



Le droghe della scena parigina*

Nel campo degli studi sull'opera in musica, interdisciplinari e musicologici, solo da pochi anni la messa in scena viene considerata come una parte fondamentale dello spettacolo per il ruolo che svolge nell'opera (nell'accezione di *opus*), tale da portare un contributo determinante nella ricezione di un titolo – e negli ultimi vent'anni si sono moltiplicati gli studi sulla *mise en scène* anche perché ci si è resi conto che compositori come Verdi e Puccini pensano spesso le loro opere in termini visivi. Se il ruolo del regista nel teatro di parola e in quello lirico è divenuto sempre più importante a partire dalla fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, in armonia con la prima fioritura di forme di teatro sperimentale e man mano sviluppandosi fino a dar vita al fenomeno, di piena attualità, del cosiddetto "teatro di regia", lo studio della componente visiva e gestuale in relazione al libretto e alla partitura ha sofferto ritardi maggiori. Dapprima considerata in modo separato dall'azione, la scena viene ora valutata sempre più spesso per quello che è, vale a dire come un fattore organico dello spettacolo.

All'incontro di Puccini con la tradizione drammaturgica francese, in occasione della prima transalpina della *Bohème* all'Opéra-Comique nel 1898, e all'esclusiva collaborazione con Albert Carré, si devono i primi *livrets de mise en scène* delle sue opere. Questi preziosi volumetti – come accade in una partitura d'orchestra per le parti di strumenti e voci – registrano i movimenti degli interpreti di un preciso allestimento (normalmente quello della prima assoluta), collocandoli nella pianta del palco in rapporto ai bozzetti, agli attrezzi e all'intero arredo scenico, facendo talvolta riferimento anche ai figurini e all'illuminazione, e contribuendo a determinare il messaggio che lo spettatore riceve dalla serata teatrale, fissandolo a beneficio di riprese successive, anche in altri teatri.¹

* Dedico il mio lavoro a Mercedes Viale Ferrero: senza i suoi studi illuminanti sulla messinscena, non sarebbe stato possibile scrivere un saggio "di frontiera" come questo (MG).

¹ Sul meccanismo produttivo francese legato ai documenti di messa in scena cfr. OLIVIER BARA, *Les livrets de mise en scène, commis voyageurs de l'opéra-comique en province*, in *Un siècle de spectacles à Rouen*

Albert Carré (1862-1938), direttore dell'Opéra-Comique, di fronte al suo teatro (Troisième Salle Favart) nei primi anni del Novecento (Collezione Musée de Montmartre).

Nel corpus di *livrets* conservati presso la biblioteca dell'Association de la Régie Théâtrale a Parigi,² spicca quello di *Madame Butterfly*, redatto in occasione della prima francese all'Opéra-Comique il 28 dicembre 1906.³ In questa circostanza il confronto con un regista *ante litteram* ma autentico come Carré fu tra i fattori che spinsero Puccini al perfezionamento dell'idea drammatica e della forma musicale della propria «tragedia giapponese», un cammino che era iniziato ben prima dello sfortunato debutto alla Scala di Milano nel 1904, e che ha a che vedere con scelte di fondo nel trattamento drammatico del soggetto, in particolare con il rapporto controverso fra personaggi statunitensi e giapponesi. Il nodo è stato ben colto da Arthur Groos che, nel difendere la legittimità «autoriale» della *Madama Butterfly* nata a Parigi (come di altre versioni, precedenti e successive), e gli interventi sul testo proposti dal regista da chi lo accusava di aver servito gli interessi coloniali della borghesia francese in fase d'imperialismo acuto,⁴ nota che «il problema sta però nel fatto che questi cambiamenti riguardano aspetti discussi da Puccini e dai suoi collaboratori o modifiche da loro intraprese molto prima dell'allestimento di Parigi (in verità già prima del debutto alla Scala)».⁵ Tuttavia la *vulgata* critica più diffusa

(1776-1876), Atti del Convegno (2003) a cura di Florence Naugrette e Patrick Taïeb, pubblicazione online dell'Université de Rouen: *Actes de colloques et journées d'étude* (ISSN 1775-4054): <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?les-livrets-de-mise-en-scene.html> (verificato l'8 agosto 2012).

² Sul momento in cui nasce e si sviluppa la tradizione si veda, anzitutto, lo studio pionieristico di MARIE ANTOINETTE ALLEVY, *La mise en scène en France pendant la première moitié du dix-neuvième siècle*, Paris, E. Droz 1939 (ristampa: 1976). Sui *livrets*, in generale e specificamente per le tre opere di Puccini nel repertorio dell'Opéra-Comique, sulla loro funzione, e sul motivo di investigarli nel quadro di un'indagine complessiva sulla drammaturgia, si legga VIALE, pp. 37-9.

³ Su questo prezioso insieme di documenti è fondamentale l'indagine di H. ROBERT COHEN, *La conservation de la tradition scénique sur la scène lyrique en France au XIX^e siècle: les livrets de mise en scène et la Bibliothèque de l'Association de la Régie Théâtrale*, «Revue de Musicologie», LXIV, 1978, pp. 253-67. Lo stesso Cohen, con Marie Odile Gigou, lancia uno sguardo all'intera tradizione in *Cent ans de mise en scène lyrique en France [ca. 1830-1930]. Catalogue descriptif*, New York, Pendragon 1986. In questo catalogo i *livrets* dedicati a *Madame Butterfly* sono riportati alle pp. 145-6 (l'elenco, che comprende anche spartiti e libretti a stampa con annotazioni di messa in scena inserite nella pubblicazione, si può leggere in «Bibliografia», sezione «Fonti e documenti di *mise en scène*», in questo volume alle pp. 199-200).

⁴ Questo ed altro ha scritto JULIAN SMITH, «*Madame Butterfly*». *The Paris première of 1906*, in *Werk und Wiedergabe. Musiktheater exemplarisch interpretiert*, a cura di Sigrid Wiesmann, Bayreuth, Mühl'scher Universitätsverlag Bayreuth 1980, pp. 229-38. Smith è stato anche il più acceso sostenitore della versione originale della tragedia giapponese, della quale ha prodotto un'edizione disponibile a nolo presso l'editore Ricordi (cfr. SCH¹, 74.E.1a) alla quale si dovrebbe ricorrere, perché «Puccini's opera changes character significantly between 1904 and 1907. For its unconventional structure was substituted the more usual framework of Italian Opera of the period. The uncompromising, harsh, moral view of the original version was diluted until a soft-grained, sentimental atmosphere pervaded the opera» (ID., *A Metamorphic Tragedy*, «Proceedings of the Royal Musical Association», CVI, 1979/1980, pp. 105-14: 105).

