7
LA LOCANDINA

11
IL LIBRETTO

48
MADAMA BUTTERFLY IN BREVE

50
ARGOMENTO - ARGUMENT - SYNOPSIS - HANDLUNG

61
ARTHUR GROOS
MADAMA BUTTERFLY FRA ORIENTE ED OCCIDENTE

91
GIACOMO PUCCINI
a cura di MIRKO SCHIPILLITI

105
BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE
a cura di GILDO SALERNO

113
BIOGRAFIE



Foto di scena di *Madama Butterfly* (Atto I). Regia e scene di Robert Wilson. Allestimento realizzato dal Teatro Comunale di Bologna (1996), ripreso al PalaFenice, febbraio 2001.

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

<i>Cio-Cio-San</i>	CHIHO OIWA IULIA ISAEV
<i>Suzuki</i>	TEA DEMURISHVILI LIDIA TIRENDI VITALE
<i>F. B. Pinkerton</i>	JOSÉ FERRERO DARIO BALZANELLI
<i>Kate Pinkerton</i>	LIESL ODENWELLER
<i>Sharpless</i>	GIUSEPPE GARRA LUCA GRASSI
<i>Goro</i>	ENRICO COSSUTTA
<i>Il Principe Yamadori</i>	GIOVANNI MAINI
<i>Lo Zio Bonzo</i>	ARMANDO CAFORIO
<i>Yakusidé</i>	LUCA FAVARON
<i>Il Commissario Imperiale</i>	LUCIANO GRAZIOSI
<i>L'Ufficiale del Registro</i>	FRANCO ZANETTE
<i>La Madre di Cio-Cio-San</i>	VALERIA ARRIVO
<i>La Cugina</i>	EMANUELA CONTI
<i>La Zia</i>	MARTA CODOGNOLA

mimi BRUNO GLASBERG, FRANCOIS LANNES

maestro concertatore e direttore

YURI AHRONOVITCH

regia e scene

ROBERT WILSON

regista collaboratore

GIUSEPPE FRIGENI

costumi

FRIDA PARMEGGIANI

collaboratrice alla scenografia

STEPHANIE ENGELN

light designer

HEINRICH BRUNKE

ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE

direttore del Coro GIOVANNI ANDREOLI

maestro del Coro ALBERTO MALAZZI

allestimento scenico realizzato dal Teatro Comunale di Bologna su progetti originali di Robert Wilson per l'allestimento dell'Opéra Bastille di Parigi

direttore musicale di palcoscenico GIUSEPPE MAROTTA
direttore di palcoscenico PAOLO CUCCHI
responsabile allestimenti scenici MASSIMO CHECCHETTO
altro direttore di palcoscenico LORENZO ZANONI
maestri di sala STEFANO GIBELLATO, ROBERTA FERRARI
maestri di palcoscenico SILVANO ZABEO, ILARIA MACCACARO
maestro alle luci GABRIELLA ZEN
assistente regista JORN WEISBRODT
assistente costumista STEVE ALMERIGHI
assistente alla messa in scena CHRISTIANE LÉVÊQUE
capo macchinista VALTER MARCANZIN
capo elettricista VILMO FURIAN
capo attrezzista ROBERTO FIORI
capo sarta MARIA TRAMAROLLO
responsabile della falegnameria ADAMO PADOVAN
capogruppo figuranti CLAUDIO COLOMBINI
scene TEATRO COMUNALE DI BOLOGNA, LA BOTTEGA VENEZIANA (Quarto d'Altino)
costumi e attrezzeria TEATRO COMUNALE DI BOLOGNA,
CHANGE PERFORMING ARTS (Milano)
calzature CALZATURE ARTISTICHE SACCHI (Firenze)
parrucche MARIO AUDELLO (Torino)

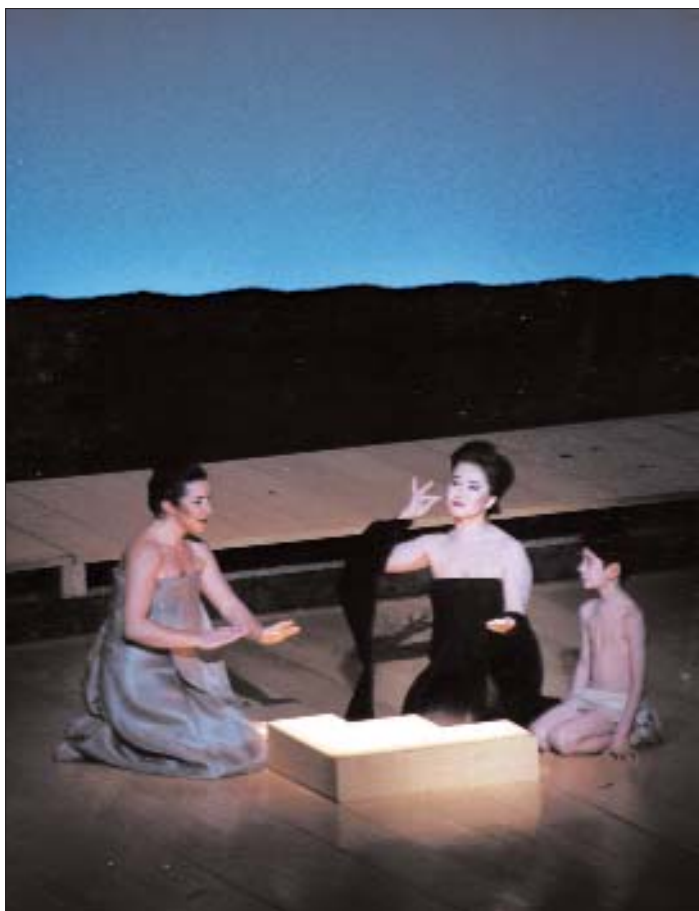


Foto di scena di *Madama Butterfly* (Atto II). Regia e scene di Robert Wilson. Allestimento realizzato dal Teatro Comunale di Bologna (1996), ripreso al PalaFenice, febbraio 2001.



Luigi Illica e Giacomo Puccini.

IL LIBRETTO

MADAMA BUTTERFLY

tragedia giapponese in tre atti

libretto di

LUIGI ILLICA e GIUSEPPE GIACOSA
(da John Luther Long e David Belasco)



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

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 (1903).

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 leggiara. –
Raggio di sol nascente. – Esala aromi.

SUZUKI
(fatta ardita)
Sorridente Vostro Onore? –
Il riso è frutto e fiore.
Disse il savio Ocumama:
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 prosterna 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'ingenuità – 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 farfallina – 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 sincera
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

(sorridente)
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 abbiám fatto la gheschia
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, in-
sieme alle amiche; grandi saluti, riverenze; i pa-
renti 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 ranocchio
è lo zio briaco e pazzo.
Manco male anche il marmocchio,
lustro giallo e grassottino.
Or complottano, stretti a crocchio,
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-exciting! Giudizio:
o il pseudo sposalizio
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 Perù.

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!

IL BAMBINO
E chicche?

SUA MADRE
Sì.

IL BAMBINO
(*gongolante*)
Curucucu!

BUTTERFLY
(*a sua madre*)
Mamma, vien qua.
(*agli altri*)
Badate a me:
attenti, orsù,
uno – due – tre
e tutti giù.

(*Al cenno di Butterfly tutti si inchinano innanzi a Pinkerton ed a Sharpless.*)

(*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.*)

PINKERTON
Vieni, amor mio! Ti piace la casetta?

BUTTERFLY
(*alzandosi*)
Signor F. B. Pinkerton, perdono...
(*mostra le mani e le braccia che sono impacciate dalle maniche rigonfie*)
Io vorrei... pochi oggetti
da donna...

PINKERTON
Dove sono?

BUTTERFLY
(*indicando le maniche*)
Sono qui – vi dispiace?

PINKERTON
(*un po' sorpreso, sorride... poi subito acconsente, con galanteria*)
O perché mai,
mia bella Butterfly!?

BUTTERFLY
(*a man mano cava dalle maniche gli oggetti e li depone sopra uno sgabello*)
Fazzoletti. – La pipa. – La cintura.
Un piccolo fermaglio.
Uno specchio. – Un ventaglio.

PINKERTON
(*vede un vasetto*)
Quel barattolo?

BUTTERFLY
Un vaso di tintura.

PINKERTON
Ohibò!

BUTTERFLY
Vi spiace?...
(lo getta)
Via!
Pettini.

(trae un astuccio lungo e stretto)

PINKERTON
E quello?

BUTTERFLY
(molto seria)
Cosa sacra e mia.

PINKERTON
E non si può veder?

BUTTERFLY
(supplichevole e grave)
C'è troppa gente.
Perdonate.

(e depone l'astuccio con gran rispetto)

GORO
(intanto si è avvicinato e dice all'orecchio di Pinkerton:)
È un presente
del Mikado a suo padre... coll'invito...

(e fa il gesto di chi s'apre il ventre)

PINKERTON
E... suo padre?

GORO
Ha obbedito.

(s'allontana, mescolandosi agli invitati)

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 dove 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'accompagno.
(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 distribui-
scono 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 adiratissi-
mo, 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 Giappon non valgono

il pianto di quegli occhi

cari e belli.

BUTTERFLY

(sorridente 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 sciogliermi tarda
si vesta la sposa
di puro candor.
Tra motti sommessi
sorridente 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'infalibile 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



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? È 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 verben»,
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 compaiono 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
(sorridente ringraziando)
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
(gentilmente interrompendolo)
Signore – io vedo il cielo azzurro.

(dopo aver tirato una boccata dalla pipa che Suzuki ha preparato, l'offre al Console)

SHARPLESS
(rifiutando)
Grazie.
(e tenta riprendere il discorso)
Ho...

BUTTERFLY
(depone la pipa sul tavolino e assai premurosa dice:)
Preferite forse le sigarette americane?

SHARPLESS
(ne prende una)
Grazie.
(si alza e tenta di continuare il discorso)
Ho da mostrarvi...

BUTTERFLY
(porge un fiammifero acceso)
A voi.

SHARPLESS
(accende la sigaretta, ma poi la depone subito e presentando la lettera siede sullo sgabello)

Mi scrisse Benjamin Franklin Pinkerton...

BUTTERFLY
(premurosissima)
Davvero!
È in salute?

SHARPLESS
Perfetta.

BUTTERFLY
(alzandosi, lietissima)
Io son la donna più lieta del Giappone. – Potrei farvi una domanda?

(Suzuki è in faccende per preparare il thè.)

SHARPLESS
Certo.

BUTTERFLY
(torna a sedere)
Quando fanno il loro nido in America i pettirossi?

SHARPLESS
(stupito)
Come dite?

BUTTERFLY
Sì,
prima o dopo di qui?

SHARPLESS
Ma... perché?...

(Goro sale dal terrazzo del giardino ed ascolta, non visto, quanto dice Butterfly.)

BUTTERFLY
Mio marito m'ha promesso di ritornar nella stagione beata che il pettirosso rifà la nidata. Qui l'ha rifatta per ben tre volte, ma può darsi che di là

usi nidiar men spesso.

(Goro scoppia a ridere.)

BUTTERFLY

Chi ride?

(vede Goro)

Oh, c'è il nakodo.

(piano a Sharpless)

Un uom cattivo.

GORO

(ossequioso, inchinandosi)

Godo...

BUTTERFLY

(a Goro)

Zitto.

(a Sharpless)

Egli osò... No, prima rispondete
alla domanda mia.

SHARPLESS

(imbarazzato)

Mi rincresce, ma... ignoro...

Non ho studiato ornitologia.

BUTTERFLY

Ah! l'orni...

SHARPLESS

... tologia

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 tirar fuori 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 imperterrito, 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 servì 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 quietatevi: 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 fiori.

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 sorge 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 vienmi 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 di.

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 spec-
chio.)
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 bas-
so per Suzuki e il terzo ancor più basso per il
bambino, che fa sedere su di un cuscino, accen-
nandogli di guardare attento fuori del foro pre-
paratogli. Suzuki, dopo aver portato le due lam-
pade vicino allo shosi, si accoscia e spia essa pu-
re all'esterno: Butterfly si pone innanzi al foro
più alto e spiando da esso rimane immobile, ri-
gida 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 ad-
dormenta pure, rimanendo accosciata: solo But-
terfly rimane sempre ritto ed immobile.)



Madama Butterfly (Atto III). Venezia, Teatro La Fenice (1945). Regia di Augusto Cardì. (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 (<i>mestamente, crollando la testa</i>) Povera Butterfly!	SUZUKI Ier sera, lo vedete, la stanza volle sparger di fiori.
(<i>Suzuki s'inginocchia innanzi al Simulacro di Budda, poi va ad aprire lo shosi.</i>)	SHARPLESS (<i>commosso</i>) Ve lo dissi?...
PINKERTON e SHARPLESS <i>battono lievemente all'uscio d'ingresso.</i>	PINKERTON (<i>turbato</i>) Che pena!
SUZUKI Chi sia?... (<i>Va ad aprire e rimane grandemente sorpresa.</i>) Oh!...	SUZUKI (<i>sorpresa</i>) Pena! (<i>sente rumore nel giardino</i>) Chi c'è là fuori nel giardino? (<i>Va a guardare nello shosi e con meraviglia esclama:</i>) Una donna!...
SHARPLESS (<i>facendolo cenno di non far rumore</i>) Zitta! zitta!	
(<i>Pinkerton e Sharpless entrano cautamente in punta di piedi.</i>)	PINKERTON (<i>la riconduce sul davanti</i>) Zitta!
PINKERTON (<i>premurosamente a Suzuki:</i>) Dorme? non la destare.	
SUZUKI Ell'era tanto stanca! Vi stette ad aspettare tutta la notte col bimbo.	SUZUKI (<i>agitata</i>) Chi è? Chi è?
PINKERTON Come sapea?...	SHARPLESS Meglio dirle ogni cosa.
SUZUKI Non giunge da tre anni una nave nel porto, che da lunge Butterfly non ne scruti il color, la bandiera.	PINKERTON (<i>imbarazzato</i>) È venuta con me.
SHARPLESS (<i>a Pinkerton</i>) Ve lo dissi?!...	SHARPLESS (<i>deliberatamente</i>) Sua moglie!
SUZUKI (<i>per andare</i>) La chiamo...	SUZUKI (<i>sbalordita, alza le braccia al cielo, poi si precipita in ginocchio colla faccia contro terra</i>) Anime sante degli avi!... Alla piccina è spento il sol!
PINKERTON (<i>fermandola</i>) Non ancora...	SHARPLESS (<i>calmando Suzuki e sollevandola da terra</i>) 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
quel 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 semblante
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
Voglion prendermi tutto! il figlio mio!