⁵ ARTHUR GROOS, *Lieutenant F.B. Pinkerton: Problems in the Genesis and Performance of «Madama Butterfly»*, in *The Puccini Companion*, a cura di William Weaver e Simonetta Puccini, New York-London, Norton 1994, pp. 169-201; si cita dalla trad. it.: *Il luogotenente F.B. Pinkerton: problemi nella genesi e nella rappresentazione della «Madama Butterfly»*, in *Puccini*, a cura di Virgilio Bernardoni, Bologna, il Mulino 1996, pp. 155-81: 158. I tagli attuati nella versione parigina, menzionati in questo saggio, sono commentati

sino a qualche anno fa si rifaceva ancora a quello che aveva scritto il bibliografo Cecil Hopkinson, autore di un meritorio catalogo delle opere di Puccini che ha dato un contributo notevole alla ricerca filologica sulle diverse versioni dei suoi lavori. Nell'introdurre la descrizione dello spartito francese, egli afferma che il musicista non era contento dei cambiamenti sollecitati da Carré, e li considera alla stregua di concessioni ai capricci di una prima donna, Marguerite (nel *kimono* dell'eroina), e del suo potente marito, il quale, per adeguarsi al gusto francese, aveva preferito smussare l'aspetto «coloniale» della vicenda e sopprimere le opinioni brutali di Pinkerton.⁶ Ma i tagli nello spartito non riguardano solo i pronunciamenti più crudi del tenore, e neppure il ruolo di Butterfly, come sarebbe stato naturale se si fosse voluto rendere più facile la vita della protagonista (anzi: la parte fu semmai appesantita).⁷

L'idea sostenuta da Groos si è fatta strada nella critica più consapevole di questi anni (rappresentata esaurientemente per sineddoche da SCH), che rifiuta il primato di questa o quella versione: sta di fatto, nondimeno, che i nodi venuti al pettine nel ciclo di recite all'Opéra-Comique nel 1906 sono stati risolti a Parigi con una coerenza interna maggiore rispetto alle occasioni precedenti. La componente più appariscente del conflitto fra Est e Ovest, che animava *Madama Butterfly* a Milano (in particolare nell'atto iniziale e nella conclusione), viene trasferita da Carré, Ferrier, Puccini e Illica in un contesto simbolico nutrito con intensità maggiore dalla tragedia individuale della protagonista, che si concretizza in un finale reso assai più coinvolgente. Alla coerenza dell'esito luttuoso, concorrendo a determinare una maggiore unità d'azione secondo le regole pseudo-aristoteliche, contribuisce l'eliminazione delle scenette di carattere «buffo»

nella pagine seguenti e segnalati nelle note all'edizione di MES. Più oltre (alla nota 38), discuterò brevemente alcuni dati riguardanti tagli e versioni che sono emersi dalla ricerche di Dieter Schickling.

⁶ CECIL HOPKINSON, *A Bibliography of the Works*, New York, Broude Brothers 1968, p. 27. Ora il volume è stato soppiantato da SCH¹, che illustra con precisione assai maggiore i cambiamenti, fornendo descrizioni non solo dal punto di vista bibliografico, ma anche da quello musicale.

⁷ Si legga, più oltre, l'es. 1 in questo saggio a p. 22, relativo all'aria «Che tua madre». Pur apprezzando l'interprete, sia Illica che Puccini non si mostrarono soddisfatti delle doti vocali della protagonista designata. Peraltro Marguerite Giraud (in arte Carré) era nata nel 1880 e aveva debuttato nel 1899, come Mimì nella *Bohème* a Nantes: dunque non era certo una cantante anagraficamente in disarmo, ed è più probabile che i due italiani ritenessero la sua voce troppo leggera per la parte. Sposò Carré una prima volta nel 1902, per poi divorziare nel 1924 e risposarlo nel 1929, rimanendogli accanto fino alla morte. Nonostante le pesanti riserve degli autori, le lodi dei critici francesi per la prima donna furono unanimi. Ad esempio l'autorevole Arthur Pougin, sostenitore di Verdi e della musica italiana a Parigi, scrisse: «Charmante au premier acte, touchante et plaintive au second, M^{me} Marguerite Carré a fait preuve, au troisième, d'un sentiment expressif et d'une puissance dramatique qu'on ne lui soupçonnait pas encore à ce degré, et qui nous ont montré en elle non seulement une cantatrice d'une rare habilité, mais une comédienne d'un rang exceptionnel» (*Opéra-Comique – «Madame Butterfly»*, «Le Ménestrel», 5-11 gennaio 1907, p. 4; l'articolo è stato ripubblicato in «*Madama Butterfly*». *Fonti e documenti della genesi*, a cura di Arthur Groos et alii, Lucca, Centro studi Giacomo Puccini-Maria Pacini Fazzi 2005, pp. 506-12). Marguerite Carré era inoltre una donna di grande fascino, come mostra il ritratto che si può vedere al n. 12 del *Percorso iconografico (= pi)*. Le sue doti d'attrice la spinsero a fare una puntata nel cinema, e a comparire in due film di Jacques Feyder: *Visages d'enfants* (1921), e *Crainquebille* (1922).

(ma condite di sarcasmo) che mettevano in ridicolo, oppure in posizione subordinata, i giapponesi fino alla *première* francese. Se le amiche di Butterfly non si prostrano fino a terra di fronte a Pinkerton, ma si limitano alla formalità normale dell'inchino (MES, p. 61), lo zio Yakusidé perde del tutto la passione per il vino, e altro – con l'ulteriore effetto di rendere il tenente statunitense direttamente responsabile dei propri pregiudizi, tra i quali emerge come principale la componente razzista del suo carattere. Se con le scenette espunte, infine, scompaiono anche alcune fra le opinioni imbarazzanti dello «yankee vagabondo» – il «bonzo» che rima con «gonzo», «lo zio briaco e pazzo» ch'è «coso da strapazzo», e via dicendo – non si attenuano per questo i motivi di fondo che vedono nello scontro fra civiltà, Est *vs* Ovest, Giappone (presentato con affetto e “fedeltà” da Carré) *vs* USA, lo sfondo attivo della tragedia individuale.