SHARPLESS
Fatelo pel 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



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

perché tu possa andare
di là dal mare
senza che ti rimorda ai di 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 pup-
pattola e lo invita a trastullarsene, mentre delica-
tamente gli benda gli occhi. Poi afferra il coltello,
e, con lo sguardo sempre fisso sul bambino va die-
tro al paravento. Si ode cadere a terra il coltello,
mentre il grande velo bianco sparisce dietro al pa-
ravento. Butterfly scivola a terra, mezza fuori del
paravento: il velo le circonda il collo. Con un de-
bole sorriso saluta con la mano il bambino e si tra-
scina presso di lui, avendo ancora forza sufficien-
te 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 bam-
bino. Butterfly apre gli occhi e con debole gesto
gli indica il figlio - e muore.)*

FINE

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 1904) 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 arreso 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 Long, 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 còlta (il fugato, gli echi wagneriani, i richiami a Massenet, le reminiscenze da *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'invenzione

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 novcentonovantanove 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 frollini 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 proxénète, 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. Angriily 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

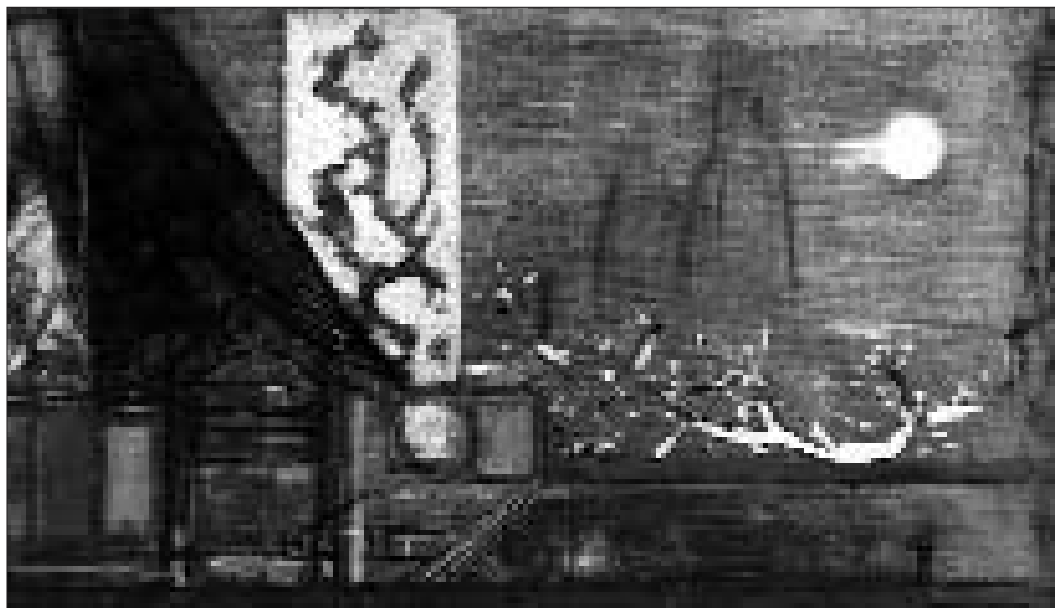
For the past three years Pinkerton has been in America but Butterfly still waits for him. She is convinced that he will return and says so to the devoted Suzuki, refusing to be cast down by the latter's doubts and exalting her hopes by thinking of the future happines that will be hers on the return of

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 dienstefrige 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 Freundinnen 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 zukünftigen 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 eingelauten ist. Butterfly läuft auf die Terasse 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

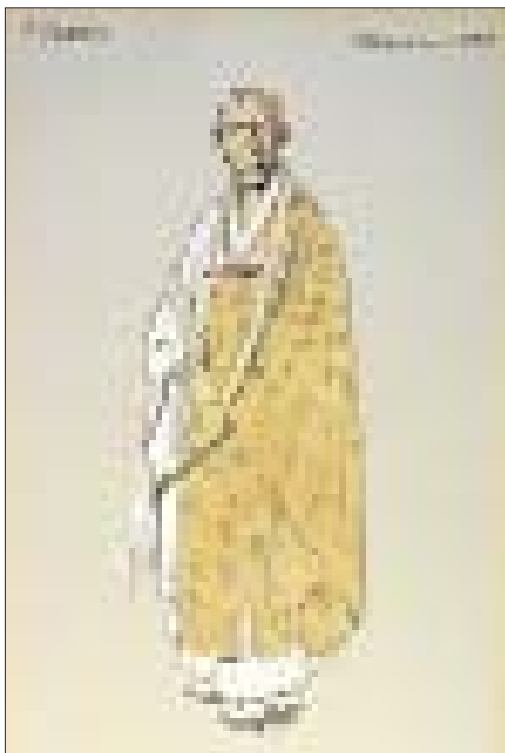
Die Nacht ist verstrichen; Butterfly bringt das noch schlafende Kind in den anderen Raum. Endlich erscheint Pinkerton – mit Kate, seiner amerikanischen Frau, und Sharpless; seine Reue ist so heftig, dass er

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

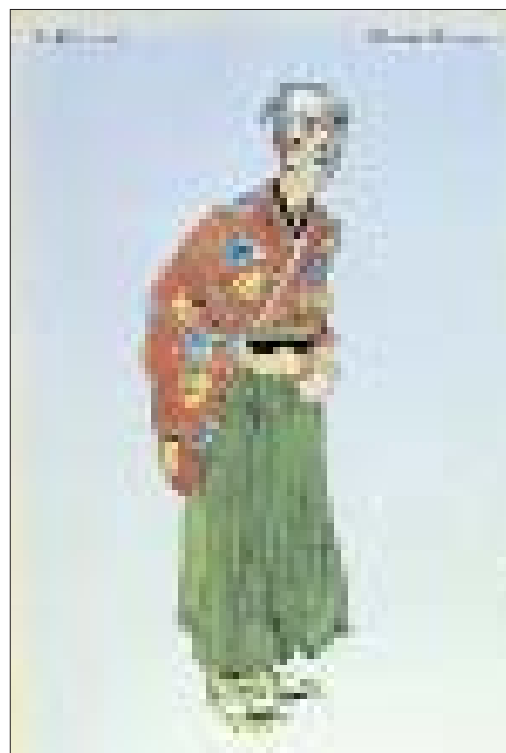
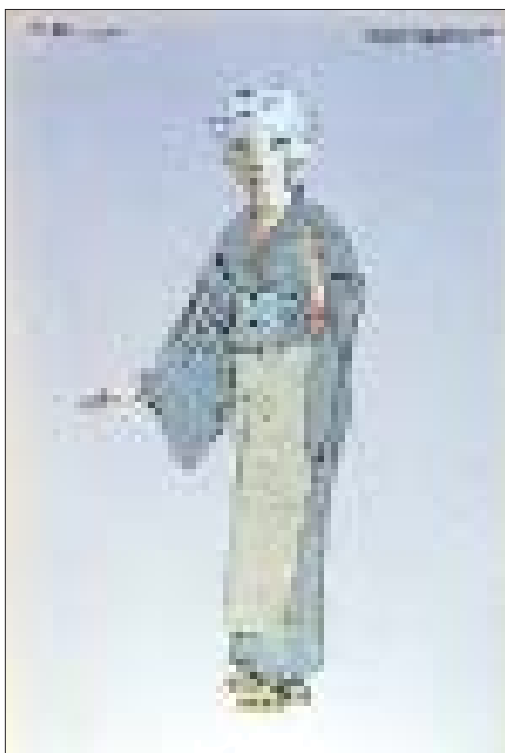
Kinde dabei überrascht: sie küsst es nun zum letzten Mal, verbindet ihm die Augen und zieht sich dann hinter einen Wandschirm zurück. Als Sharpless mit Pinkerton zurückkehrt, ist es zu spät: Butterfly, die sich mit letzter Kraft zu ihrem Kinde geschleppt hat, ist am Verscheiden.



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







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»,³ 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 Tokyo 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 «pseudo-sposalizio» 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.

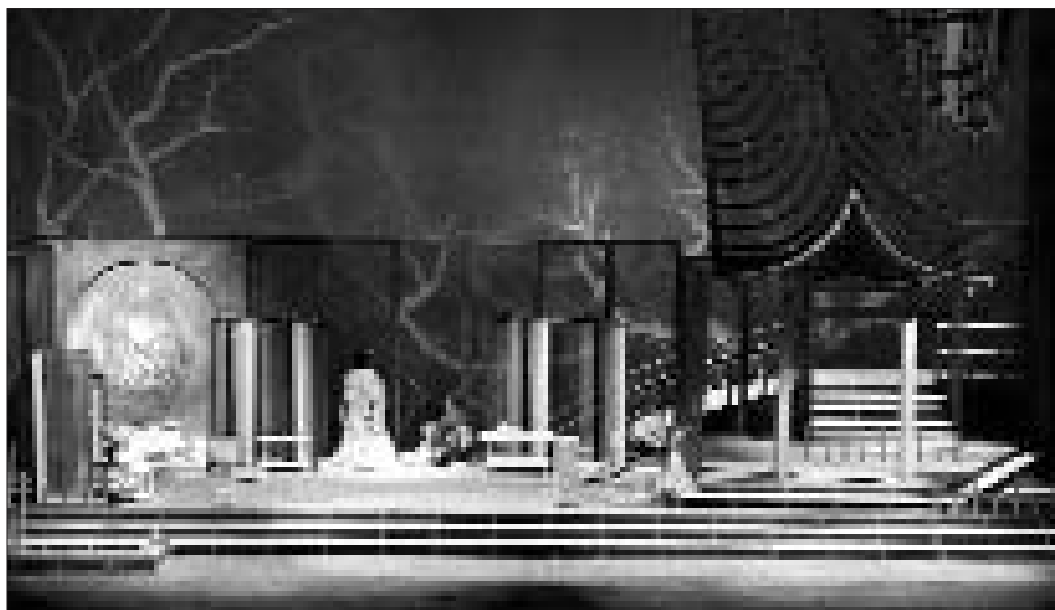
Solo a questo punto le lunghe discussioni con Goro sulla mobilità della casa e le battute rivolte a Sharpless sull'elasticità delle case e dei contratti giapponesi divengono chiari: l'immagine dell'abitazione è anche una metonimia per la sua futura moglie, la clausola di recesso dall'affitto lo è anche 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 figure 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.¹⁵ 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 soprassedie 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, tuttavia, 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, incer-



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).

to tentativo (come, sul piano testuale, rivelano 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 Giappone» 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 ameri-

cana», difficilmente *Madama Butterfly* sarebbe 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 di 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 presentata 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'imba-

razzo («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 fe-

deltà. Contrappuntata da languidezze tristaneggianti, 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 mes-sinscena 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'immagine degli occhi – ovvero della differenza fisica più evidente in una coppia nippono-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*) Tacì, o t'uc-

cido», oppure quando emette un «grido selvaggio» 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 dì 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 dì» – 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 dì» 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 dì» all'interno della ricca casistica presente nella tradizione del teatro d'opera che rap-



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).

presenta un'eroina in attesa del suo uomo, 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 di 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 fantasticheria («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 fantasia 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 fantasticheria, 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 fantasticheria: 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'ottava 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 fantasticheria 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 sé 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 natu-

rale – 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 sego 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. Sebbene 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 accadimento 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



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).

Dolore nella stanza, attirando l'attenzione 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 sé 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 23.183.

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; ALJAZ 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, 1974, 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 della sera», 26-27 aprile 1902).

¹⁵ 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, *Puccini's "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"*, «Cambridge Opera Journal», I (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.



Giacomo Puccini.

GIACOMO PUCCINI

a cura di MIRKO SCHIPILLITI

*Ora sai quello che ci vuole: amore-dolore.
Grande dolore in piccole anime.¹*

...fatti dolorosi e amorosi, i quali logicamente vivano e palpino in una aureola di poesia di vita più che di sogno.²

Ho sempre portato con me un gran sacco di melanconia. Non ne ho ragione, ma così son fatto.

Dicono che è segno di debolezza la sentimentalità. A me piace tanto essere debole! Ai così detti forti lascio i successi che sfumano: a noi quelli che rimangono!³

Ci sono leggi fisse in teatro: interessare, sorprendere e commuovere o far ridere bene.

GIACOMO PUCCINI

1858

Discendente di una famiglia di musicisti⁴ originaria di Celle di Val di Roggio presso Pescaglia, Giacomo Puccini nasce a Lucca il 22 dicembre. Il padre era Michele Puccini, compositore, organista presso il locale Duomo di San Martino, didatta, direttore della Cappella Municipale, e per molti anni dell'Istituto musicale di Lucca; la madre Albina Magi era sorella di Fortunato Magi, anch'egli organista.⁵ Giacomo è il quinto nato di otto figli: Odilia, Tomaide, Iginia, Nitteti, Ramelde, Macrina e, ultimo, Michele.⁶

1864

Con la morte del padre, viene destinato a ricoprirne la carica musicale di organista

appena ne fosse stato in grado. Durante le esequie l'orazione funebre del compositore Giovanni Pacini, direttore dell'omonimo istituto musicale lucchese, è alquanto profetica sul destino del piccolo Giacomo:

L'erede di quella gloria che i suoi antenati si erano conquistati nell'arte dell'armonia e che forse un giorno sarebbe stato in grado di resuscitare.

La famiglia versa in precarie condizioni economiche, la madre vedova percepisce una rendita dal comune. Puccini prenderà lezioni di organo da Fortunato Magi (successore di Pacini nella direzione dell'Istituto musicale di Lucca) che tuttavia non lo reputerà portato per la musica. Giacomo troverà un nuovo insegnante in Carlo Angeloni,⁷ docente al Pacini, con cui studierà composizione. Avrà a disposizione la biblioteca musicale di suo nonno Antonio.

1867

Inizia gli studi ginnasiali che terminerà con difficoltà nel '73, presso i seminari di San Martino e San Michele, dove canta nelle rispettive cantorie e comincia ad accompagnare la liturgia all'organo. Ma il giovane Puccini non ama lo studio, è indisciplinato e si diverte in tiri burleschi e piccoli furti.

1872

Contribuisce al bilancio familiare suonando l'organo a Lucca (a S. Pietro in Somaldi e nell'oratorio delle suore benedettine di S. Giuseppe e S. Girolamo) e nelle chiese limitrofe di Mutigliano, Celle e Pescaglia. È attivo anche come pianista in osterie, taverne e in un bordello. Si iscrive all'Istituto Pa-

cini dove nel '75 otterrà un “Primo Premio” nella scuola di organo.

1874

Non viene assunto come organista del Duomo di Lucca, forse per l'abitudine di introdurre nella liturgia temi d'arie popolari e del repertorio lirico. Dà lezioni di armonia e organo a Carlo Della Nina (l'unico allievo di Puccini), per il quale scriverà alcuni piccoli pezzi per organo, sue prime opere.

1876

Compone un *Preludio sinfonico* in Mi minore (perduto) come saggio di composizione al Pacini. A Pisa, andatoci apposta a piedi, assiste all'*Aida* di Verdi, che lo impressiona fortemente, alimentandone la vocazione operistica:

Mi parve che non si potesse far niente di più grande, di più spettacoloso. E anche mi parve che non ci fosse nel mondo niente di più bello che poter scrivere un'opera per il teatro.

1880

Fra le prime composizioni l'inno *I Figli d'Italia bella* (perduto) in concorso per un'esposizione a Lucca nel '77 non aveva vinto, ma il *Salve del ciel Regina*, per voce e armonium, ripreso successivamente nelle *Villi*, testimonia ora una sensibilità melodica e armonica che si manterranno almeno fino a *Manon Lescaut*, e che lasceranno il segno in Mascagni.⁸ Si diploma al Pacini di Lucca, con una *Messa* a quattro voci e orchestra (che verrà pubblicata solo nel 1951 come *Messa di Gloria*), primo lavoro di un certo rilievo, inseritoci il *Credo* composto due anni prima insieme a un *Mottetto* per la festività di San Paolino. Grazie al sostegno economico ottenuto da Margherita di Savoia,⁹ e dopo dal prozio Nicolao Cerù, medico ed estimatore del giovane, Puccini, ammesso col massimo dei voti, si iscrive al Conservatorio di Milano, dove studia composizione, allievo prima di Bazzini¹⁰ e l'anno seguente di Ponchielli. Insieme a Pietro Mascagni, compagno di scuola, convive da *bohemièn* in preda a difficoltà economi-

che. Con gli studi milanesi sceglie così di abbandonare il proprio passato lucchese, rinunciando alla carica che un tempo ricoprì suo padre, per approfondire invece l'interesse verso la composizione operistica:

Non avendo libretto come faccio della musica? Ho quel grande difetto di scriverla solamente quando i miei carnefici burattini si muovono sulla scena. Potessi essere un sinfonico puro (?). Ingannerei il mio tempo e il mio pubblico. Ma io? Nacqui tanti anni fa, tanti, troppi quasi un secolo ... e il Dio santo mi toccò col dito mignolo e mi disse: «Scrivi per il teatro: bada bene - solo per il teatro» e ho seguito il supremo consiglio.¹¹

Conosceva bene *Rigoletto*, *Trovatore* e *Traviata* di Verdi, a Milano ascolterà *Mefistofele*, *Carmen*, *Simon Boccanegra*, *Dejanice*, concerti alla Scala e alla Società del quartetto; studierà le partiture di Wagner (con Mascagni acquisterà *Parsifal* “in società”, citandolo poi nelle *Villi*). Si dedica anche al pianoforte, ma da autodidatta. Diventerà amico di Arrigo Boito, Giuseppe Verdi, Marco Sala, Giuseppe Martucci, Alfredo Catalani, che lo introduce a Giovannina Lucca, editrice milanese.

1883

Premiato con una medaglia di bronzo, si diploma con 166/200 al Conservatorio milanese, dove al saggio finale aveva presentato il *Capriccio sinfonico* – diretto da Franco Faccio e accolto felicemente dalla critica («un deciso e rarissimo temperamento musicale, specialmente sinfonista») – e il recitativo *Mentia l'avviso* per tenore e pianoforte. Faccio eseguirà il *Capriccio* l'anno seguente alla Scala, mentre l'editrice Lucca – che apprezza il sinfonismo di Puccini tanto da proporgli di scrivere una sinfonia – ne richiese una trascrizione per due pianoforti.¹² Ponchielli lo presenta a Ferdinando Fontana, militante nella scapigliatura milanese con il quale Puccini realizza la sua prima opera lirica, *Le Villi*, che tuttavia non vince il concorso bandito dall'editore Sonzogno, per la grafia illeggibile (nonostante Ponchielli e Faccio fossero in commissio-

ne).

1884

Grazie al sostegno di Sala (intellettuale dell'alta società milanese), di Boito, Catalani e dell'editrice Lucca, attraverso una sottoscrizione *Le Villi* viene rappresentata il 31 maggio al Teatro Dal Verme di Milano (Mascagni vi suona come contrabbassista) ottenendo notevole successo di pubblico e di critica, confermato al Regio di Torino e alla Scala.¹⁵ Con una revisione delle *Villi* Puccini stipula un contratto con l'editore Ricordi, procurandosi così una discreta rendita mensile e un rapporto di lavoro duraturo. Purtroppo la morte della madre è un duro colpo:

Qualunque trionfo potrà darmi l'arte, sarò sempre poco contento mancandomi la cara mamma.¹⁴

Inizia una relazione con Elvira Bonturi, che lasciato il legittimo marito, a Milano si unisce a Puccini insieme alla figlia Fosca, contribuendo a un certo sostegno economico (nel 1886 darà alla luce il primo figlio di Puccini, Antonio). Nascono *Tre minuetti* per quartetto d'archi, successivamente inseriti in *Manon Lescaut*.¹⁵

1885

Debutta alla Scala con una nuova versione delle *Villi* diretta da Faccio, e inizia a comporre *Edgar*, sua seconda opera che completerà nel 1887. Commissionata da Ricordi, ancora su libretto di Ferdinando Fontana, *Edgar* è tratta dalla commedia *La coupe et les levres* di Alfred De Musset, nel tentativo di produrre un'opera innovativa, di grande respiro drammatico. A quest'anno risale il primo contatto documentato con il soggetto di *Manon Lescaut*, propostogli da Fontana.

1889

Edgar va in scena alla Scala senza rilevanti consensi, anzi con accese critiche soprattutto contro il libretto. L'opera – “una cantonata” per Puccini – verrà portata a tre atti nel 1892, revisionata successivamente

nel 1901 e 1905. L'insuccesso segna un periodo di ristrettezze economiche. Ricordi lo sostiene ugualmente, proponendogli un libretto di Giuseppe Giacosa su tema russo, ma rifiutato dal musicista (il rapporto professionale con Giacosa non sarà mai ottimale). Affascinato dal dramma di Victor Sardou *Tosca*, a cui assiste a Milano e Torino, desideroso di metterlo in musica prega Ricordi di interpellare lo scrittore francese per i diritti sull'opera. Nasce l'elegia per quartetto d'archi *Crisantemi*, da cui verranno tratti due temi per il quarto atto di *Manon Lescaut*. È proprio in questo periodo che nasce il progetto di *Manon*: inizialmente Ricordi incarica Ruggero Leoncavallo della stesura del libretto, ma Puccini non ne rimane soddisfatto¹⁶ rivolgendosi invece al drammaturgo Marco Praga, a cui si aggiungeranno successivamente Luigi Illica e Giuseppe Giacosa. Così, per la sua terza opera è Puccini stesso a scegliere espressamente il soggetto, “fortemente colpito” dalla *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* di Antoine François Prevost.

1890

La stesura del libretto di *Manon Lescaut* è faticosa, per i numerosi aggiustamenti voluti dal compositore prima di riuscire a giungere alla versione ultimata. Da questo momento nella vita artistica e nel *modus operandi* del musicista, il libretto diventerà una componente da lui costantemente controllata:

Il libretto, il musicista se lo dovrebbe poter fare da sé, o comunque dovrebbe guidare il librettista nel taglio degli atti, nella disposizione delle scene, [...] perché la musica è poi il maestro che deve farla, e solo lui, in definitiva, può sapere secondo i suoi criteri quello che è musicabile o no, non il librettista. Questi può avere idee buone e teatrali, benissimo, ma in ogni modo l'ultima parola deve sempre essere del compositore. Io ho sempre fatto e voluto così, e non potrei far nulla (trovato che avessi un soggetto che veramente m'interessa) se, prima la trama, quindi il libretto con le singole scene

e la loro versificazione, [...] non soddisfacessero nel modo più assoluto ai miei intendimenti, che nell'intimo del mio spirito, istintivamente, sento di aver intravisto nel soggetto. È solo così che uno può veramente lavorare.¹⁷

Per la composizione dell'opera Puccini si trasferisce in Svizzera, a Vacallo, presso Chiasso, con Elvira Bonturi e sua figlia Fosca, dove tornerà in villeggiatura, proseguendola a Lucca e infine a Torre del Lago, sul lago Massaciuccoli, residenza dove Puccini comporrà quasi tutte le sue opere, soprattutto dopo la costruzione della villa nel 1900, e dove conviverà stabilmente con la Bonturi.

1892

Le opere di Puccini cominciano a essere rappresentate all'estero: assiste alla prima di *Edgar* a Madrid e delle *Villi* ad Amburgo. Viene nominato Socio Accademico Corrispondente della R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Lucca.

1893

Manon Lescaut va in scena al Regio di Torino il 1° febbraio diretta da Alessandro Pomè, forse il più grande successo pucciniano (l'anno seguente debutterà alla Scala), con ben trenta chiamate a fine spettacolo, affermando definitivamente Puccini anche a livello internazionale (Buenos Aires, Rio De Janeiro, Pietroburgo, Monaco, Amburgo, Londra). Procurandosi un'invidiabile rendita (40.000 lire in un solo anno, mentre nel 1910 tre sole recite gliene frutteranno 200.000), tale è il successo di Puccini con *Manon* da farlo insignire persino della Croce di Cavaliere dell'Ordine della Corona d'Italia da casa Savoia. Il ventiseienne Arturo Toscanini, che aveva già diretto *Le Villi*, dirige per la prima volta *Manon* a Pisa. Nonostante altalenanti rapporti col direttore la stima reciproca avrà la meglio, lasciando dire a Puccini nel 1923:

Toscanini è un vero miracolo di sentimento, di sensibilità, di equilibrio. [...] È veramente, ora, l'uomo migliore del mondo come direttore: un vero miracolo.

Rinuncia all'incarico di nuovo direttore del Conservatorio di Milano, in seguito rifiuterà la stessa carica a Venezia. Decide di scrivere un'opera su *Scenes de la vie de Bohème* di Henry Murger,¹⁸ ma viene coinvolto in una polemica con Leoncavallo che reclama la priorità sulla messa in musica dello stesso soggetto.¹⁹

1894

Partecipa alla difficile stesura del libretto della *Bohème* di Illica, che cura gli scenari, e Giacosa, impegnato nella versificazione (i tre erano soprannominati "triplice alleanza"), con apporti di Ricordi. In Sicilia si incontra con Giovanni Verga per un'opera su *La lupa*, ma il progetto non verrà realizzato, mentre la musica composta servirà alla *Bohème*. Inoltre, nonostante l'iniziale entusiasmo di D'Annunzio, cade l'idea di collaborare col poeta per una nuova opera:

È idea mia, da anni ed anni, possedere qualcosa di soavemente originale dal primo ingegno d'Italia.²⁰

Si dedica al tempo libero: accanto alla grande passione per la caccia, anche di frodo, acquista una delle prime biciclette; più avanti sarà la volta di motoscafi e automobili, la prima nel 1902 (passione condivisa insieme a Umberto Giordano e Alberto Franchetti). Fin da giovane è un accanito fumatore.

1896

Completata l'anno precedente l'orchestrazione della *Bohème* (dopo ulteriori travagliate modifiche al libretto) in parte a Pescia nella Villa del Castellaccio, ospite del conte Bertolini "a domicilio coatto", l'opera debutta al Regio di Torino diretta da Toscanini, suscitando reazioni fortemente contrastanti. Ma trova presto larga diffusione: dopo un anno è a Milano, Manchester, Berlino, Vienna. Alla fine di novembre è pronto il libretto per *Tosca*. Intanto a Torre del Lago era nato intorno a Puccini l'eccentrico e goliardico club «La Bohème», in una capanna che riuniva cacciatori e pittori ade-

renti alla scuola di Fattori, con tanto di soprannomi e pittoresco regolamento interno. Puccini scrive *Avanti Urania* per voce e pianoforte ispirato allo yacht Urania del proprietario del lago Massaciuccoli, ripresa parzialmente in *Madama Butterfly*.

1898

A Parigi assiste al debutto francese della *Bohème*, strepitoso successo di pubblico e di incassi. Scartato il soggetto dal compositore Franchetti, inizia a elaborare la partitura di *Tosca* a Chiatri, presso Viareggio, stesura che svolgerà fino al settembre '99. Di nuovo tormentata è la realizzazione del libretto, sempre rimbalzante fra Giacosa, Illica, Ricordi e lo stesso Puccini. Utili per la musica sono i consigli di don Pietro Panichelli, il "pretino" di Pietrasanta, amico che offre suggerimenti per gli scenari di *Tosca* (l'intonazione delle campane di Castel Sant'Angelo e il Te Deum) e, più tardi, di *Suor Angelica*. Puccini diventa amico di Giovanni Pascoli.²¹

1899

Incontra Sardou a Parigi per discutere il libretto di *Tosca*; con Ricordi si troverà in forte contrasto per il terzo atto. L'arietta «Tra voi belle» di *Manon Lescaut* è la prima registrazione su fonografo di un brano di Puccini; seguiranno *Canto d'anime* nel 1907, per voce e pianoforte, appositamente composta, e la romanza *Ditele* del 1908.

1900

In un clima di tensione, *Tosca* viene rappresentata in prima assoluta al Teatro Costanzi di Roma, alla presenza di Mascagni, Cilea, Franchetti, Sgambati, della Regina Margherita e del presidente del Consiglio. L'opera è stroncata dalla critica, ma applaudita dal pubblico; va in scena anche al Covent Garden di Londra. In quest'occasione assiste in giugno, al Duke of York's Theater, al dramma teatrale di David Belasco *Madame Butterfly*, ispirato a un racconto americano di John Luther Long pubblicato per la prima volta sul «Century Illustrated Monthly Magazine» il 3 gennaio 1898, appassionando da subito Puccini, no-

nostante la sua quasi nulla conoscenza dell'inglese. Belasco riferì che il compositore fu talmente colpito che dopo la recita lo abbracciò chiedendogli il permesso di musicare il soggetto:

Non solo gli dissi subito di sì ma anche che facesse del dramma ciò che voleva, dichiarando che avrei accettato qualsiasi tipo di contratto. Non era possibile discutere di affari con un impulsivo italiano come quello, che aveva le lacrime agli occhi e ti serrava le braccia attorno al collo.²²

Puccini è sempre più intenzionato a musicare il nuovo soggetto («ci penso sempre»²³):

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 poi troverebbe certamente quanto occorre.²⁴

1902

Dopo aver scartato una lunga lista di titoli,²⁵ sceglie definitivamente di dedicarsi a *Madama Butterfly*, lavorandoci fino al 1903: Ricordi ottenne i diritti nel 1901 mentre Puccini aveva già la traduzione in italiano del racconto.²⁶ In novembre Illica completa il libretto, nonostante le diffidenze dell'editore e le difficoltà di trovare un accordo con Giacosa sulla struttura dell'opera. Per curare il clima musicale della nuova opera Puccini cerca l'attrice giapponese Otojirō Kawakami, in tournée europea, ma si rivolge alla signora Oyama, trascrive alcune melodie, legge spartiti di canti giapponesi e ascolta dischi appositamente ordinati dal Giappone:

Mi ha detto tante cose interessanti e mi ha cantato delle canzoni native. Mi ha promesso che mi manderà della musica del suo paese. [...] Non ha trovato giusto il nome Yamadory poichè è femminile e poi non appropriato perchè là danno dei nomi suggestivi e consoni al tipo e al carattere dei loro drammi. Neppure il nome dello zio

Yaxonpidé è giusto. Come pure sono sbagliati i nomi Sarundapiko, Izaghi, Sganami.²⁷

Riceve la Legion d'onore dal presidente della repubblica francese Faure.

1903

La frattura della gamba destra, causata da un incidente con la sua prima automobile, e la diagnosi di diabete che ritarda la guarigione lo affliggono:

Addio tutto, addio *Butterfly*, addio vita mia. È terribile. E lo scoramento ora mi prende davvero, cerco di farmi animo, ma non riesco a calmarmi.²⁸

Le cadute di umore non mancheranno ancora:

Sono qui solo e triste! [...] Avrei tanto bisogno d'un amico, e non ne ho, o se c'è qualcuno che mi vuol bene non mi capisce. [...] La mia vita è un mare di tristezza e mi ci fisso!²⁹

I rapporti con la moglie e con Ricordi si fanno difficili, a causa della relazione del compositore con una studentessa magistrale, troncata su pressioni dello stesso Ricordi (la vita sentimentale e sessuale di Puccini fu sempre molto vivace). A Parigi si svolge la prima francese di *Tosca*, sollevando i malumori di Dukas e Debussy, ma non di Ravel. Mahler l'aveva ripudiata due anni prima, rifiutandosi di dirigerla a Vienna, e dimostrando disprezzo per le opere pucciniane.

1904

In gennaio si sposa con Elvira Bonturi, dopo la morte del legittimo marito di lei, ma la donna non smetterà di nutrire forti sentimenti di gelosia verso il nuovo consorte. Il 17 febbraio, dopo quindici anni che Puccini non presentava più opere in prima assoluta alla Scala, al teatro milanese debutta *Madama Butterfly*, dedicata alla regina Elena³⁰ e diretta da Cleofonte Campanini, purtroppo un fiasco clamoroso, uno dei più eclatanti

nella storia dell'opera, sospesa dopo tre sole recite. Tito Ricordi ebbe persino l'infelice idea di disporre inservienti con fischietti nelle quinte per imitare gli uccelli, creando invece una ridicola confusione, imitata dal pubblico:

Grugniti, boati, muggiti, risa, barriti, sghignazzate, i soliti gridi solitari di bis fatti apposta per eccitar ancor di più gli spettatori, ecco, sinteticamente, qual è l'accoglienza che il pubblico della Scala fa al nuovo lavoro del maestro Giacomo Puccini. [...] Puccini, Giacosa, Illica, d'accordo con la Casa editrice, ritirano *Madama Butterfly* e restituiscono l'importo dei diritti di rappresentazione alla Direzione del teatro, nonostante le vive insistenze dei componenti la stessa der ridare l'opera.³¹

E la stampa:

Butterfly parve un bis in idem di *Bohème*, con minor freschezza ed abbondanza di forma. Puccini armonizza con squisita originalità, ed eleganza, quando però non abusa [...] della tavolozza giapponese di cui si valse Mascagni nell'*Iris* e che ieri molti ricordarono.³²

Certo è intanto che molte pagine del primo atto saranno riudite con sorpresa da coloro che ieri non le notarono, e messe fra le migliori scritte da Puccini. [...] L'opera, abbreviata e alleggerita, si riavrà.³³

Puccini non si rassegna:

Con animo triste ma forte ti dico che fu un vero linciaggio! Non ascoltarono una nota quei cannibali. Che orrenda orgia di forsennati, briachi d'odio!³⁴ Ma la mia "*Butterfly*" rimane qual è: l'opera più sentita e suggestiva ch'io abbia mai concepito! E avrò la rivincita, vedrai, se la darò in un ambiente meno vasto e meno saturo d'odi e di passioni.³⁵

La stampa, il pubblico possono dire ciò che vogliono, [...] ma non riusciranno a seppellirmi, né ad ammazzare la mia *Butterfly*, la

quale risorgerà viva e sana più di prima.³⁶

Sono contento del mio lavoro e lo amo sempre più e giuro a Dio e agli angeli che è l'opera mia sempre più sincera e sentitamente scritta.

Sono ancora stordito di tutto ciò ch'è accaduto, non tanto per lo strazio fatto alla mia povera Butterfly, quanto per il veleno sputato contro me, artista e anche uomo! [...] Ora si dice che rifaccio l'opera e ci vorranno dettagli. Farò qualche taglio e dividerò il 2° atto in 2, cosa che avevo già pensato di fare durante le prove, ma non ne avevo il tempo data l'imminenza della rappresentazione; e della quale rappresentazione non tengo verun conto, essendo risultata una bolgia dantesca preparata antecedentemente.

Probabilmente era stata organizzata una claqué contestataria, pilotata da concorrenze editoriali. Puccini si dedica comunque a una nuova versione in tre atti, con tagli e aggiunte,³⁷ mentre Giovanni Pascoli ne incoraggia la rinascita sul «Giornale d'Italia»:

Caro nostro e grande Maestro,
la farfallina volerà:
ha ali sparse di polvere,
con qualche goccia qua e là,
gocce di sangue, gocce di pianto...

Vola, vola farfallina,
a cui piangeva tanto il cuore;
e hai fatto piangere il tuo cantore.

Canta, canta farfallina,
con la tua voce piccolina,
col tuo stridere di sogno,
soave come l'ombra,
dolce come una tomba,
all'ombra dei bambù
a Nagasaki e a Cefù.