1. L'occhio del musicista e l'orecchio del regista

I contributi che prendono in esame le versioni di *Madama Butterfly* sono numerosi, sia dal punto di vista filologico, sia da quello drammaturgico.⁸ Ad essi rinvio il lettore, limitandomi a esporre in questa sezione del mio contributo i fatti essenziali per inquadrare i problemi affrontati nell'allestimento parigino.⁹ *Madama Butterfly*, vittima soprattutto degli eccessi di una *claque* e di una battaglia cruenta fra editori e impresari (GIRARDI, pp. 195-9 / 197-201), non acquistò al Teatro Grande di Brescia, scelto per la ripresa dell'opera alla quale erano già state apportate le prime modifiche sostanziali, la fisionomia con la quale è attualmente più nota. Per seguire l'elaborazione che portò alla versione corrente occorre inoltrarsi nel laboratorio artistico del compositore, valutare la sua innata immaginazione scenica e metterla in relazione con l'attività registica di Albert Carré.

Il teatro di Puccini era congeniale alla sensibilità del *metteur en scène*, con un passato di attore e già autore del libretto di un'opera di successo.¹⁰ Carré aveva iniziato la parte

⁸ Nel rimandare alla bibliografia per un elenco più esaustivo, mi basta segnalare qui due titoli davvero essenziali: SCH in campo filologico, GROOS, *Il luogotenente F.B. Pinkerton* cit. per l'interpretazione in chiave di drammaturgia musicale dei dati che emergono dalle diverse fasi del lavoro sul soggetto, da quella preparatoria in poi (per considerazioni di sintesi, in relazione con la versione di Parigi, mi permetto di rinviare a GIRARDI, pp. 195-258: 247-58 / 197-257: 246-57).

⁹ In questo saggio e nelle note all'edizione della MES correggo alcuni dati erronei esposti nel capitolo dedicato a *Madama Butterfly* nella mia monografia su Puccini (cfr. nota 8), dove affrontavo per la prima volta l'analisi comparata della *mise en scène* di Carré e delle riduzioni per canto e pianoforte che riportavano i cambiamenti. In un articolo successivo, in cui si fa tesoro delle mie osservazioni sulla drammaturgia dell'opera (oltre che di quelle espresse in VIALE), si mutano anche questi errori, imbastendovi persino argomentazioni “critiche” (cfr. MICHELA NICCOLAI, «*Madame Butterfly*» *sur la scène de l'Opéra-Comique: aspects de la mise en scène d'Albert Carré*, in *Le Naturalisme sur la scène lyrique*, a cura di Jean-Christophe Branger e Alban Ramaut, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne 2004, pp. 343-65: 361-4).

¹⁰ *La Basoche*, musica di André Messager, che debuttò all'Opéra-Comique il 30 marzo 1890, e iniziò presto a girare per le sale europee. Carré (1852-1938) vantava illustri precedenti nel campo del teatro lirico, poiché era nipote del celebre librettista Michel, autore di vaglia in coppia con Jules Barbier (*Dinorah* di Meyerbeer, *Faust* di Gounod, *Mignon* di Thomas) o Eugène Cormon (*Les Pêcheurs de Péroles* di Bizet); Michel Carré *fils* è autore del libretto di *Le Clos* (1906; cfr. app. 1, p. 164).

più importante della sua carriera dirigendo la prima francese della *Bohème* (13 giugno 1898, Salle du Châtelet) poco dopo il suo insediamento alla guida dell'Opéra-Comique. Nel giro di pochi mesi il suo prestigio era notevolmente cresciuto, grazie alla ripresa di *Carmen* in una versione prossima a quella originale (per la riapertura dell'istituzione nella Troisième Salle Favart, l'8 dicembre 1898), e di lì a qualche anno grazie alle prime assolute di *Louise* di Charpentier (1900) e *Pelléas et Mélisande* di Debussy (1902): qualche caratteristica di quest'eroina solitaria e riluttante sarebbe in qualche modo passata nel vivido ritratto della piccola giapponese a Parigi.¹¹ Il 13 ottobre 1903 aveva allestito anche *Tosca*, e in quell'occasione aveva preso contatto con Ricordi onde aggiudicarsi il melodramma successivo di Puccini.

Per capire come le sorti di un'opera potessero definirsi anche in virtù delle scelte di un regista bisogna considerare la sempre maggiore attenzione che il musicista lucchese rivolse alla messa in scena, non più trattata in posizione accessoria, bensì come componente essenziale per la realizzazione dell'opera. «Il pensiero del palcoscenico, e quindi del momento performativo nella sua concretezza, accompagna ogni singola fase dell'ideazione artistica» di Puccini, nota Francesco Cesari, che prosegue:

Tale visione essenzialmente scenica del melodramma – in linea con l'imporsi, negli stessi anni, del teatro di regia – mostra tuttavia alcuni tratti a dir poco insoliti. Si sa che il colpo di fulmine per *Madama Butterfly* ebbe luogo durante una rappresentazione della *pièce* di Belasco in una lingua, l'inglese, che Puccini masticava appena. Che tale circostanza, anziché costituire un ostacolo, abbia favorito il *coup de foudre*, lo conferma indirettamente Illica nel proporre a Ricordi di infarcire il nascente libretto di nuovi dettagli, migliori.¹²

Prima di *Butterfly*, il compositore aveva dato numerose prove della sua capacità di concepire scena e azione in rapporto alla musica mediante quadri spettacolari come il

Si vedano NICOLE WILD, “Albert Carré”, voce del *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, a cura di Joël-Marie Fauquet, Paris, Fayard 2003, e MARIE-HÉLÈNE TROUVELOT-MARIE-ANNE PIREZ, *Les Carré*, Paris, Archives et culture 1994. Sulle circostanze che portarono alla nomina di Carré all'Opéra-Comique e sulla sua attività nell'istituzione teatrale parigina, cfr. PHILIPPE BLAY, «*Un théâtre français, tout à fait français*», ou un débat fin-de-siècle sur l'Opéra-Comique, «*Revue de Musicologie*», LXXXVII, 2001, pp. 105-44.