Il 28 maggio al Teatro Grande di Brescia *Madama Butterfly* ottiene il successo tanto atteso, con dieci chiamate in proscenio per Puccini, che tuttavia avrà modo di rivedere ulteriormente l'opera.³⁸ In luglio debutta all'estero, a Buenos Aires diretta da Toscanini. A Londra per *Manon* e *Tosca* al Covent Garden, tramite Tosti, Puccini

stringe amicizia con Sybil Seligman, con cui corrisponderà fino al 1924, sua consigliera su ogni fronte.

1905

Il 10 luglio *Madama Butterfly* viene rappresentata al Covent Garden di Londra. Arturo Toscanini la dirige a Bologna, Puccini gli dà alcuni consigli:

Guarda di ottenere l'effetto delle lampade che si spengono come per mancanza d'olio al sorgere della prima alba al terzo atto, poiché l'intermezzo o mezzo preludio scenico si fa tutto.

Si reca a Buenos Aires, dove al Teatro Colón sono in scena *Manon Lescaut*, *La Bohème*, *Madama Butterfly*, *Tosca*, *Edgar*, nell'ambito di una stagione pucciniana organizzata dal giornale «La Prensa». Compone un *Requiem* per coro, viola e armonium, in memoria di Giuseppe Verdi.

1906

Nuovo tentativo di collaborare con D'Annunzio per l'opera *La Rosa di Cipro*, abbandonata nonostante i frequenti contatti col poeta. Intanto stava meditando a svariati nuovi soggetti (*Margherita da Cortona*, *Ramuntcho* di Loti, *La femme et le pantin*³⁹ di Louis, *Tragedy florentine* di Wilde). L'ultima versione di *Madama Butterfly* viene completata da Puccini per l'Opéra-comique di Parigi, dove va in scena il 28 dicembre nella regia di Albert Carré, col quale vengono concordate nuove modifiche:

L'intendente dell'opera, Carré, farà una messa in scena speciale originalissima [...]. È la prima opera in costume giapponese che sia stata all'Opéra-Comique.⁴⁰

Tra il 1906 e il 1907 l'opera va in tournée in Nord America, Puccini assisterà alla prima esecuzione a New York l'11 febbraio 1907.

1909

È stravolto dalla gelosia della moglie, condannata per aver ingiustamente accusato la loro domestica – per questo suicida – di

essere l'amante di Giacomo. Il caso, che ebbe una certa risonanza pubblica, viene risolto con un indennizzo. Il Metropolitan Opera House di New York gli commissiona una nuova opera: Puccini realizzerà *La fanciulla del West*, tratta da *The Girl of the Golden West* di Belasco, a cui aveva assistito due anni prima a New York quando *Manon Lescaut* debuttava al Metropolitan. Conclusa l'era di Giacosa (morto nel 1906) e Illica, che smise di collaborare con Puccini proprio per la scelta del nuovo soggetto americano, il libretto viene realizzato da Carlo Zangarini e Guelfo Civinini. A Dresda assiste alla prima di *Elettra* di Richard Strauss («Un orrore – vada per *Salome*, ma *Elettra* è troppo») e ai balletti di Diaghilev a Parigi. Di Strauss aveva ascoltato *Salome* alla prima di Dresda nel 1905:

La *Salomé* è la cosa più straordinaria cafonica terribilmente. Ci sono delle sensazioni musicali bellissime, ma finisce a stancare molto. È uno spettacolo di grande interesse.⁴¹

La ascoltò anche a Napoli nel 1908, dove ebbe modo di incontrare l'autore:

Ieri sera capitai colla première di *Salomé* diretta da Strauss. [...] Fu un successo... Ma quanti ne saranno convinti? L'esecuzione orchestrale fu una specie d'insalata russa mal condita. Ma c'era l'autore - e tutti, dicono, fu perfetto.⁴²

In quell'anno fu anche in Egitto, in visita alle piramidi e a Luxor con la moglie, invitato ad assistere a *Madama Butterfly* ad Alessandria.

1910

La fanciulla del West, che debutta con Caruso, sotto la bacchetta di Toscanini, è uno dei successi storici per il Metropolitan, procurando a Puccini la corona d'argento del «Board of Directors» di New York. Sarà accolta da altrettanti consensi al Teatro Costanzi di Roma l'anno seguente:

La *Girl* è riuscita, per me, la migliore opera.⁴³

1911

Inizia una segreta relazione amorosa di sei anni con la baronessa Josephine von Stänghel, impegnativa fino al punto di abbandonare la moglie Elvira. Riceve la carica di Grand'ufficiale della Corona d'Italia.

1913

La Crociata degli Innocenti è il nuovo progetto previsto insieme a D'Annunzio, ma viene abbandonato come i precedenti. Puccini concluderà così sul poeta:

Il Poeta porta male al teatro lirico. [...] Gli manca sempre il vero e semplice spoglio senso umano. Tutto, in lui, è sempre parossismo, corda tirata, espressione ultraeccessiva.⁴⁴

Altre idee erano per *Two little wooden shoes* di Ouida e *Anima allegra* dei Quintero.⁴⁵ La scelta per una nuova opera cade invece su *La Houpelande* di Gold, vista a Parigi, futuro *Tabarro*. Le critiche a Puccini dalla nuova scuola musicale italiana (Pizzetti, Casella, Malipiero) erano intanto confluite nel libro provocatorio di Fausto Torrefranca, *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, ma senza suscitare pubbliche repliche dal compositore, che tuttavia scrisse a Carlo Clausetti:

Rinnovarsi o morire? [...] Io mi riprometto, se trovo il soggetto, di far sempre meglio nella via che ho preso, sicuro di non rimanere alla retroguardia.

Dopo essere stato a Bayreuth l'anno precedente per ascoltare *Parsifal* di Wagner, Puccini è ora a Berlino per *La fanciulla del West*. Ma ormai scomparse persone care come la sorella Ramelde e Giulio Ricordi, viene colto da un profondo senso di sconfitta:

Dio che vita è la mia! Dappertutto sono infelice e soffro, soffro tanto! Vorrei finir la questa vita. Sarò felice quando mi riposerò

nell'eterna pace. Ho tanto desiderio di pace e di equilibrio. La morte è ancora una grande amica. Non ho più fede in me stesso. Dovunque mi volgo incontro malvagità e bassezza. [...] Ora io sono vecchio, e non importa se cerco di non sembrarlo, e non importa se desidero di non esserlo, la realtà è che lo sono. Ho tanto sofferto nella mia vita che ora non ne posso più.⁴⁶

I mutamenti d'umore sono innumerevoli, con gli amici, così come in alcuni scritti, poesie fra malinconia e coprolalia. Personalità spontanea e incline agli estremismi, così si descrive:

Vivo di nervi, di lotta, di lavoro, di ansia, di timori, di strafottenza, di noncuranza, di affetti, di alti e bassi, di bianchi e neri, di gioventù, di vecchiaia, di paure, di speranze, [...] nevrotico, isterico, linfatico, degenerato, malfattoide, erotico, musico-poetico, cardiaco.⁴⁷

Ricerca una via di rinnovamento: nasce il progetto sul *Trittico*, tre opere in un'unica rappresentazione, ma viene temporaneamente sospeso.

1917

In piena prima guerra mondiale, compone la lirica *Morire?* (poi utilizzata nella seconda versione della *Rondine*) per un'edizione musicale in beneficenza per la Croce Rossa; più tardi devolgerà l'incasso dei festeggiamenti per il venticinquesimo di *Manon Lescaut* alla «Famiglia del soldato». Tuttavia si tiene un po' distante dalle problematiche della guerra, senza prendere posizione, venendo rimproverato persino di filogermanesimo.⁴⁸ La rottura con Tito Ricordi (figlio ed erede del defunto Giulio) porta Puccini dall'editore Sonzogno, per il quale scrive la commedia lirica *La Rondine* su libretto di Giuseppe Adami. Propostagli dal Karl Theater di Vienna nel 1913, solo una decina di numeri per un'operetta, ne allarga le dimensioni:

Io, operetta non la farò mai: opera comica

si: vedi *Rosenkavalier* [di Richard Strauss], ma più divertente e più organica.⁴⁹

Durante la guerra, la prima della *Rondine* (che subirà alcuni ritocchi negli anni successivi) è a Montecarlo, in zona neutrale, diretta da Gino Marinuzzi, con Tito Schipa (a Vienna metterà piede nel '20). Il principe di Monaco Alberto I consegna a Puccini l'onorificenza di Grand'ufficiale dell'ordine monegasco di Saint Charles (nel 1914 gli era stata conferita anche la carica di Commendatore dell'Ordine di Francesco Giuseppe).

1918

Completato *Il Tabarro* già nel '16, originariamente concepito indipendentemente dal *Trittico*, *Suor Angelica* e *Gianni Schicchi* sono anch'essi conclusi. Al Teatro Dal Verme di Milano *La Rondine* viene disprezzata dalla critica, mentre al Metropolitan di New York il *Trittico* suscita giudizi incostanti, preferito *Gianni Schicchi* agli altri due lavori; riscuoterà invece grande successo al Costanzi di Roma nel '19.

1920

Inizia la redazione del libretto per *Turandot* (soggetto scelto da Puccini) realizzato da Adami e Renato Simoni, completato nel '22. Desideroso di migliorare il proprio stato di salute, Puccini si rivolge al medico berlinese Eugen Steinach, studioso di pratiche di ringiovanimento. Intanto il suo benessere economico è alquanto ragguardevole:

La mia produzione antica e moderna ha preso una diffusione enorme quasi, direi, indecente. Ho qui il semestre che arriva a trecentomila: ho crediti di centinaia di corone e di marchi che per ora riposano nelle rispettive nazionali casse. Insomma, non si more di fame.⁵⁰

1922

Vive nella sua nuova villa di Viareggio, dove aveva fondato il club «Gianni Schicchi», trasferitosi l'anno prima a causa della disturbante attività industriale di una torbie-

ra a Torre del Lago e per trovare un più sicuro clima politico. Col figlio e alcuni amici viaggia in una Lancia attraverso Austria (dove conosce Lehar a Vienna), Germania, Olanda, Svizzera.

1924

Dopo le recite di *Tosca*, *Bohème* e *Manon Lescaut* a Vienna l'anno precedente, lavora a *Turandot*. A Firenze incontra Arnold Schönberg, suo estimatore,⁵¹ che vi dirige *Pierrot lunaire*. Conoscendo già *Petruška* – ascoltata a Roma nel '16 – e *La Sagra* di Stravinskij (incontrato a Parigi⁵²), *Donna senz'ombra* di Strauss («Sono logaritmi!») e i *Gurrielieder* dello stesso Schönberg (sentiti a Vienna nel '20), di fronte alla musica del collega austriaco Puccini rimane perplesso:

Fino a quando madre natura doterà gli uomini di un apparecchio auditivo quale questo che abbiamo [...] cotesta chiamiamola musica, tanto per intenderci, l'orecchio umano, a parte gli "snob", la vomiterà sempre. [...] Comunque sono contento di aver avuto modo di toccare con mano, anzi con le orecchie, i fatti come si presentano oggi. Io non sono né uno "snob", né un neofita.⁵³

Nonostante amasse *Parsifal*, gli scappò un commento pungente su *Tristano* di Wagner, poco prima di morire:

Basta di questa musica! Noi siamo dei mandolinisti, dei dilettanti: guai a noi se ci lasciamo prendere! Questa musica tremenda ci annienta e non ci fa concludere più nulla!⁵⁴

Mentre su Debussy aveva scritto:

Pelléas et Mélisande di Debussy ha qualità straordinarie di armonie e sensazioni diafane strumentali. È veramente interessante, malgrado il suo colore "sombre", uniforme come un abito francescano.⁵⁵

Ammiratore del passato («Beethoven è la musica!») pare che studiasse attentamente le partiture dei contemporanei, dicendo al critico Renato Galianus:

Quando verrà a Viareggio, le farò vedere io le partiture di Debussy, di Strauss, di Dukas, e degli altri; vedrà come sono tutte sciupate a furia di essere lette e rilette, e tutte analizzate e annotate da me.

Viene nominato Senatore del Regno «per chiara fama» e riceve la tessera del Partito Nazionale Fascista, offertagli «ad honorem». In realtà, nonostante i numerosi riconoscimenti ufficiali ricevuti, l'interesse di Puccini per la politica fu sempre molto scarso:

Io abolirei camera e deputati tanto mi sono uggiosi questi eterni fabbricanti di chiacchiere.⁵⁶

Il mondo è così cambiato e volgare! Mi è antipatico viverci – vorrei trovare un angolo del mondo dove ci fosse un po' d'idealismo, di sincerità, di normalità, d'ordine, di rispetto, di semplicità soprattutto, ma dove? Forse in Polinesia, ma sono troppo vecchio! Champs Elisées? quelli veri?

La celebrità internazionale di Puccini è tale da confondersi con l'immagine dell'Italia stessa, notorietà testimoniata in questi anni dal giornalista Filippo Sacchi:

Ci sono tanti paesi in cui non abbiamo il Console, in cui non troviamo la nostra bandiera, ma Puccini lo troviamo dappertutto. Nelle orchestre dei transatlantici e negli organetti dei suburbi, nei grammofoni delle ville e nelle fisarmoniche degli emigranti, nelle sale da concerto e negli *estraminets* – i piccoli caffè della periferia – era lui che ci veniva incontro, come lo conoscevamo o come ce lo figuravamo, con quel sigaro fra i denti, col cappello piegato un po' di traverso, quel piglio maschio e cordiale del viso intelligente e della persona tarchiata.

Purtroppo i sintomi di cancro laringeo, già comparsi dalla fine del '23, si fanno sempre più ingrossanti:

Da sette mesi mi tormenta. [...] Il male [...]

bisogna levarselo, e presto; è situato sotto l'epiglottide. Per ora la musica di casa mia è un silenzio doloroso. [...] E *Turandot*? Mah! Non averla finita quest'opera mi addolora.

Accompagnato dal figlio, il 5 novembre Puccini viene ricoverato a Bruxelles per essere trattato con terapia al radio e operato dal professor Ledoux dell'Institut de la Couronne. Con l'intervento perde la parola. Muore dopo pochi giorni, per complicanze cardiache, il 29 novembre alle 11.30, accanto alle ultime trentasei pagine con gli abbozzi del duetto d'amore e del finale di *Turandot*, rimasta incompiuta. La salma, trasportata a Milano, dopo l'esecuzione della marcia funebre dell'*Edgar* diretta da Toscanini in Duomo, viene tumulata nel Cimitero Monumentale, temporaneamente accolta nella tomba di famiglia Toscanini; dopo due anni sarà trasferita a Torre del Lago (dove nel 1930 la raggiungerà quella della moglie, nella casa-mausoleo inaugurata dal figlio Antonio). Alla Camera dei Deputati, Mussolini commemora Puccini con un'edulcorata orazione funebre di regime. Il 25 aprile 1926 *Turandot* andrà in scena alla Scala, diretta da Toscanini, la sera successiva nella versione completata da Franco Alfano. Dopo la morte di Liù il direttore interrompe l'esecuzione rivolgendosi al pubblico:

Qui finisce l'opera lasciata incompiuta dal Maestro, perché a questo punto il Maestro è morto. La morte in questo caso è stata più forte dell'arte.

Puccini chiude un capitolo della musica italiana, e a una decina di mesi dalla scomparsa così lo ricorda il compositore Edgard Varèse:

Non è una sorpresa che oggi nessun altro sia emerso in grado di prendere il pubblico mondiale per le orecchie. Per quanto grottesco possa sembrare, parlare dell'autore di *Bohème*, *Butterfly* e *Tosca* come dell'ultimo melodista, è probabile che nessuna ricerca, per quanto seria e vasta, potrebbe mettere in luce un compositore di livello più o meno

alto che si possa universalmente definire un notevole melodista.⁵⁷

L'aveva intuito Puccini stesso:

Ormai il pubblico per la musica nuova non ha più il palato a posto; ama, subisce musiche illogiche, senza buon senso. La melodia non si fa più o, se si fa, è volgare. Si crede che il sinfonismo debba regnare e invece io credo che è la fine dell'opera di teatro.⁵⁸

Nel campo lirico non c'è nessuna più piccola conquista.⁵⁹

NOTE

¹ Lettera a D'Annunzio, 1912.

² Lettera a D'Annunzio, 1906.

³ Lettera ad Adami, 1919.

⁴ Quattro generazioni lucchesi, importanti animatrici della vita musicale della città, riuniscono l'omonimo Giacomo (1712-1781), organista e maestro di cappella, Antonio Benedetto Maria (1747-1832), figlio del precedente e padre di Domenico (1771-1815). Quest'ultimo, allievo di Paisiello, fu padre di Michele (1815-1864), discepolo di Donizetti e Mercadante.