¹¹ Osserva, con il consueto acume, Mercedes Viale Ferrero, che «Butterfly, avendo perduto irrevocabilmente il suo mondo, si inoltra in un mondo a lei sconosciuto senza riuscire ad entrarvi davvero, perché le persone che ad esso appartengono la considerano sempre una estranea, “diversa” da loro: questa condizione di solitudine la accomuna – tra le coeve eroine melodrammatiche – a Mélisande. Il paragone può suonare strano ma Carré, primo regista di *Pelléas et Mélisande*, sembra avesse riconosciuto questa segreta parentela» (VIALE, p. 33). In seguito Carré avrebbe allestito, fra l'altro, anche la *première* di *Ariane et Barbe-Bleue* di Dukas (1907).

¹² FRANCESCO CESARI, *La cosa*, di prossima pubblicazione nel volume che ospita gli atti del convegno *Giacomo Puccini 1858-2008*, articolato in quattro sezioni e svoltosi nel 2008. Il contributo è per ora inedito, e ringrazio l'autore per averlo messo a mia disposizione. Nello stesso articolo, Cesari fa un'altra considerazione utile: «Allo stesso ordine d'idee rimanda il ricorso al verbo “vedere”. Nel vagliare un dato quadro o una data situazione, Puccini non scrive “funziona” / “non funziona”, oppure “mi piace” / “non mi piace”, bensì “lo vedo” / “non lo vedo”».

falso funerale del protagonista nell'*Edgar*, l'imbarco delle prostitute in *Manon Lescaut*, il Quartiere latino della *Bohème*, il *Te Deum* nella chiesa di Sant'Andrea della Valle, o il mattutino sugli spalti di Castel Sant'Angelo in *Tosca*. La sua propensione s'intensificò a contatto con Luigi Illica, ch'era dotato d'una fervida immaginazione scenica, adeguatamente testimoniata dalle dettagliate didascalie dei suoi libretti.

A partire da *Butterfly*, tuttavia, si coglie un crescente interesse del musicista per i diversi aspetti della messa in scena, non più solo in funzione del grande *coup de théâtre*, ma anche della coerenza di ogni particolare in relazione ai punti nodali del dramma. In questa prospettiva Puccini prese ad occuparsi anche di effetti luminosi. Il 1° ottobre 1901 scrisse a Illica:

Mi piace che sia di notte con quella luce rossastra che verrà sul bambino – e tu conserva i pianti di Suzuki all'interno dopo che lei esamina il coltello e si accinge al suicidio interrotto dall'arrivo di «Dolore» (GARA, 261, p. 214).

E proprio mentre si trovava a Parigi per le prove di *Butterfly*, immerso nella ricerca spasmodica di un nuovo soggetto, Puccini si occupò, tra l'altro, dell'incompiuta *Florentine Tragedy* di Oscar Wilde, della quale schizzò una riduzione scenica in una lettera a Illica del 25 novembre 1906; giunto al duello finale, quando il maturo marito prevale sul giovane rivale, vide con la fantasia degli orecchi la lampada tenuta in mano dalla donna mentre assiste alla scena «che cade a terra rimanendo un bel chiarore lunare a illuminare la tragica fine» (GARA, 496, p. 335). In qualche modo il musicista sentiva nell'effetto luminoso una chiave per potenziare l'esito luttuoso di questa come di altre conclusioni, convinzione di cui avrebbe dato più di una prova nella maturità, fino alla prescrizione di una vera e propria ridda di colori in funzione drammaturgica in *Turandot*, estesa all'impianto formale complessivo dell'opera (GIRARDI, pp. 450-6).

Madama Butterfly, quale dramma psicologico e di costume, sollecitava la cura per il singolo gesto, ma soprattutto ben si adattava a una lettura registica nel senso moderno del termine, dunque a un'interpretazione visiva e gestuale del testo verbale e musicale concorrente nel determinare la fruizione dell'opera. Recitazione e scena insieme partecipavano a un'azione drammatica snodata su *nuances* decisive, e dopo Brescia Puccini non aveva smesso di apportare ritocchi capillari e continui alla partitura su questi presupposti. Per le recite bolognesi dell'ottobre 1905, ad esempio, aveva raccomandato due effetti di luce a Toscanini:

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 (GARA, 430, pp. 298-9: 299).

Due parole riguardo alla *mise en scène*. L'ultima scena, quando Suzuki chiude la scena, dovrà divenire completamente buia, con pochissima ribalta, e quando il bambino esce dalla porta d'uscita ne verrà fuori un violento raggio di sole, forte, e fascio di luce larga, nella cui orbita avrà luogo la scena finale (GARA, 431, p. 299).¹³

¹³ Ritroveremo una simile attenzione per un effetto di luce nel finale di *Suor Angelica*.

Due musicisti che si occupano dello spettacolo: un buon indizio, utile a comprendere le ragioni degli ultimi cambiamenti operati nella partitura. Essi trovano la loro origine anche in questa acuita sensibilità per la scena: l'invocato «fascio di luce larga» è infatti un vero e proprio gesto drammatico, che mette in rilievo la protagonista nell'attimo in cui si compie la tragedia.¹⁴

Tito Ricordi aveva ripreso i contatti con Carré alla fine di giugno del 1906. Il 4 luglio Puccini manifestò dubbi all'amica Sybil Seligman sulla nuova produzione di *Butterfly*, che

dovrebbe andare all'Opéra-Comique in novembre, ma Carré vorrebbe certi cambiamenti, per i quali Giulio Ricordi reputa che sarebbe contrario alla mia dignità se acconsentissi.¹⁵

Evidentemente le spiegazioni dategli da Carré circa i suoi criteri lo tranquillizzarono, se il 13 luglio dalla capitale francese scrisse all'amico Vandini:

ho definitivamente combinata la *Butterfly* [...]. 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 (GARA, 479, pp. 323-4).