⁵ Insegnante nei licei musicali di Lucca, Ferrara e La Spezia, nel 1877 a Venezia fu direttore del Conservatorio «B. Marcello» (dove Alberto Franchetti fu suo allievo) e diresse l'orchestra del Teatro La Fenice.

⁶ Sarà attivo come direttore d'orchestra in America del Sud, dove morirà nel 1891. Studierà, come il fratello, al Conservatorio di Milano.

⁷ Allievo di Michele Puccini, fu maestro di Alfredo Catalani.

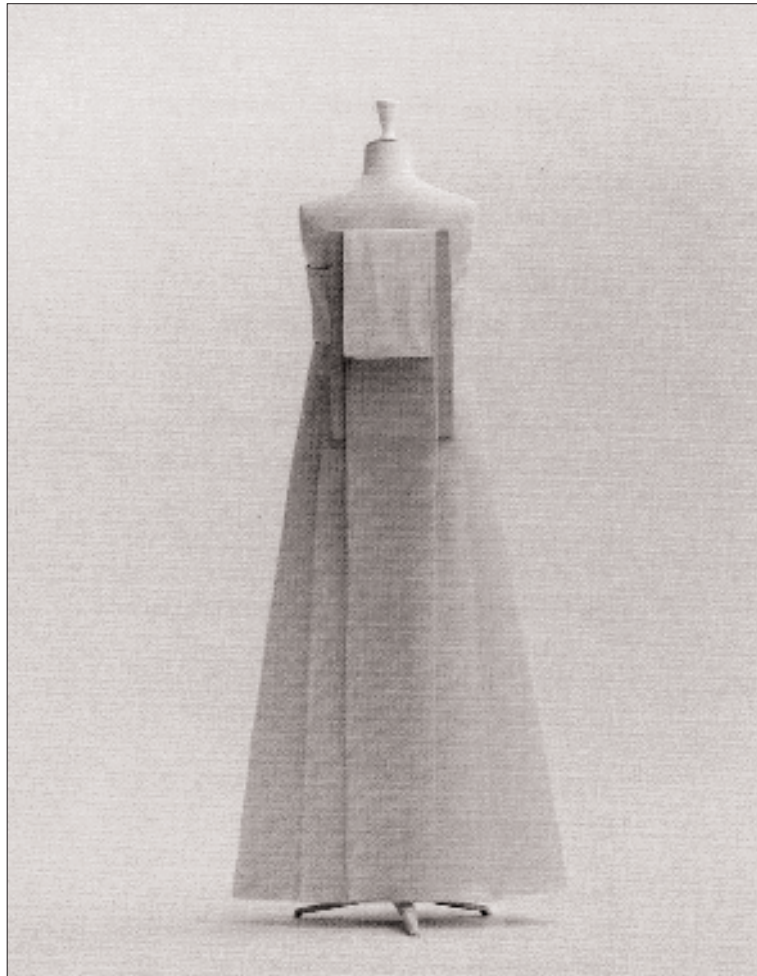
⁸ Per un approfondimento cfr. GIANFRANCO MUSCO, *Musica e teatro in Giacomo Puccini*, Vol. I, Calosci-Cortona, 1989, dove questo brano è stato pubblicato per la prima volta. Ma a differenza di Musco e Mosco Carner, Michele Girardi lo assegna al 1882 (anno su cui il DEUM UTET è incerto), quando Puccini studiava già a Milano (M. GIRARDI, *Giacomo Puccini*, Marsilio, 1995).

⁹ Offriva borse di studio per giovani musicisti di talento di famiglia povera. Puccini sarà sempre grato a casa Savoia, a cui dedicherà *Crisantemi*, *Madama Butterfly*, *Inno a Roma* (1919), *Turandot*.

¹⁰ Direttore del Conservatorio, fu un famoso violinista.

¹¹ Lettera a Giuseppe Adami, 1920.

- ¹² Puccini recupererà il terzo tema dell'*Andante moderato* del *Capriccio* nella marcia funebre di *Edgar*, mentre il tema dell'*Allegro vivace* sarà l'inconfondibile sigla di *Bohème*.
- ¹³ Riportiamo il commento di Giuseppe Verdi, citato da tutti i biografi: «Ho sentito dir molto bene del musicista Puccini. [...] Segue le tendenze moderne, ed è naturale, ma si mantiene attaccato alla melodia che non è moderna né antica. Pare però che predomini in lui l'elemento sinfonico! Niente di male. Soltanto bisogna andar cauti in questo. L'opera è l'opera: la sinfonia è la sinfonia, e non credo che in un'opera sia bello fare uno squarcio sinfonico. [...] Dico per dire... con la certezza d'aver detto cosa contraria alle tendenze moderne» (lettera a Opprandino Arrivabene, 10 giugno 1884).
- ¹⁴ Lettera alla sorella Ramelde, 1884.
- ¹⁵ Frequente sarà la pratica pucciniana di recuperare in nuovi lavori materiale musicale già scritto.
- ¹⁶ Leoncavallo offrirà comunque qualche contributo al libretto di *Manon Lescaut* nel 1890 e nel 1892.
- ¹⁷ Puccini al musicista lucchese G. Giovannetti. Va ricordato che Puccini ebbe un ruolo determinante nell'ideazione del terzo atto di *Manon Lescaut*.
- ¹⁸ Fino al 1904 i soggetti delle opere di Puccini erano già noti da tempo all'autore, che gli aveva conosciuti da giovane: frequentata dalla Scapigliatura milanese era *Le scenes de la vie de Bohème* di Murger; *Tosca* di Sardou era celebre nell'interpretazione di Sarah Bernhardt, in scena a Milano nel 1889; nel 1897 di Loti era stata pubblicata *Madame Chrysantheme*, antenata di *Madame Butterfly*.
- ¹⁹ La sua *Bohème*, su proprio libretto, verrà rappresentata al Teatro La Fenice di Venezia nel 1897.
- ²⁰ Lettera a Carlo Clausetti, 1894.
- ²¹ Nel 1907 Pascoli scriverà le epigrafi per le tombe dei genitori di Puccini.
- ²² In *The life of David Belasco* di David Winter.
- ²³ Lettera a Giulio Ricordi, 16 agosto 1900.
- ²⁴ Lettera a Giulio Ricordi, 20 novembre 1900.
- ²⁵ Sembra fosse difficile per Puccini trovare un tema adeguato, avendo preso in considerazione *Tartarin* di Daudet, *La locandiera* e *Le baruffe chiozzotte* di Goldoni, *La faute de l'abbé Mouret* di Zola, *Adolphe* di Constant, *Lea* di Cavallotti, *Tessitori* di Hauptmann e una *Maria Antonietta*, ultima futura collaborazione con Illica.
- ²⁶ Una traduzione di A. Clerici comparirà in «La lettura» nel 1904.
- ²⁷ Lettera a Giulio Ricordi, 18 settembre 1902.
- ²⁸ Lettera a Illica, 13 maggio 1905.
- ²⁹ Lettera a Illica, 24 novembre 1905.
- ³⁰ Il 29 febbraio Puccini scrisse a Illica che «una dama altolocata è rapita di Butterfly».
- ³¹ Su «Musica e Musicisti», probabilmente riferito da Giulio Ricordi, marzo 1904.
- ³² Nappi sulla *Perseveranza*. *Iris* di Mascagni aveva debuttato a Roma nel 1898.
- ³³ Giovanni Pozza sul «Corriere della sera».
- ³⁴ La sorella Ramelde aveva descritto il pubblico come «schifoso, abietto, villano. Neanche una dimostrazione di stima».
- ³⁵ Lettera a Camillo Bondi, 18 febbraio 1904.
- ³⁶ Lettera ad Alfredo Vandini, 1904.
- ³⁷ Aggiunge l'aria di Pinkerton «Addio, fiorito asilo».
- ³⁸ Nel 1982 il Teatro La Fenice propose la prima versione di *Madama Butterfly*, vincendo il Premio Abbiati della critica.
- ³⁹ Verrà musicato da Zandonai in *Colchita*.
- ⁴⁰ Lettera ad Alfredo Vandini, 13 luglio 1906.
- ⁴¹ Lettera all'ungherese Ervin Lenvai, 1909.
- ⁴² Lettera a Ricordi, 1909. Puccini aggiunge: «Strauss, alle prove, nell'incitare l'orchestra ad un'esecuzione rude e violenta disse: "Miei signori, qui non si tratta di musica! Questo deve essere un giardino zoologico. Forte e soffiare negli strumenti!" Storico!»
- ⁴³ Lettera a Sybil Seligman, 1910.
- ⁴⁴ Lettera a Tito Ricordi, 1918.
- ⁴⁵ La prima diventerà *Lodoletta* di Mascagni, la seconda sarà musicata da Franco Vittadini.
- ⁴⁶ Lettera alla moglie, 1915.
- ⁴⁷ Lettera alla nipote Albina Franceschini.
- ⁴⁸ Aveva rifiutato di aderire a un documento contro il bombardamento della città di Reims firmato anche da Bernard Shaw, Maeterlinck, Saint-Saens, Leoncavallo, e trascurò di unirsi a un'iniziativa musicale a favore del Belgio sostenuta da Debussy, Elgar, Paderewskij, Mascagni.
- ⁴⁹ Lettera ad Angelo Eisner, 1915.
- ⁵⁰ Lettera a Riccardo Schnabl, 1920.
- ⁵¹ Schönberg citerà Puccini nel suo *Manuale d'armonia* e in altri due scritti.
- ⁵² In *Colloqui con Stravinskij*, il compositore russo racconta del suo incontro con Puccini al Theatre du chatelet dove si dava *Petruška*: «Puccini, uomo imponente e di bell'aspetto anche se un po' dandy, fu subito molto cortese con me. Aveva detto a Diaghilev che la mia musica era orribile ma, nello stesso tempo, piena di talento. [...] Avevo parlato con Debussy della musica di Puccini e ricordo che Debussy la rispettava, come d'altronde anch'io. [...] Nonostante la distanza musicale che intercorreva tra noi, non ci furono ostacoli alla nostra amicizia».
- ⁵³ Testimoniato da Guido Marotti.
- ⁵⁴ Secondo Marotti.
- ⁵⁵ Lettera a Ricordi, 1906.
- ⁵⁶ Lettera all'amico Ferruccio Pagni, 1898.
- ⁵⁷ E. VARÈSE, *Il suono organizzato. Scritti sulla musica*, a cura di L. Hirbour, Milano, Ricordi / Unicopli, 1985.
- ⁵⁸ Lettera a Gaianus, 1922.
- ⁵⁹ Lettera a Clausetti, 1924.



Frida Parmeggiani, costume delle gheishe per *Madama Butterfly*.



Frida Parmeggiani, costume del coro maschile per *Madama Butterfly*.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

PERCORSI DI APPROFONDIMENTO

a cura di GILDO SALERNO

Biografie e monografie critiche su Giacomo Puccini

- A. FRACCAROLI, *La vita di Giacomo Puccini*, Milano, Ricordi, 1925.
- R. SPECHT, *Giacomo Puccini. Das Leben – Der Mensch – Das Werk*, Berlin-Schöneberg, Hesse, 1931.
- G. KNOSP, *Giacomo Puccini*, Bruxelles, Schott, 1937.
- K. G. FELLNER, *Giacomo Puccini*, Postdam, Athenaeon, 1937.
- G. ADAMI, *Puccini*, Milano, Treves, 1938².
- P. PANICHELLI, *Il “pretino” di Giacomo Puccini racconta...*, Pisa, Nistri-Lischi, 1940².
- G. MAROTTI, *Giacomo Puccini intimo*, Firenze, Vallecchi, 1942.
- G. ADAMI, *Il romanzo della vita di Giacomo Puccini*, Milano, Rizzoli, 1944².
- A. BARESEL, *Giacomo Puccini*, Hamburg, Sikorski, 1954.
- W. SEIFERT, *Giacomo Puccini*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1957 (Musikbücherei für Jedermann, 14).
- M. CARNER, *Puccini: A critical Biography*, Londra, Duckworth, 1958 (III ed. 1992), trad. it. *Giacomo Puccini. Biografia critica*, Milano, Il Saggiatore, 1961.
- C. SARTORI, *Puccini*, Milano, Accademia, 1958.
- W. ASHBROOK, *The operas of Puccini*, New York, 1968 (rist. Ithaca-London, Cornell University Press, 1985).
- D. AMY, *Giacomo Puccini. L’homme et son oeuvre*, Paris, 1970.
- A. TITONE, *Vissi d’arte. Puccini e il disfaccimento del melodramma*, Milano, Feltrinelli, 1972.
- L. PINZAUTI, *Puccini: una vita*, Firenze, Vallecchi, 1974.
- E. SICILIANO, *Puccini*, Milano, Rizzoli, 1976.
- W. MARGRAAF, *Giacomo Puccini*, Leipzig, 1977 (trad. ingl. New York, 1984).
- W. WEAVER, *Puccini. The Man and His Music*, New York, 1977.
- C. CASINI, *Giacomo Puccini*, Torino, UTET, 1978.
- E. GREENFELD, *Puccini: A Biography*, New York, 1980.
- C. OSBORNE, *The Complete Operas of Puccini: A Critical Guide*, London, Gollancz, 1981.
- G. MAGRI, *Puccini e Torino*, Torino, Daniela Piazza Editore, 1983.
- S. SERVEGNINI, *Invito all’ascolto di Puccini*, Milano, Mursia, 1984.
- J.L. DIGAETANI, *Puccini The Thinker: The Composer’s Intellectual and Dramatic Development*, Bern-New York, Lang, 1987.
- M. KAYE, *The Unknown Puccini*, New York-Oxford, 1987.
- G. TAROZZI, *L’amore cattivo: vita di Giacomo Puccini*, Milano, Camunia, 1988.
- D. SCHICKLING, *Giacomo Puccini. Biographie*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1989 (con cronologia dei viaggi e degli spettacoli teatrali visti da Puccini).
- M. GIRARDI, *Puccini. La vita e l’opera*, Roma, Newton Compton, 1989.
- G. MAGRI, *L’uomo Puccini*, Milano, Mursia, 1992.
- R. GIAZOTTO, *Puccini in casa Puccini*, Lucca, Akademos, 1992.
- E. GIUDICI, *Puccini*, Milano, Ricordi, 1994.
- S. DEMEL, *Giacomo Puccini: eine Psychobiographie*, Stuttgart, 1995.
- M. GIRARDI, *Giacomo Puccini. L’arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 1995.