Puccini arrivò a Parigi il 23 ottobre, chiamato dalla direzione del teatro perché il regista riteneva necessaria la sua presenza alle prove.¹⁶ La *première* slittò molto oltre i termini previsti inizialmente, perciò il musicista rimase più di due mesi nella capitale francese, ed è sintomatico che gli accenni alla messa in scena nell'epistolario divengano più frequenti. L'aspettativa del compositore era alta e trasparente, fra l'altro, anche in una lettera alla sorella Tomaide dell'11 novembre:

Sono qui [a Parigi] e mi tocca a rimanerci forse per un mese ancora! [...] Qui si prova lentamente. È vero che le messe in scena e l'esecuzioni all'Opéra-Comique sono tutto quello che si può desiderare. Tu vedessi *Bohème!* È quasi alla 200^{ma} e che meraviglia di esecuzione e che *mise en scène!* Con *Butterfly* andremo a fine mese ma vedrai che ancora verrà protratta.¹⁷

Parole profetiche... nello stesso giorno scrisse all'altra sorella, Ramelde: «Sono così stufo di Paris! [...] La *Butterfly* andrà ai primi di dicembre, e credo che sarà un trionfo. Tutto me lo fa sperare».¹⁸ Il 16 novembre il compositore si rivolse a Giulio Ricordi:

Qui si va a rilento! Carré per la *mise en scène* (si tratta poi anche di sua moglie) è di una meticolosità da far venire i capelli grigi. [...] L'opera si prepara bene molto e già a queste prove parziali tutti son convinti di un grande successo. Ormai la musica che si fa qui è cosa da far paura (GARA, 495, pp. 333-4).

¹⁴ Carré ne darà un'interpretazione più sfumata rispetto a quella che si desume da questa lettera (si veda l'edizione della MES, p. 151).

¹⁵ VINCENT SELIGMAN, *Puccini among Friends*, London-New York, MacMillan 1938, p. 83.

¹⁶ Tutti gli spostamenti di Puccini sono documentati con grande scrupolo in SCH¹, pp. 425-53 (Appendix VIII, *Chronological List of Puccini's Sojourns, Travels, and Visits to Theaters*).

¹⁷ Lettera n. 330 in *Puccini com'era*, a cura di Arnaldo Marchetti, Milano, Curci 1973, pp. 318-9.

¹⁸ Lettera n. 331, *ivi*, pp. 320-5: 320.

Luigi Illica raggiunse Puccini intorno al 7 dicembre.¹⁹ La sua presenza era stata ufficialmente invocata per lavorare su nuovi progetti operistici, ma era necessaria anche per rincuorare il musicista, che non amava soggiornare a Parigi e nutriva dubbi serissimi sulla riuscita del suo lavoro. Una lettera sinora inedita al conte Giuseppe della Gherardesca dell'8 dicembre, quando il lavoro era già molto avanzato, attesta il suo rovello, dovuto soprattutto all'inadeguatezza canora della protagonista designata, oltre che a punti della messa in scena che ancora non lo convincevano:

Caro Beppino,
venerdì notte [ma sabato, 8 dicembre 1906]
non mi riesce dormire stanotte, e mi sono alzato mentre tutto Parigi dorme (son le 4.30). La causa di questa mia insonnia è *Butterfly*. T'assicuro che passo ben tristi giornate – L'esecuzione non va. La protagonista è *insufficiente* – Aggiungi a tutto questo una *mise en scène* in molte parti sbagliata.

L'autocrazia di Carré non permette interventi neppure dell'autore...!

Sai come sono *bischero* di carattere, non so impormi anzi quando vedo che occorrerebbe l'intervento di una forte protesta io mi avvilisco perché so e capisco che non potrei cambiare faccia alle cose e allora cosa conta urtarsi a sangue?

Per la *mise en scène* interverrò per far cambiare qualcosa – ma ci sono cose sbagliate e per le quali in principio (prevedendo la mancata efficacia) protestai e mi si rispose duramente che se insistevo nelle mie idee (si trattava del finale dell'opera) si sarebbe lasciata da parte l'opera per sempre!

La grande e seria questione è quella della protagonista! È insufficiente non arriva che a mala pena alla fine e mai dà della sincerità e mai convince – è tutta un'interpretazione di maniera in luogo d'essere un'esposizione viva e vera d'un dramma amarissimo.

Insomma passo tristi momenti e ti assicuro che prenderei volentieri il treno e mi andrei a rintanare in fondo a una barca in padule – mi arriva ieri un teleg: da New York dove mi si dice di partire subito dopo la *première* di qui!²⁰ Io non posso – ho bisogno di 10 o 15 giorni di riposo – anche questo mi disturba – insomma non desidero altro che la mia tranquillità – e non posso averla – come vorrei essere l'ultimo oscuro uomo del mondo! [cancellatura]

Ti scriverò quando sarà la *première* – ciao – non dire a nessuno di quanto ti scrivo – aff^{si} saluti

da GPuccini²¹

¹⁹ Possiamo datare con una certa precisione l'arrivo del librettista grazie ai *Copialettere* (da qui: CL) conservati presso l'Archivio storico Ricordi, così come molte lettere pubblicate nei carteggi. Il 5 dicembre 1906 Ricordi scrive a Puccini: «Illica sarà costì giorno sette» (CL, 8.166). Utilizzo la trascrizione del collega Arthur Groos, che ringrazio di cuore per averla messa a mia disposizione in occasioni precedenti.

²⁰ *Madama Butterfly* stava già circolando per gli Stati Uniti nel settembre 1906, in una *tournee* promossa dall'impresario Henri Savage, mentre si annunciava un ciclo di opere al Metropolitan Theater, che prese effettivamente il via nel gennaio 1907. Puccini s'imbarcò per New York il 9 gennaio 1907 (SCH¹, p. 439). Si veda, a proposito di queste recite, l'articolo di TITO RICORDI, *Henry W. Savage e «Madam Butterfly» negli Stati Uniti*, «Ars et Labor», 1907, pp. 110-6.

²¹ La lettera è conservata nella collezione del marchese Piero Antinori (nella trascrizione ho sostituito le parole sottolineate con il corsivo, impiegato anche per le parole straniere, e corretto qualche errore). Ringrazio il proprietario per averne consentito la pubblicazione in questa sede, l'amico e collega Peter Ross per avermela segnalata, oltre che Gabriella Biagi Ravenni per aver verificato la mia trascrizione.