Lettere, documenti, materiale iconografico

-
- G. MAROTTI e F. PAGNI, *Giacomo Puccini intimo (nei ricordi di due amici)*, Firenze, Vallecchi, 1926.
 - *Giacomo Puccini: Epistolario*, a cura di G. ADAMI, Milano, Mondadori, 1928 (rist. 1982).
 - V. SELIGMAN, *Puccini Among Friends*, London, Mac Millan, 1958 (con la trad. inglese di circa 500 delle 600 lettere scritte da Puccini a Sibil Seligman dall'autunno 1904).
 - *Puccini in un gruppo di lettere inedite a un amico*, a cura di C. GATTI, Milano, Bestetti, 1944.
 - P. NARDI, *Vita e tempo di Giuseppe Giacosa*, Milano, Mondadori, 1949 (contiene ampi stralci del carteggio fra Puccini e Giacosa).
 - *Carteggi pucciniani*, a cura di E. GARA, Milano, Ricordi, 1958 (rist. 1995).
 - G. ARRIGHI, *Caleidoscopio di umanità in lettere di Giacomo Puccini*, in *Giacomo Puccini nel centenario della nascita*, Lucca, Lorenzetti e Natali, 1958, pp. 89-104.
 - M. CORRADI-CERVI, *Lettere familiari inedite di Giacomo Puccini*, in «Aurea Parma» LV/23-5 (1971), pp. 3-16.
 - E. SICILIANO, *Recondita armonia (Giacomo Puccini: dalle lettere)*, estratto da «Nuovi Argomenti» n.s. 23-4, luglio-dicembre 1971, pp. 124-165.
 - A. MARCHETTI, *Puccini com'era*, Milano, Curci, 1973.
 - N. GALLI, *Puccini e la sua terra*, Lucca, M. Pacini Fazzi, 1974.
 - A. MARCHETTI, *Carezze e graffi di D'Annunzio a Puccini*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», VIII/14 (1974), pp. 536-539.
 - *Puccini: 276 lettere inedite*, a cura di G. PINTORNO, Milano, Nuove edizioni, 1974.
 - *Giacomo Puccini. Lettere a Riccardo Schnabl*, a cura di S. PUCCINI, Milano, Emme, 1981.
 - A. CERESA, *Puccini a casa*, Udine, Magnus edizioni, 1982.
 - *Carteggio Giacomo Puccini - Domenico Alaleoni (1919-1924)*, a cura di M. BUSNELLI, in *Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini*, a cura di J. MAEHDER, Pisa, Giardini, 1985, pp. 217-229.
 - G. ARRIGHI, *Venti missive a Giacomo Puccini dal dicembre '85 al settembre '91*, ibid., pp. 191-216.
 - M. BEGHELLI, *Quel "Iago di Massacchiucchi tanto...povero di ispirazione"!*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», XX, 1986, n. 4, pp. 605-625 (riporta ampi stralci del carteggio Puccini-D'Annunzio).
 - R. DEL NISTA, *Altro di me non vi saprei narrare. Catalogo ragionato delle lettere di Giacomo Puccini*, tesi di laurea, Università di Pisa, Facoltà di Lettere, 1986-87.
 - *Lettere di Ferdinando Fontana a Giacomo Puccini: 1884-1919*, a cura di S. PUCCINI e M. ELPHINSTONE, in «Quaderni pucciniani», 1992, n. 1, pp. 5-234.
 - R. CECCHINI (a cura di), *Trenta lettere inedite di Giacomo Puccini*, Lucca, V. Press, 1992.
 - R. CECCHINI (a cura di), *Giacomo Puccini. Lettere inedite ad Alfredo Vandini*, Lucca, V. Press, 1994.
 - R. CECCHINI, *I piccoli giardini. Vita sentimentale di un musicista famoso: Giacomo Puccini*, Lucca, Ianua Press, 1996.
 - *Verso Butterfly. Puccini-Ceci-Guarneri, carteggio inedito 1903-1904*. Pavia, Edizioni Cardano, 1997.
- Inediti del carteggio Puccini-Ricordi si trovano in:
- C. SARTORI, *I sospetti di Puccini*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», XI, 1977, pp. 232-241.
 - P. ROSS-D. SCHWENDIMANN BERRA, *Sette lettere di Puccini a Giulio Ricordi*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», XIII, 1979, pp. 851-865.
 - G. MAGRI, *Puccini e le sue rime*, Milano, Borletti, 1974, con un'appendice di J. L. Digaetani, *Puccini the Poet*, e ampia documentazione iconografica.
 - M. KALMANOFF, *Words by Puccini*, in «The Opera Quarterly», II, 1984, pp. 46-57 e 58-61.
 - GIACOMO PUCCINI, *Lettere e rime*, Napoli, Pagano, 1999.
 - L. MARCHETTI, *Puccini nelle immagini*, Milano, Garzanti, 1968.
 - S. PUCCINI (a cura di), *La famiglia Puccini*, Catalogo della mostra, Milano, 1992.
- Edizioni delle opere, bibliografie, storia della**
-

critica, libretti e librettisti

- G. PETROCCHI, *L'opera di Puccini nel giudizio della critica*, in «Rivista Musicale Italiana», 1941, pp. 40-49.
 - G. GAVAZZENI, *Introduzione alla critica di Puccini*, in AA. VV., *Giacomo Puccini*, a cura di C. SARTORI, Milano, Ricordi, 1959, pp. 129-141.
 - AA.VV., *Giacomo Puccini*, a cura di C. SARTORI, Milano, Ricordi, 1959.
 - C. HOPKINSON, *A Bibliography of the Works of Giacomo Puccini 1858-1924*, New York, Bronde Brothers, 1968.
 - L. BALDACCI, *Naturalezza di Puccini*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», IX, 1975, pp. 42-49, rist. in L. BALDACCI, *La musica in italiano. Libretti d'opera dell'Ottocento*, Milano, Rizzoli, 1997, pp. 143-150.
 - L. BALDACCI, *Puccini: una vita*, in «Paragone/Letteratura», X, 1975, rist. col titolo *Puccini nel Novecento* in L. BALDACCI, *La musica in italiano. Libretti d'opera dell'Ottocento*, Milano, Rizzoli, 1997, pp. 151-158.
 - *Critica pucciniana*, Lucca, Nuova Grafica Lucchese, 1976.
 - A. CAVALLI, *I frammenti pucciniani di Celle*, in *Critica pucciniana*, Lucca, Nuova Grafica Lucchese, 1976, pp. 16-54.
 - L. GHERARDI, *Appunti per uno studio delle varianti nelle opere di Giacomo Puccini*, in «Studi Musicali», VI, 1977, pp. 269-321.
 - S. CORSE, *“Mi chiamano Mimi”*: *The role of Women in Puccini's Operas*, in «The Opera Quarterly», I, 1983, pp. 93-106.
 - *Tutti i libretti di Puccini*, a cura di ENRICO MARIA FERRANDO, Milano, Garzanti, 1984.
 - DANIELE A. MARTINO, *Metamorfosi del femminile nei libretti per Puccini*, Torino, Books & Video, 1985 (saggi, 3).
 - F. NICOLODI, *L'opera verista a Parigi: una “querelle” musicale a confronto*, in *Gusti e tendenze del Novecento musicale in Italia*, Firenze, Sansoni, 1985, pp. 1-66.
 - S. SCHERR, *Editing Puccini's Operas*, in «Acta Musicologica», 62 (1990), pp. 62-81.
 - S. DÖHRING, *Puccinis “Italianità”*, in H. DE LA MOTTE-HABER (a cura di), *Nationaler Stil und europäische Dimension in der Musik der Jahrhundertwende*, Darmstadt, 1991, pp. 122-131.
 - H. M. GREENWALD, *Dramatic Exposition and Musical Structure in Puccini's Operas*, PhD diss., City University of New York, 1991; Ann Arbor, UMI, 1991.
 - G. PADUANO, *Il giro di vite. Percorsi dell'opera lirica*, Firenze, Passigli, 1992.
 - DANIELE A. MARTINO, *Catastrofi sentimentali. Puccini e la sindrome pucciniana*, Torino, EDT, 1993.
 - H.M. GREENWALD, *Recent Puccini Research*, in «Acta Musicologica», XLV, 1993, n.1, pp. 23-50.
 - D. BURTON, *A Selected Bibliography of Articles and Dissertations about Puccini and his Operas*, in *The Puccini Companion*, a cura di W. WEAVER e S. PUCCINI, New-York-London, Norton, 1994, pp. 327-334.
 - S. SCHERR, *L'edizione delle opere: il caso “Manon Lescaut”*, in *Puccini*, a cura di V. BERNARDONI, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 329-353.
 - S. SCHERR, *Come datare le edizioni pucciniane*, in AA.VV., *I libretti di Puccini e la letteratura del suo tempo*, a cura di J. MAEHDER.
- Un'ampia bibliografia è anche presente nel sito internet: www.puccini.it

Saggi sulla personalità e l'opera del musicista

- F. TORREFRANCA, *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, Torino, Bocca, 1912.
- B. BARILLI, *Omaggio a Puccini*, in Id., *Il paese del melodramma*, Lanciano, 1931 (nuova ed. Torino, 1985).
- M. CARNER, *The Exotic Element in Puccini*, «The Musical Quarterly», XXII/1, January 1936, pp. 45-67; rist. in *Of Men and Music*, London, Joseph Williams, 1944, pp. 66-89; trad. it. in *Giacomo Puccini*, pp. 173-99.
- A. BONACCORSI, *Giacomo Puccini e i suoi antenati musicali*, Milano, Curci, 1950.
- L. RICCI, *Puccini interprete di sé stesso*, Milano, Ricordi, 1954.
- P. SANTI, *Senso comune e vocalità nel melodramma pucciniano*, in «La Rassegna

-
- musicale», XXVIII/2, giugno 1958, pp. 109-121; rist. col titolo *Vocalità pucciniana in Giacomo Puccini*, a cura di C. Sartori, Milano, Ricordi, 1959 (Symposium, 2).
- R. LEIBOWITZ, *L'arte di Giacomo Puccini*, in «L'approdo musicale», II, 6, 1959, pp. 3-27.
 - D. VAUGHAN, *Puccini's Orchestration*, in «Proceeding of the Royal Musical Association», 87, 1960-61, pp. 1-14.
 - G. GAVAZZENI, *Problemi di tradizione dinamico-fraseologica e critica testuale in Verdi e in Puccini*, Milano, Ricordi, 1961.
 - J. WATERHOUSE, *Ciò che Puccini deve a Casella*, «Rassegna Musicale Curci», XIX/4, dicembre 1965, pp. 8-15.
 - G. GAVAZZENI, *Catalani e Puccini*, in Id., *I nemici della musica*, Milano, 1965, pp. 17-41.
 - G. DEBENEDETTI, *Puccini e la "melodia stanca"*, in Id., *Il personaggio uomo*, Milano, 1970.
 - R. VALENTE, *The Verismo of Giacomo Puccini, from Scapigliatura to Expressionism*, Ann Arbor, 1971.
 - G. TAROZZI, *Puccini. La fine del bel canto*, Milano, 1972 (trad. ingl. New York, 1985).
 - R.S. MACDONALD, *Puccini, King of Verismo*, New York, 1973.
 - *Giacomo Puccini nelle testimonianze di Berio, Bussotti, Donatoni e Nono*. In «Nuova Rivista Musicale Italiana», VIII/3 (1974), pp. 356-365.
 - *Giacomo Puccini e le sue opere*, a cura di A. MALAGUTI, I; C. MARINELLI, *La Discografia*, II; *Silloga Critica su Giacomo Puccini e le sue opere*, a cura di G. GUALERZI, III, Ente Teatro Comunale di Treviso, Autunno Musicale Trevigiano, Treviso, 1974.
 - A. MARCHETTI, *Puccini e Schönberg*, in «Rassegna Musicale Curci», XXVII/3 (1974), pp.40-42.
 - L. BALDACCI, *Situazione di Puccini*, in «Paragone», 1975.
 - R. CELLETTI, *Puccini e il melodramma nero*, in «Discoteca», gennaio-febbraio 1975, n. 147, pp. 14 sgg.
 - G. GUALERZI, *Il soprano pucciniano: Rapido viaggio fra retorica e verità*, in «Discoteca Alta Fedeltà», XVI, n. 147 (gen.-feb.1975), pp. 20-24.
 - M. MORINI, *Il Puccini minore*, in «Discoteca Alta Fedeltà», 16, 1975, n.47.
 - J. MEYEROWITZ, *Puccini: musica a doppio fondo*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», X, 1976, pp. 3-19.
 - W. ASHBROOK, *Some Comments on Puccini's Sense of Theater*, in *Critica pucciniana*, Lucca, Provincia di Lucca, 1976, pp. 9-15.
 - R. CELLETTI, *Validità dell'opera pucciniana*, in *Critica pucciniana*, Lucca, Nuova Grafica Lucchese, 1976, pp. 35-51.
 - R. MARIANI, *Verismo in musica e altri studi*, Firenze, 1976.
 - A. ARBASINO, *Giacomo Puccini*, in AA.VV., *Nuove interviste impossibili*, Milano, 1976.
 - L. BRAGAGLIA, *Personaggi ed interpreti del teatro di Puccini*, Roma, 1977.
 - C. CASINI, *Introduzione a Puccini*, in *Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 511-535.
 - S. MARTINOTTI, *I travagliati Avant-Propos di Puccini*, in *Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 451-509.
 - L. BRAGAGLIA, *Personaggi ed interpreti del teatro di Puccini*, Roma, 1977.
 - G. SALVETTI, *Il Novecento I*, Torino, EDT, 1977, pp. 162-171, ampliato in *Puccini tra verismo e Decadentismo*, in *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale* diretta da Alberto Basso, Vol. II, Torino, UTET, 1996, parte IV, Cap. 2, par. 6.
 - N. CHRISTEN, *Giacomo Puccini: Analytische Untersuchungen der Melodik, Harmonik und Instrumentation*, *Schriftenreihe zur Musik*, XIII, Hamburg, 1978.
 - H. BÖGEL, *Puccinis Orchestrierung*, Diss. Università di Tübingen, 1978.
 - B. HARTWIG, *Studien zur Instrumentation in den Opern Giacomo Puccinis*, Tübingen, 1978.
 - R. TEDESCHI, *Addio fiorito asil. Il melodramma italiano da Boito al verismo*, Milano, 1978.
 - M. CARNER, *Debussy and Puccini*, in Id. *Major and Minor*, London, 1980, pp. 139-147.
-

-
- J. R. NICOLAISEN, *Italian Opera in Transition, 1871-1893*, Ann Arbor, 1980 (dalla PhD diss., stesso titolo, University of California, Berkeley, 1977).
 - W. WEAVER, *The Golden Century of Italian Opera from Rossini to Puccini*, New York, 1980.
 - J. LEUKEL, *Puccini et Bizet*, in «Revue musicale de la Suisse Romande», XXXV/2, 1982, pp. 61-66.
 - J. LEUKEL, *Puccini kinematographische Technik*, in «Neue Zeitschrift für Musik», CXLIII/6-7, 1982, pp. 24-26.
 - *Quaderni pucciniani*, a cura dell'Istituto di studi pucciniani (finora quattro numeri, 1982, 1985, 1992/1, 1992/2).
 - C. DAHLHAUS, *Musikalischer Realismus. Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, München, 1982 (trad. it., Id., *Il realismo musicale. Per una storia della musica ottocentesca*, Bologna, Il Mulino, 1987).
 - J. BUDDEN, *Puccini, Massenet e il Verismo*, in «Opera», XXXIV, 1983, pp. 477-481.
 - F. FORNARI, *Psicoanalisi della musica*, Milano, Longanesi, 1984 (si riferisce in particolare a *Turandot*).
 - G. HAFFNER, *Die Puccini-Opern*, München, 1984.
 - M. KELKEL, *Naturalisme, vérisme et réalisme dans l'opéra de 1890 à 1950*, Paris, 1984.
 - R. DYER, *Puccini, his Sopranos, and Some Records*, e J. ARDOIN, *Puccini and the Phonograph*, in «The Opera Quarterly», II, 1984, pp. 62-71 e 114-120.
 - A. BOTTERO, *Le donne di Puccini*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1984.
 - S. GREENE, *Comedy and Puccini's Operas*, in «The Opera Quarterly», II, 1984, pp. 102-115.
 - «The Opera Quarterly», II, 1984, n. 3 (numero monografico).
 - E. KRAUSE, *Puccini, Beschreibung eines Welterfolges*, Berlin, 1984; München, 1986.
 - J. MAEHDER (a cura di), *Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini*, Pisa, Giardini, 1985 (Atti del Convegno di Torre del Lago 1985).
 - J. BUDDEN, *Wagnerian Tendencies in Italian Opera*, in N. FORTUNE (a cura di), *Music and Theatre: Essay in Honor of Winton Dean*, Cambridge, 1987, pp. 299-332.
 - A. DE LORENZI, *Pascoli e Puccini. Storia di un'amicizia*, Barga, Tip. Gasperetti, 1987.
 - M. VIALE FERRERO, *Luogo teatrale e spazio scenico*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, Vol. V: *La spettacolarità*, Torino, EDT/Musica, 1988, pp. 197-210 (*Scenografia pucciniana*).
 - G. MUSCO, *Musica e teatro in Giacomo Puccini*, Cortona, Calosci, 1989.
 - K. M. G. BERG, *Giacomo Puccini Opern: Musik und Dramaturgie*, Marburger Beiträge zur Musikwissenschaft, VI, Kassel, Bärenreiter, 1991.
 - A. BARICCO, *L'anima di Hegel e le mucche del Winsconsin. Una riflessione su musica colta e modernità*, Milano, Garzanti, 1992.
 - A. W. ATLAS/R. PARKER, *A Key for "Chi?". Tonal Areas in Puccini*, in «19th-Century Music», XV, 1992, pp. 229-234.
 - A. W. ATLAS, *Multivalence, Ambiguity and Non-Ambiguity: Puccini and the Polemicists*, in «Journal of the Royal Musical Association», 1993, pp. 73-93.
 - R. CRESTI, *Giacomo Puccini: l'intimismo fatto spettacolo*, Fucecchio, Edizioni dell'Erba, 1993.
 - *The Puccini Companion*, a cura di J. MAEHDER e S. PUCCINI, New-York-London, Norton, 1994.
 - *Musica e testo in Puccini*, Torre del Lago, «Quaderni della Fondazione Festival Pucciniano», n.1, 1994.
 - G. CILLUFFO, *Pascoli e Puccini: due poetiche a confronto*, Alessandria, Edizioni dell'orso, 1994.
 - J. BROWN, *Puccini*, New York, 1995.
 - L. FAIRTILE, *Giacomo Puccini's Operatic Revisions as Manifestations of His Compositional Priorities*, PhD diss., New York University, 1995.
 - V. BERNARDONI (a cura di), *Puccini*, Bologna, Il Mulino, 1996.
 - AA.VV., *Giacomo Puccini. L'uomo, il musicista, il panorama europeo*, a cura di G. BIAGI RAVENNI e C. GIANTURCO, Lucca, LIM, 1997 (Atti del Convegno internazionale, nel 70° della morte, Lucca, 25-
-

- 29/XI/1994).
- G. RUGARLI, *La divina Elvira: l'ideale femminile nella vita e nell'opera di Giacomo Puccini*, Venezia, Marsilio, 1999.
 - FEDELE D'AMICO, *L'albero del bene e del male. Naturalismo e decadentismo in Puccini*, a cura di J. PELLEGRINI, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2000. Antologia di scritti di D'Amico su Puccini. Contiene il saggio «Dalla prima all'ultima Butterfly», pp. 103-118 (già apparso nel programma di sala dell'opera al Teatro La Fenice di Venezia nel 1982, quindi in trad. francese ne «L'Avant-Scène Opéra», 56, ottobre 1993), e gli articoli «Mr. Puccini colonialista», pp. 97-101 (da «L'Espresso», XXIV/2, 15.I.1978) e «Butterfly, due capolavori», pp. 119-122 (da «L'Espresso», XXVIII/15, 18.IV.1982).
- In particolare su *Madama Butterfly***
- MARIO BORTOLOTTI, *La signora Pinkerton, una e due*, «Chigiana», XXI/11 (n.s), Firenze, Olschki, 1976, pp. 347-363; rist. in Id., *Consacrazione della casa*, Milano, Adelphi, 1982, pp. 131-151.
 - MOSCO CARNER, *"Madama Butterfly". A Guide to the Opera*, London, Barrie & Jenkins, 1979.
 - JULIAN SMITH, *A Metamorphic Tragedy*, in «Proceedings of the Royal Musical Association», 106, 1979-80, pp. 105-14; rist. *Come Tribulation of a Score in Madam Butterfly/Madama Butterfly*, a cura di Nicholas John; New York, Riverrum Press, 1984, pp. 15-23 (E.N.O. Guide, 26).
 - JULIAN SMITH, *"Madame Butterfly". The Paris Première of 1906*, in *Werk und Wiedergabe. Musiktheater exemplarisch interpretiert*, a cura di S. Wiesmann, Bayreuth, Mühl'scher Universitätsverlag, 1980, pp. 229-58 (Thurnauer Schriften zum Musiktheater, 5).
 - JOACHIM HERZ, *Zur Urfassung von Puccinis "Madama Butterfly"* in *Werk und Wiedergabe. Musiktheater exemplarisch interpretiert*, a cura di S. Wiesmann, Bayreuth, Mühl'scher Universitätsverlag, 1980, pp. 239-50 (Thurnauer Schriften zum Musiktheater, 5).
 - ALFREDO MANDELLI, *Carte in tavola (possibilmente non mischiate) sulla prima "signora Pinkerton"*, «Rassegna Musicale Curci», XXXIII/2, maggio 1980, pp. 26-33.
 - *I due libretti*, a cura di E. RESCIGNO, in *Madama Butterfly*, programma di sala per il Teatro La Fenice, Venezia, stagione 1981-2, pp. 325-389.
 - ALFREDO MANDELLI, *Dopo Venezia: primo breve bilancio sulla "Butterfly" sconosciuta*, «Rassegna Musicale Curci», XXXV/1, gennaio 1982, pp. 3-7.
 - [ALFREDO MANDELLI], *Il caso "Butterfly"*, «Quaderni pucciniani», 1, 1982, pp. 156-7.
 - MARCO PERETTI, *"Madama Butterfly" tra variante e ricomposizione*, Tesi di laurea non pubbl., Università degli studi di Venezia, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1982-83, rel. Giovanni Morelli.
 - *Puccini. Madame Butterfly*, in «L'Avant-Scène Opéra», n. 56, Paris, 1983.
 - JULIAN SMITH, *Musical Exoticism in "Madama Butterfly"* in *Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini*, Atti del I convegno internazionale sull'opera di Giacomo Puccini. Torre del Lago-Festival Pucciniano 1983, a cura di J. Maehder, Pisa, Giardini, 1985, pp. 111-117 (Collezione di ricerche e studi pucciniani, 1).
 - K. POWIES OKANO, *Puccinis Madama Butterfly*, Bonn, GmbH, 1986.
 - JÜRGEN MAEHDER, *"Madama Butterfly" zwischen musikalischem Exotismus und dramatischem Naturalismus*, in *Madama Butterfly*, libretto allegato al disco DG 423 567-1/2/4, a cura di Roswita Cervone, Polydor International, Hamburg 1988, pp. 13-27.
 - GABRIELLA BORGHETTO, *Madama Butterfly, Wozzeck e Porgy and Bess: tre storie del Novecento*, Firenze, Liberoscambio, 1988.
 - *Madama Butterfly, tragedia giapponese in tre atti*. Libretto e guida all'opera a cura di MICHELE GIRARDI, Roma, Gremese, 1988.
 - ALFREDO MANDELLI, *Le quattro (e forse cinque) versioni di "Butterfly"*, nel programma di sala del Teatro alla Scala di Milano, stagione 1989-90, Milano 1990,

-
- pp. 25-31.
- ANNA ANGELINI, *“Madama Butterfly” di Giacomo Puccini*, Milano, Mursia, 1990 (Invito all’Opera, 2).
 - ARTHUR GROOS, *Return of the Native: Japan in Madama Butterfly / Madama Butterfly in Japan*, in «Cambridge Opera Journal», 1991, n. 2, pp. 125-158.
 - *Madama Butterfly*, Programma di sala per la rappresentazione dell’opera nella stagione 1992 al Teatro Regio di Parma, Parma 1992. Scritti di M. GIRARDI (*“Madama Butterfly”. Una tragedia esotica*), G. P. MINARDI (*Quei quattordici lunghissimi minuti*), B. CERNAZ (*Le ali della farfalla*), F. FESTA (*Per Puccini*).
 - ALFREDO MANDELLI, *Metamorfosi della farfalla*, in *Madama Butterfly*, programma di sala per il Teatro alla Scala di Milano, stagione 1995-96, Milano, 1996.
 - ARTHUR GROOS, *Il luogotenente F. B. Pinkerton: problemi nella genesi e nella rappresentazione della “Madama Butterfly”*, in V. Bernardoni (a cura di), *Puccini*, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 155-181 (ed. orig.: *Lieutenant F. B. Pinkerton: Problems in the Genesis and Performance of “Madama Butterfly”*, in *The Puccini Companion*, a cura di W. Weaver e S. Puccini, 1994).
 - ALLAN W. ATLAS, *Incroci di personaggi e aree tonali nelle “Madama Butterfly”*, in V. Bernardoni (a cura di), *Puccini*, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 183-199 (ed. orig. *Crossed Stars and Crossed Tonal Areas in Puccini’s “Madama Butterfly”*, in «19th Century Music», XIV, 1990, n. 2, pp. 186-196).
 - ENRICO MARIA FERRANDO, *Un’opera “indecente”. Appunti per una lettura di “Madama Butterfly”*, nel programma di sala dell’opera per il Teatro Regio di Torino, stagione 1999-2000, Torino 1999, pp. 9-22.
 - PIER GIUSEPPE GILLIO, *Il libretto di “Madama Butterfly”: breve storia della gestazione con un’appendice di documenti inediti*, nel programma di sala dell’opera per il Teatro Regio di Torino, stagione 1999-2000, Torino 1999, pp. 25-34.
 - *Madame Butterfly* di John Luther Long è pubblicata nel programma di sala di *Ma-*
- dama Butterfly* per il Teatro Regio di Torino, stagione 1999-2000, Torino 1999, pp. 159-169.
-



Yuri Ahronovitch.

BIOGRAFIE

a cura di PIERANGELO CONTE

YURI AHRONOVITCH

Inizia lo studio del violino a quattro anni, quindi segue i corsi di direzione d'orchestra al Conservatorio di Leningrado. Invitato regolarmente a dirigere le più prestigiose orchestre russe, nel 1964 viene nominato Direttore Principale dell'Orchestra Sinfonica della Radio di Mosca dove lavora fino al 1972, anno in cui emigra in Israele: da allora è costantemente chiamato a dirigere complessi sinfonici internazionali affermandosi come uno dei massimi direttori odierni. Nel corso della carriera Yuri Ahronovitch si è impegnato spesso anche nel campo operistico, dirigendo importanti produzioni sia in Europa che negli Stati Uniti. Dal 1975 al 1986 è stato Direttore Principale della Filarmonica di Colonia, mentre dal 1982 al 1987 ha ricoperto lo stesso incarico alla Filarmonica di Stoccolma. Insignito di prestigiosi premi, vanta una ricca e pregevole attività discografica. A Venezia, regolarmente presente nelle stagioni sinfoniche, ha diretto *Manon Lescaut*.

ROBERT WILSON

Figura di riferimento nel mondo del teatro sperimentale (così lo ha definito il critico del «New York Times»), Robert Wilson lavora integrando un'ampia gamma di mezzi artistici, combinando insieme movimento, danza, pittura, luci, design, scultura, musica e testo: le sue creazioni assumono così un significato sia esteticamente pregnante che ricco di forti contenuti emozionali. La critica di tutto il mondo ha acclamato i suoi lavori, attribuendogli prestigiosi riconoscimen-

ti. Formatosi didatticamente all'Università del Texas e al Brooklyn's Pratt Institute, a partire dagli anni Sessanta, è stato accreditato quale uno dei principali artisti operanti nel teatro d'avanguardia di Manhattan. Dopo i successi di *Deafman Glance* (1970), di *The life and times of Joseph Stalin* (1975) e di *Einstein on the beach* (1976), scritto insieme a Philip Glass, Robert Wilson ha messo in scena in tutto il mondo sia lavori originali (tra questi ricordiamo i suoi *The golden windows* e *the CIVIL warS* e la sua versione di *Salome*) che produzioni del repertorio tradizionale. In ambito operistico ha firmato la regia di *Parsifal* (ad Amburgo), di *Lohengrin* (a Zurigo), del *Flauto magico* (a Parigi), di *Madama Butterfly* (a Parigi); attualmente sta lavorando a Zurigo sul ciclo wagneriano dell'*Anello del Nibelungo*, iniziato con l'*Oro del Reno* nel 2000. Le sue creazioni artistiche sono state esposte in importanti musei e gallerie e retrospettive a lui dedicate sono state presentate a Parigi e a Boston. Sue installazioni sono state montate in diverse città per significative manifestazioni: a Venezia per la Biennale, a Rotterdam per il Museum Boymans-van Beuningen, a Stoccarda per la Galerie der Stadt, a Londra per il Clink Street Vaults, a Monaco per il Villa Stuck Museum, a New York per il Guggenheim Museum. Recentemente Robert Wilson è stato impegnato in una nuova produzione del *Lohengrin* di Wagner al Met, in una collaborazione con Lou Reed basata su scritti di Edgar Alla Poe, in un adattamento da *Dream play* di Strindberg per Stoccolma, in una nuova produzione musicale curata da Tom Waits ispirata al *Woyzeck* di Büchner.

GIUSEPPE FRIGENI

Conclusi gli studi a Bergamo e a Bologna, Giuseppe Frigeni si è dedicato allo studio della danza contemporanea. Risale al 1988 la sua prima messinscena: *Vaghe stelle dell'orsa*, spettacolo in omaggio ad Andrej Tarkovskij. In seguito ha curato le coreografie per lavori di Luca Ronconi (*Don Giovanni* a Salisburgo nel 1999), Klaus Michael Grüber (*Traviata* a Parigi, *Otello* ad Amsterdam nel 1994, *Tristano e Isotta* a Salisburgo nel 1998), Patrice Chéreau (*Wozzeck* a Parigi nel 1994, *Don Giovanni* a Salisburgo nel 1995) e Peter Stein (*Wozzeck* e *Libussa* a Salisburgo nel 1996). Quindi ha collaborato strettamente con Robert Wilson per rappresentazioni teatrali (*Donna del mare*, *T.S.E.*, *Alice in Bett*, *Don Juan ultimo*) e operistiche (*Alceste*, *Orfeo ed Euridice*, *Lohengrin*, *Prometeo* di Nono, *Oedipus Rex*, *Pelleas et Mélisande*, *Blaubart*, *Erwartung* di Schönberg). Recentemente impegnato nella regia di *Macbeth* a Maastricht, Giuseppe Frigeni ha realizzato diversi video, tra cui segnaliamo *Monsters of grace* di Philip Glass.

FRIDA PARMEGGIANI

Nata a Murano, Frida Parmeggiani ha lavorato nelle principali sedi liriche e teatrali europee. Collaboratrice di Rainer Werner Fassbinder ad Amburgo, ha firmato i costumi di *Samuel Beckett* (a Berlino), di *Lohengrin* (a Bayreuth), della *Tetralogia* a Monaco. Particolarmente significativo è il sodali-

zio artistico che la lega a Robert Wilson: insieme hanno lavorato in *Quartet*, ne *Le martyre de San Sébastien*, in *The forest*, in *Black rider* di Tom Waits, in *Krankheit*, *Tod* (a Berlino), in *Parsifal* ed in *Alice in Wonderland* (ad Amburgo).

HEINRICH BRUNKE

Fino al 1985 ha curato le luci per spettacoli realizzati in diversi teatri tedeschi. Diventato free lance, a partire dal 1983 con *Medea* a Lione, ha stabilito una lunga collaborazione con Robert Wilson, collaborazione che si è concretizzata in numerosi spettacoli rappresentati in tutto il mondo. Parallelamente Heinrich Brunke ha lavorato insieme a diversi artisti tra i quali ricordiamo Bernard Sobel, Hans Neuenfels, Jürgen Flimm, Hans Hollman, Friedrich Götz, Peter Stein, Wolfgang Engel, Jürgen Kruse, N.P. Rudolph, Ruth Berghaus, Fura Dels Baus, Nikolaus Lehnhoff.

STEPHANIE ENGELN

Nata a Düsseldorf, Stephanie Engeln ha studiato architettura d'interni e design. Dal 1985, in qualità di assistente set designer e assistente coreografo, stabilisce collaborazioni con diversi teatri tedeschi, per i quali crea anche allestimenti e costumi sia per la prosa che per l'opera. Nel 1989 incontra Robert Wilson nella produzione di *Re Lear* presentata a Francoforte: incomincia così una regolare collaborazione con il grande regista americano, collaborazione che la vede impegnata come assistente alla sceno-

grafia in diversi progetti (*Il flauto magico*, *Oedipus Rex*, *The White Raven*, *Lohengrin*, *Amleto*) e in varie esposizioni.

CHIHO OIWA

Giunta a Milano con una borsa di studio della Gotoh Memorial Foundation, si è imposta in varie competizioni internazionali, tra le quali ricordiamo il concorso «Nuove Voci Verdiane» di Busseto. Dopo i debutti in Giappone nella *Favorita* ed in *Carmen*, a partire dal 1998 Chiho Oiwa fa la sua comparsa nei palcoscenici europei dove interpreta *Carmen* (per la regia di Gianfranco De Bosio), *Bohème* e *Aida* (al fianco di Maria Guleghina e José Cura e per la regia di Franco Zeffirelli). L'anno scorso impersona Violetta al Festival di Bregenz, quindi Cio-Cio-San ad Ascoli Piceno e a Monaco di Baviera. Recentemente è tornata Giappone per cantare nella *Nona Sinfonia* di Beethoven e nella *Messa da Requiem* di Verdi.

IULIA ISAEV

Il giovane soprano rumeno, dopo aver vinto vari concorsi internazionali, ha debuttato all'Opera Nazionale di Bucarest in *Carmen*, nel *Flauto magico*, nella *Bohème* (proposta poi a Zurigo e a Colonia), nei *Pagliacci*, in *Otello*. Dopo essersi esibita in *Madama Butterfly* ad Edimburgo e ad Oxford, ha affrontato la trilogia Mozart-Da Ponte interpretando i ruoli della Contessa, di Donna Anna e di Fiordiligi nelle principali sedi liriche europee e giapponesi; a Venezia ha cantato recentemente in *Ana-*

créon. Ha collaborato con prestigiosi direttori d'orchestra ed ha tenuto recital solistici, approfondendo le principali pagine del repertorio sinfonico-vocale.

TEA DEMURISHVILI

Attiva in ambito concertistico in Europa, Sud Africa e America, Tea Demurishvili, dopo accurati studi e diverse affermazioni in concorsi lirici, nel 1998 ha preso parte alle produzioni di *Carmen*, *Aida* e *Norma* a Madrid, dei *Cavalieri d'Ekebu* di Zandonai al Festival di Wexford, della *Parisina* di Mascagni al Festival di Radio France a Montpellier. Nel 1999 ha partecipato alla *Volpe astuta* andata in scena al PalaFenice di Venezia, nel 2000 a *Sadkò*.