In realtà la presenza di Illica serviva anche per realizzare i cambiamenti testuali che si annunciavano in vista di una nuova edizione dello spartito e della partitura di *Butterfly* in lingua italiana.²² Segno, questo, che in Puccini si andava facendo largo l'idea che l'opera avrebbe trovato la sua forma più soddisfacente proprio a Parigi. Lo attesta una lettera di Illica a Ricordi posteriore a quella indirizzata al conte della Gherardesca, dunque scritta dopo l'8 dicembre:

Andai con lui e assistetti alla intera *Butterfly*... e dallo scoraggiamento della mattina vidi a poco a poco, atto per atto, rinascere non solo la speranza e la fiducia, ma animarsi Puccini nella certezza di un grande successo. [...] La messa in scena è bella, è logica. Laddove certi effetti italiani non si raggiungono, se ne ottengono altri di dettaglio, di piccole indefinibilità che sono di buon gusto e di buona arte. [...] La messa in scena di Carré, in gran parte molto diversa dalla nostra, è una messa in scena logica, pratica e poetica.

Nagasaki nel primo atto – dal vero – è paradisiaca. La finale tragica offre campo a discussioni e io stesso – arciprudente e muto in queste circostanze – osai fare la mia piccola osservazione al terribile Carré che la ammise. Ma questa finale tragica, se resa più evidente e più logica, è di una grande novità e basterebbe essa sola a dover testimoniare a Carré la stima e il rispetto d'arte ai quali egli ha diritto (GARA, 497, pp. 335-7).

Dunque Carré seppe vedere nella musica che innervava l'articolazione drammatica, il giusto taglio tragico che Puccini andava cercando.²³ Illica ritenne, e probabilmente Puccini con lui, che la messa in scena del finale andasse ulteriormente perfezionata, ma riconobbe la «grande novità» della proposta di Carré, e la sua statura d'artista. Nell'ambito della collaborazione fra autori e realizzatori di uno spettacolo non è certo un riconoscimento

Nello stesso giorno Puccini scrisse alla Seligman: «le prove? oggi meglio – ma Madame Pomme de terre [era il soprannome che il compositore dava a Marguerite Carré] è insufficiente – *mise en scène* bella – orchestra comincia entrare» (SELIGMAN, *Puccini among Friends* cit., p. 94).

²² I cambiamenti sono legati alla nuova concezione drammatica emersa a Parigi, dunque realizzata anzitutto in francese e poi in italiano, come attesta lo stesso librettista nella replica a una lettera dell'editore Giulio Ricordi, scritta probabilmente all'inizio di febbraio del 1907: «Io ho mandato (per quello che riguarda *Butterfly*) delle parole che *corrispondono sillabicamente* avvertendo che se tornavano musicalmente avrei a queste parole dato forma librettistica!», Fondo Illica, *Carteggio Illica-Giulio Ricordi*, s.n.; ringrazio la Biblioteca Passerini-Landi, dove il prezioso documento è conservato, e Agostino Ruscillo per avermelo sottoposto; la missiva è apparsa nel settembre 2012, insieme alla lettera di Giulio Ricordi del 30 gennaio 1907 in cui conferma l'accordo, nell'*Epistolario per la genesi del «Giove a Pompei» (1898-1919)*, in «*Giove a Pompei*, l'archeologia e la patina della storia», a cura di Giovanni Cipriani, Tiziana Ragno e Agostino Ruscillo, Irsina (MT), Giuseppe Barile Editore, pp. 55-6. La stampa della partitura d'orchestra era iniziata nel giugno 1906, e questo spiega l'opinione negativa di Ricordi circa l'opportunità di altri cambiamenti, dopo aver appreso che Carré aveva l'intenzione di apportarne. Non necessariamente indica, come ritiene Julian Smith, fervente sostenitore della prima versione scaligera e, lo ricordiamo, il più acerbo critico della messinscena parigina come «manifestazione di imperialismo», che Ricordi e Puccini considerassero lo stadio attuale dell'opera pressoché definitivo («*Madame Butterfly*». *The Paris première of 1906* cit., pp. 229-30).

²³ «Puccini incontrò Carré in luglio a Parigi, e in un giorno si mise d'accordo con lui in merito ai cambiamenti. Una tal velocità si spiega solo con il fatto che le sue idee anticipavano largamente i tagli richiesti dall'uomo di spettacolo» (SCH, p. 38).

da poco. Qualche anno dopo Puccini ebbe a dichiarare in un'intervista che «di *Butterfly* mi dispiace non si possa avere nella mia dolcissima patria una edizione quale io gustai altrove, sempre per quella deficienza della *mise* che in essa è elemento essenziale, complemento indispensabile della musica».²⁴

2. Il Giappone reinventato a Parigi

Per comprendere le ragioni di tanta consentaneità dimostrata da Carré verso l'opera di Puccini, bisogna tener presente che la moda del Sol Levante furoreggiava in quegli anni a Parigi, rappresentata in letteratura soprattutto da Pierre Loti, *nom de plume* di Louis-Marie-Julien Viaud, a cui si deve l'origine della tragedia giapponese che tanto interessò il compositore italiano quando la vide declinata nel *play* di Belasco a Londra.²⁵ Loti, ufficiale della marina francese, prestò servizio in Giappone dopo che il Paese aveva aperto i suoi porti agli americani e agli europei (1854-1868), e visse in prima persona un «matrimonio per burla», sposando una *geisha*. Descrisse quest'esperienza in un romanzo che acquisì presto una grande celebrità, *Madame Chrysanthème*, pubblicato nel 1887. Le nozze fra un occidentale e una giapponese erano allora prassi comune: si trattava di un contratto facilmente rescindibile e “perbenista” che durava quanto bastasse per soddisfare le esigenze sessuali e affettive dell'uomo, lontano per servizio dalla madre patria, il quale poi restituiva la sposa a un eventuale pretendente conterraneo.

Il romanzo dette inizio a una vera e propria voga, diffusa dalla letteratura fino all'operetta – si pensi a *The Geisha* di Sidney Jones (1896). Ma, soprattutto, *Madame Chrysanthème* fu ridotto a libretto da Georges Hartmann e Alexandre André, e intonato da un compositore assai vicino a Carré come André Messager, che nel 1893 salì sul podio al Théâtre de la Renaissance per dirigere l'omonima *comédie-lyrique*. Messager, il quale – lo ricordiamo nuovamente – aveva posto in musica *La Basoche* lanciandola in Inghilterra e altrove, coltivava una solida amicizia, nutrita anche da grande consuetudine di lavoro, con il sovrintendente dell'Opéra-Comique, che lo aveva voluto accanto a sé come direttore musicale fin dall'inizio del suo mandato. E, al momento di allestire *Butterfly* a Parigi, Messager svolse un ruolo importante nell'impresa, visto che non solo il regista ascoltò la tragedia giapponese diretta proprio dall'amico a Londra nel 1906 rimanendone affascinato, ma che per favorire il progetto della terza *première*

²⁴ GIACINTO CATTINI, *In una saletta d'albergo: con Giacomo Puccini*, «Gazzetta di Torino», LII/311, 11 dicembre 1911 (anche in *La fanciulla del West*, Milano, Teatro alla Scala 1995, pp. 77-81, p.d.s.; cit. da VIALE, p. 25). Sono persuaso che il compositore si riferisse al lavoro di Carré (e si leggano, più oltre in questo volume, le considerazioni a proposito del modello scenico francese nel percorso iconografico, corredate dalle immagini degli allestimenti alle pp. 159-60, e i nn. 8-11).

²⁵ Per meglio comprendere il nodo che avviluppava rossinianamente gli artisti della Parigi di allora, si consideri che Carré, specialista di climi esotici come pochi, aveva allestito anche *L'île du rêve* di Reinaldo Hahn, diretta da André Messager (23 marzo 1898), tratta dal *Mariage de Loti* (1880), un racconto autobiografico della *liaison* tra lo scrittore e una bellissima tahitiana, Rarahū, che era stato utilizzato come soggetto anche da Gondinet e Gille per *Lakmé* di Leo Délibes (1883).

pucciniana in Francia questi ritirò dal cartellone dell'Opéra-Comique proprio la sua *Madame Chrysanthème*.²⁶

Nei suoi godibilissimi (e preziosissimi) *Souvenirs*, Carré racconta come preparò l'andata in scena di *Madama Butterfly*, e, nonostante qualche comprensibile vezzo autocelebrativo, ci regala molte considerazioni sulle quali riflettere.²⁷ Quando ricevette l'invito di Messager di recarsi a Londra per assistere alla tragedia pucciniana, che si replicava con enorme successo al Covent Garden dal 26 maggio 1906 (SCH¹, p. 438), si trovava sulle Alpi svizzere, impegnato in scalate impervie per poter vedere da vicino i luoghi in cui si svolgeva *Armaillis*, del compositore elvetico Gustave Doret, fra i pastori in alta montagna (CARRÉ, p. 313). Era sua consuetudine cercare ispirazione visitando i posti in cui erano ambientate le opere e studiando la storia e le abitudini dei popoli, specie se esotici, ivi compresa la Spagna, girata in lungo e in largo in occasione dell'allestimento di *Carmen* del 1898 (CARRÉ, pp. 235-40). Ma stavolta, come lui stesso ammette, non era necessario allontanarsi da Parigi, visto che poteva trovare un modello molto fedele a Boulogne-Billancourt, là dove una figura decisamente singolare, Albert Kahn, mosso da autentica curiosità cosmopolita, aveva iniziato a riprodurre, fra gli altri, un villaggio e un giardino giapponese costruendo due casette, con arredi e oggetti tipici da giardino, come le lanterne, tanto che il pittore di scena Bailly, a detta del regista, non ebbe che da copiare l'esistente (CARRÉ, p. 314) – e si confronti la casa (*pi*, n. 19) con il bozzetto per l'atto primo dell'opera (*pi*, n. 6).

Anche se il *metteur en scène* lo trattò con inspiegabile sufficienza, limitandosi a citare «un explorateur, qui s'était enrichi en Extrême-Orient», senza farne il nome e sbagliandone la qualifica (era banchiere di successo e filantropo, oltre che pensatore utopista), Albert Kahn svolse un ruolo importante non solo per le scene dell'opera, ma anche perché intendeva ambientare nel suo parco a Boulogne-Billancourt un sistema di giardini di varie nazioni, luogo simbolico in quanto portatore di un messaggio di pace universale e di convivenza fra le diverse culture che emerge anche nel lavoro di Carré sull'opera di Puccini.²⁸ Inoltre

²⁶ Alle benemeritenze pucciniane di Messager va aggiunta la prima francese di *Tosca*, che diresse all'Opéra-Comique nel 1903, al momento di congedarsi dall'incarico per assumere il ruolo di direttore musicale al Covent Garden. Nonostante l'origine comune le due *Mesdames* spartiscono ben poco, se non l'ossatura della trama (ma non le modalità espressive), e nemmeno la conclusione, che nel lavoro francese risulta assai più sfumata, con un abbandono consensuale fra Pierre (il Pinkerton transalpino) e la giovane giapponese, la quale torna nel seno della sua civiltà senza conflitti, appena con qualche dolce rimpianto. Le due opere sono state studiate in parallelo: cfr. CHUL HYUNG CHO, «*Madame Chrysanthème*: The Opera and Its Relationship to «*Madame Butterfly*», Diss., University of Washington 2003. Si legga inoltre l'opinione, in parte basata sul confronto con il capolavoro di Puccini, di THEO HIRSHBRUNNER, «*Madame Chrysanthème*: An Operetta by André Messager, in «*Madama Butterfly*»: l'orientalismo di fine secolo, l'approccio pucciniano, la ricezione, Atti del Convegno internazionale di studi (Lucca-Torre del Lago, 28-30 maggio 2004), a cura di Arthur Groos e Virgilio Bernardoni, Firenze, Olschki 2008, pp. 73-82.

²⁷ Si legga il racconto della vicenda da parte di CARRÉ (p. 313), anche nell'appendice 1, che ne ripropone quasi interamente il capitolo XV, dedicato alla *première* di *Madame Butterfly* (pp. 311-7).