LIDIA TIRENDI VITALE

Ha debuttato al Teatro La Fenice nei *Racconti di Hoffmann* (opera che ha cantato successivamente anche alla Scala con Riccardo Chailly ed al San Carlo di Napoli); a Venezia si è esibita poi in *Turandot* di Busoni, in *Orfeo ed Euridice*, nei *Puritani*, in *Sonnambula*, in *Madama Butterfly* (presentata anche all'Arena di Verona), in *Falstaff* e nella *Gazza ladra*. Ha cantato in *Traviata* (diretta da Oren) e in *Rigoletto* a Genova (dove ha eseguito anche *Il Natale del Redentore* di Perosi sotto la direzione di Gavazzeni), in *Andrea Chénier* a Roma, nella *Gioconda* alla Scala (con Roberto Abbado), in *Cavalleria Rusticana* al San Carlo di Napoli e più recentemente in *Linda di Chamounix*, in *Aida*, nell'*Oberto, conte di*

San Bonifacio, in *Luisa Miller* a Berlino, in *Un ballo in maschera* a Monaco.

JOSÉ FERRERO

Risalgono al 1994 le sue prime esibizioni concertistiche nelle principali città spagnole e le sue prime registrazioni per reti radio-televisive. Solista nella *Messa da Requiem* di Verdi in Germania, ha debuttato in *Carmen* a Düsseldorf e nei *Racconti di Hoffmann* a Valencia. Nel 1999 ha cantato a Bucarest e ha partecipato all'incisione di *Merlin* di Albeniz insieme a Plácido Domingo; la scorsa stagione si è esibito in *Madama Butterfly* e nel *Pipistrello*.

DARIO BALZANELLI

In seguito al debutto al Teatro di Marsala nel ruolo di Edgardo in *Lucia di Lammermoor*; ha cantato numerose opere del repertorio lirico tra cui *Madama Butterfly*, *Traviata*, *Rigoletto*. Dopo esser stato Rodolfo, Macduff, Nemorino al Teatro Bonci di Cesena nel 1998, ha svolto una tournée concertistica in tutto il mondo, si è riproposto nella *Bohème* a Sassari, in Austria e Germania ed ha interpretato Edmondo nella *Manon Lescaut* che il Teatro La Fenice ha rappresentato a Copenhagen l'anno scorso. Recentemente ha debuttato nella *Messa da Requiem* di Verdi a Klagenfurt ed ha cantato in *Simon Boccanegra* al PalaFenice.

LIESL ODENWELLER

Artista versatile, Liesl Odenweller ama spaziare in diverse tipologie di repertorio, interpretando i grandi testi lirici (*Il ratto dal seraglio*, *Il flauto magico*, *Traviata*, *Rigoletto*, *Faust*, *Madama Butterfly*) e le più importanti pagine concertistiche. Attiva anche in ambito contemporaneo, ha debuttato discograficamente nel 1999 ed ha effettuato diverse incisioni radio-televisive.

GIUSEPPE GARRA

Finalista al Concorso Internazionale «Città di Roma» e al Belvedere di Vienna, dopo aver collaborato con il Teatro «Bellini» di Catania, Giuseppe Garra ha vestito i panni di Alfio in *Cavalleria Rusticana*, di Belcore nell'*Elisir d'amore*, di Schaunard e Marcello nella *Bohème*. Nel 1998 è stato ospite della Stagione Lirica di Sassari per *Falstaff* di cui uscirà una registrazione discografica, nel 1999 ha cantato in *Bohème*, *Attila* e *Traviata* e l'anno scorso in *Manon Lescaut* al PalaFenice.

LUCA GRASSI

Messosi in luce dapprima nei concorsi «Città di Roma» e nell'«European Opera for Young Singers» quindi nei festival di Wexford e di Martina Franca, il baritono Luca Grassi, nel corso del 2000, ha cantato nella *Bohème* presentata al Glyndebourne Festival e a Como, in *Roland* a Martina Franca, in *Wozzeck* e nei *Pagliacci* al Comunale di Bologna, in *Stiffelio* a Piacenza e Trieste.

ENRICO COSSUTTA

La sua carriera si apre sotto il segno di Rossini (*Barbiere di Siviglia* e *Ciro in Babilonia*) e prosegue con *Lucia di Lammermoor* e con *Il fanatico burlato* di Cimarosa. Collabora con la Scala (*Traviata* diretta da Muti e successivamente *Idomeneo*, *Comte Ory* e *Manon Lescaut*, quest'ultima con la direzione di Maazel) e partecipa alle stagioni liriche di moltissimi teatri italiani e stranieri. Nel 1996 a Napoli, Pesaro e Venezia ha interpretato rispettivamente *Werther*, *Ricciardo e Zoraide* e *Tosca*, quindi ha cantato al PalaFenice in *Carmen* (1997), *Gazza ladra* (1998), *Maria di Rohan* (1999), *Sadkò* (2000).

GIOVANNI MAINI

Diplomatosi al Conservatorio di Piacenza, si è perfezionato con Leo Nucci quindi ha intrapreso la carriera artistica stabilendo regolari collaborazioni soprattutto con istituzioni liriche italiane e svizzere. Al Comunale di Bologna ha preso parte ad una nuova opera ideata da Leo Nucci, mentre ad Hamamatsu (Giappone) ha cantato in una *Madama Butterfly* curata registicamente da Robert Wilson. A Venezia ha partecipato al *Sansone e Dalila*, alla *Manon Lescaut* e alle *Nozze di Figaro* andate in scena al PalaFenice.

ARMANDO CAFORIO

Regolarmente impegnato sul versante discografico, Armando Caforio ha calcato i principali palcoscenici italiani proponendosi nei maggiori ruoli di repertorio – con particolare riguardo al corpus verdiano (*I lombardi alla prima crociata*, *Macbeth*, *Ernani*, *Rigoletto*, *Trovatore*, *Un ballo in maschera*, *Don Carlo*, *La forza del destino*, *Aida*, *Otello*, *Messa da Requiem*) e pucciniano (*Bohème*, *Tosca* a Venezia, *Madama Butterfly*, *Manon Lescaut*, *La fanciulla del west*, *Turandot*) – senza peraltro tralasciare di impersonare personaggi meno frequentati. All'estero ha cantato a Filadelfia, Dublino, Francoforte, Besançon, Wexford, Copenhagen.

LUCIANO GRAZIOSI

Ha debuttato come Don Basilio nel *Barbiere di Siviglia*: successivamente ha affrontato ruoli appartenenti ad un ampio repertorio esibendosi nelle *Nozze di Figaro*, in *Don Giovanni*, nel *Flauto magico*, nel *Campanello* di Donizetti (con la regia di Enzo Dara), nel *Trovatore*, in *Aida* (al Teatro dell'Opera del Cairo), in *Bohème*, in *Gianni Schicchi*. Per quanto concerne l'opera contemporanea, ha sostenuto il ruolo del Gendarme nel *Contrabbasso* di Bucchi ed ha eseguito il *Berlin Requiem* di Weill.

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

presidente

Paolo Costa

consiglieri:

Pierdomenico Gallo

Alfonso Malaguti

Angelo Montanaro

Armando Peres

Giorgio Pressburger

segretario

Tito Menegazzo

COLLEGIO REVISORI DEI CONTI

presidente

Angelo Di Mico

Adriano Olivetti

Maurizia Zuanich Fischer

SOCIETÀ DI REVISIONE
PricewaterhouseCoopers S.p.A.

direttore musicale
Isaac Karabtchevsky

segretario generale
Tito Menegazzo

direttore del personale
Paolo Libettoni

direttore dell'organizzazione scenica e tecnica
Giuseppe Morassi

segretario artistico
Sandra Pirruccio

capo ufficio stampa e relazioni esterne
Cristiano Chiarot

fotocomposizione e scansioni immagini Texto - Venezia

stampa Grafiche Zoppelli - Dosson di Casier (TV)

Supplemento a: LA FENICE
Notiziario di informazione musicale e avvenimenti culturali della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia
dir. resp. C. CHIAROT, aut. Trib. di Ve 10.4.1997, iscr. n. 1257, R. G. stampa

finito di stampare nel mese di febbraio 2001

AREA ARTISTICA

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

ISAAC KARABTCHEVSKY

direttore principale

JEFFREY TATE

primo direttore ospite

MAESTRI COLLABORATORI

direttore musicale di palcoscenico

Giuseppe Marotta *

maestri di sala

Stefano Gibellato *

Roberta Ferrari ♦

maestri di palcoscenico

Silvano Zabeo *

Ilaria Maccacaro ♦

maestri alle luci

Gabriella Zen *

Violini primi

Roberto Baraldi •
Mariana Stefan •
Nicholas Myall
Mauro Chirico
Andrea Crosara
Pierluigi Crisafulli
Loris Cristofoli
Gisella Curtolo
Roberto Dall'Igna
Marcello Fiori
Elisabetta Merlo
Sara Michieletto
Annamaria Pellegrino
Pierluigi Pulese
Daniela Santi
Anna Tositti
Anna Trentin
Maria Grazia Zohar
Scalvini Marco ♦

Violini secondi

Alessandro Molin •
Gianaldo Tatone •
Luciano Crispilli
Alessio Dei Rossi
Enrico Enrichi
Maurizio Fagotto
Emanuele Fraschini
Maddalena Main
Luca Minardi
Mania Ninova
Marco Paladin
Rossella Savelli
Aldo Telesca
Johanna Verheijen
Roberto Zampieron

Viole

Alfredo Zamarra •
Elena Battistella
Antonio Bernardi
Ottone Cadamuro
Rony Creter
Anna Mencarelli
Paolo Pasoli
Stefano Pio
Katalin Szabo
Maurizio Trevisin
Roberto Volpato
Alberto Salomon ♦

Violoncelli

Luca Pincini •
Alessandro Zanardi •
Nicola Boscaro
Bruno Frizzarin
Paolo Mencarelli
Mauro Roveri
Renato Scapin
Marco Trentin
Maria Elisabetta Volpi
F. Dimitrova Ivanova ♦
Carlo Teodoro ♦

Contrabbassi

Matteo Liuzzi •
Stefano Pratisoli •
Ennio Dalla Ricca
Giulio Parenzan
Marco Petruzzi
Alessandro Pin
Denis Pozzan ♦

Flauti

Angelo Moretti •
Andrea Romani •
Luca Clementi

Ottavino

Franco Massaglia
Marcella Maio ♦

Oboi

Rossana Calvi •
Marco Gironi •
Walter De Franceschi

Corno inglese

Renato Nason

Clarineti

Alessandro Fantini •
Vincenzo Paci •
Federico Ranzato
Claudio Tassinari ♦

Clarinetto basso

Renzo Bello

Fagotti

Roberto Giaccaglia •
Dario Marchi •
Roberto Fardin
Massimo Nalesso

Controfagotto

Fabio Grandesso

Corni

Konstantin Becker •
Andrea Corsini •
Adelia Colombo
Stefano Fabris
Guido Fuga
Loris Antiga ♦

Trombe

Fabiano Cudiz •
Fabiano Maniero •
Mirko Bellucco
Gianfranco Busetto

Tromboni

Giovanni Caratti •
Massimo La Rosa •
Federico Garato
Claudio Magnanini
Nicola Ferro ♦

Tuba

Alessandro Ballarin

Timpani

Roberto Pasqualato •

Percussioni

Attilio De Fanti
Gottardo Paganin
Claudio Tomaselli ♦
Barbara Tomasin ♦

Arpe

Brunilde Bonelli • ♦

Pianoforti e tastiere

Carlo Rebeschini •

• prime parti

♦ a termine

* collaborazione

CORO DEL TEATRO LA FENICE

GIOVANNI ANDREOLI
direttore del Coro

Alberto Malazzi
altro maestro del Coro

Soprani

Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Piera Ida Boano
Egidia Boniolo
Lucia Braga
Mercedes Cerrato
Emanuela Conti
Anna Dal Fabbro
Milena Ermacora
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
Maria Antonietta Lago
Enrica Locascio
Loriana Marin
Antonella Meridda
Alessia Pavan
Andrea Lia Rigotti
Ester Salaro
Manuela Schenale
Rossana Sonzogno

Alti

Valeria Arrivo
Mafalda Castaldo
Marta Codognola
Chiara Dal Bo
Elisabetta Gianese
Kirsten Löell Lone
Manuela Marchetto
Misuzu Ozawa
Gabiella Pellos
Paola Rossi
Francesca Poropat ◆
Orietta Posocco ◆
Cecilia Tempesta ◆
Laura Zecchetti ◆

Tenori

Ferruccio Basei
Sergio Boschini
Salvatore Bufaletti
Cosimo D'Adamo
Roberto De Biasio
Luca Favaron
Gionata Marton
Enrico Masiero
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Ciro Passilongo
Marco Rumori
Salvatore Scribano
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti
Domenico Altobelli ◆
Dario Meneghetti ◆
Luigi Podda ◆
Bo Schunnesson ◆

Bassi

Giuseppe Accolla
Carlo Agostini
Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Roberto Bruna
Antonio Casagrande
A. Simone Dovigo
Salvatore Giacalone
Alessandro Giaccon
Massimiliano Liva
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Roberto Spanò
Claudio Zancopè
Franco Zanette
Paolo Bergo ◆

◆ a termine

AREA TECNICO-AMMINISTRATIVA

<i>direttore di palcoscenico</i> Paolo Cucchi	<i>responsabile allestimenti scenici</i> Massimo Checchetto ♦	<i>altro direttore di palcoscenico</i> Lorenzo Zanoni ♦
<i>capo reparto elettricisti</i> Vilmo Furian	<i>capo reparto macchinisti</i> Valter Marcanzin	<i>capo reparto attrezzisti</i> Roberto Fiori
<i>capo reparto sartoria</i> Maria Tramarollo	<i>responsabile falegnameria</i> Adamo Padovan	
<i>responsabile ufficio segreteria artistica</i> Vera Paulini	<i>responsabile ufficio promozione e decentramento</i> Domenico Cardone	
<i>responsabile tecnico</i> Marco Buranelli ♦	<i>responsabile archivio musicale</i> Gianluca Borghonovi	<i>responsabile ufficio economato</i> Adriano Franceschini
<i>responsabile ufficio produzione</i> Lucia Cecchelin	<i>responsabile ufficio ragioneria e contabilità</i> Andrea Carollo	<i>responsabile ufficio personale</i> Lucio Gaiani

Macchinisti

Bruno Bellini
Vitaliano Bonicelli
Roberto Cordella
Antonio Covatta
Dario De Bernardin
Paolo De Marchi
Luciano Del Zotto
Bruno D'Este
Roberto Gallo
Sergio Gaspari
Michele Gasparini
Giorgio Heinz
Roberto Mazzon
Andrea Muzzati
Pasquale Paulon
Roberto Rizzo
Stefano Rosan
Paolo Rosso
Francesco Scarpa
Massimo Senis
Federico Tenderini
Enzo Vianello
Mario Visentin
Fabio Volpe

Manutenzione

Umberto Barbaro
Giancarlo Marton

Elettricisti

Fabio Baretin
Alessandro Ballarin
Alberto Bellemo
Andrea Benetello
Michele Benetello
Marco Covelli
Cristiano Faè
Stefano Faggian
Euro Michelazzi
Roberto Nardo
Maurizio Nava
Paolo Padoan
Costantino Pederoda
Marino Perini
Teodoro Valle
Giancarlo Vianello
Massimo Vianello
Roberto Vianello
Marco Zen
Giuseppe Bottega ♦

Sarte

Bernadette Baudhuin
Emma Bevilacqua
Annamaria Canuto
Rosalba Filieri
Elsa Frati
Luigina Monaldini
Sandra Tagliapietra
Tebe Amici ♦

Attrezzisti

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

Scenografia

Giorgio Nordio
Marcello Valonta

Addetti orchestra e coro

Salvatore Guarino
Andrea Rampin
Cristiano Beda

Servizi Ausiliari

Stefano Callegaro
Gianni Mejato
Gilberto Paggiaro
Thomas Silvestri
Roberto Urdich

Biglietteria

Rossana Berti
Nadia Buoso
Lorenza Pianon

Impiegati

Gianni Bacci
Simonetta Bonato
Luisa Bortoluzzi
Elisabetta Bottoni
Giovanna Casarin
Giuseppina Cenedese
Antonella D'Este
Alfredo Iazzoni
Stefano Lanzi
Renata Magliocco
Santino Malandra
Luisa Meneghetti
Anna Migliavacca ♦
Fernanda Milan
Barbara Montagner ♦
Elisabetta Navarbi
Giovanni Pilon
Francesca Piviotti
Cristina Rubini
Susanna Sacchetto
Daniela Serao
Gianfranco Sozza
Alessandra Toffolutti ♦
Francesca Tondelli
Anna Trabuio ♦
Barbara Terruzzin ♦

♦ a termine



La sala del Teatro La Fenice dopo il restauro del 1854.