²⁸ Il progetto di Albert Kahn (1860-1940) era quello di costituire gli «Archives de la planète», realizzando fotografie in tutto il mondo. Egli lo avviò negli anni Dieci con l'idea di ampliare la conoscenza

«nella fototeca di Kahn erano presenti molte immagini del Giappone tra fine Ottocento e inizio Novecento [...] singolarmente consonanti con il gusto della *mise en scène* di *Butterfly* all'Opéra-Comique» (VIALE, p. 31).²⁹

All'epoca della prima francese di *Madame Butterfly*, Kahn non aveva ancora fatto costruire ponti giapponesi nelle sue proprietà di Boulogne-Billancourt, ma in compenso, prima di lui e a poca distanza in linea d'aria, il barone Edmond de Rothschild, anch'egli banchiere e filantropo con ideali di pace universale e convivenza fra i popoli, aveva avviato, intorno al lago nel parco antistante al castello di famiglia, la realizzazione di un giardino nipponico in cui aveva collocato ben due ponti rossi (si veda le fotografia di quello più significativo, *pi* n. 20).³⁰ Carré e i suoi scenografi disponevano quindi di un possibile modello anche per il ponte che figura al centro della scena.³¹

Un'ultima osservazione, per comprendere meglio l'orizzonte d'attesa del pubblico parigino di allora verso un'opera ambientata in Giappone e rappresentata in una sede di riferimento come l'Opéra-Comique, va rivolta specificamente alla moda giapponese, anzi al *japonisme*, nato a metà Ottocento «con l'entusiasmo, suscitato da Félix Braque-

reciproca fra i popoli per edificare una possibile civiltà internazionale e bandire le guerre dal mondo in sintonia, per diversi aspetti, con la politica di integrazione perseguita da Aristide Briand, più volte primo ministro francese a partire dal 1909, e premio Nobel per la pace nel 1926. Proprio l'intarsio fra giardini di tradizioni diverse (che si può ammirare ancora oggi) intendeva simboleggiare un'armonia superiore da perseguire (cfr. *Les Jardins d'Albert Kahn. Parcours historique et paysager*, a cura di Gilles Baud-Berthier e Sigolène Tivolle, Boulogne-Billancourt, Musée Albert-Kahn 2008). Su questa figura straordinaria di filantropo utopista, rovinato dalla crisi finanziaria del Ventinove, si veda *Albert Kahn, réalités d'une utopie (1860-1940)*, a cura di Jeanne Beausoleil e Pascal Ory, Boulogne, Musée Albert-Kahn 1995. In giovinezza, il banchiere intrattenne un rapporto intenso di amicizia con il grande filosofo Henri Bergson; il loro carteggio è ora raccolto in un volume: *Henri Bergson et Albert Kahn, correspondance*, a cura di Sophie Cœuré e Frédéric Worms, Strasbourg-Boulogne, Desmaret-Musée départemental Albert-Kahn 2003.

²⁹ Si veda JEANNE BEAUSOLEIL, *Gli autochromes delle collezioni Albert Kahn*, in *Il colore della Belle Époque. I primi processi fotografici diapositivi*, a cura di Sandro Mescola e Silvio Fuso, Venezia, Assessorato alla Cultura [1983], pp. 69-140. Tutte le fotografie pubblicate in questo catalogo della mostra omonima, che si tenne nel Palazzo Fortuny a Venezia nel 1983 (da 1 a 93) sono di ambiente orientale (Cina, India, Giappone, Tonchino).

³⁰ Il parco dei Rothschild è a tutt'oggi luogo di grande bellezza, anche se fu oltraggiato prima dai nazisti durante l'occupazione, poi considerevolmente ridotto quando venne costruita la circonvallazione interna di Parigi. Inizialmente sionista, Rothschild divenne poi un sostenitore convinto della causa dell'integrazione fra israeliti e palestinesi.

³¹ Si veda il particolare del bozzetto (*pi*, n. 21). Tuttavia è opportuno ricordare che il ponte giapponese era un oggetto ben presente nell'iconografia *japoniste* francese di allora – ma anche più generale: si pensi al *Pont sous la pluie (d'après Hiroshige)* di Van Gogh (1887) – e che, per citare un solo illustre esempio, il soggetto aveva attratto Claude Monet. Numerosi quadri dell'artista sono dominati, in particolare, dal ponte di legno di color verde, invece che rosso, collocato sullo stagno delle ninfee nel giardino giapponese di Giverny, creato e coltivato direttamente dal pittore. Il ponte ricurvo di legno figura al centro del *Bassin aux Nymphéas, harmonie verte* (1899) di Claude Monet ma anche come *Pont japonais* (1910), quadro conservato al Museum of Modern Art di New York (e di una serie di dipinti tra il 1918 e il 1924). Il luogo poteva essere meno comodo da visitare per Carré e i suoi collaboratori, visto che si trova a un'ottantina di chilometri dalla capitale.

mond, per la scoperta dei quindici volumi di incisioni della *Manga*», «andato crescendo dopo l'Esposizione del 1867» e «culminato con quella del 1900» (VIALE, p. 30).³² La competenza dei francesi era cresciuta in relazione all'aumentata conoscenza della cultura e dell'arte nipponica, tanto che già nel 1883 Émile Zola aveva potuto emettere una sentenza quasi telegrafica: «Quatre ans venaient de suffire au Japon pour attirer toute la clientèle artistique de Paris»,³³ massima che fotografa la crescita esponenziale della voga dopo l'Esposizione universale del 1879. Nel 1906, dunque, l'aspettativa del pubblico e della critica per «la prima opera in costume giapponese data all'Opéra-Comique» (almeno secondo Puccini) doveva essere piuttosto alta.³⁴

La fedeltà all'originale era un obiettivo di Carré, che la perseguì con ricerche documentarie scrupolose, specie per i costumi, mentre fece studiare la moglie Marguerite con la nota attrice Sada Yacco perché imparasse i movimenti delle *geisha* con il ventaglio (CARRÉ, p. 315).³⁵ Fu premiato dalla critica, estremamente favorevole al suo spettacolo, assai meno alla musica di Puccini (al contrario del pubblico, entusiasta come sempre).

³² Si veda la fioritura di volumi, alcuni di grande prestigio dedicati al gusto figurativo del Sol Levante, come THÉODORE DURET, *Livres et albums illustrés du Japon*, Paris, E. Léroux 1900, e FÉLIX RÉGAMEY, *Le dessin et son enseignement dans les écoles de Tokio*, Paris, Atelier F. Régamey 1902. Il pittore Régamey, comunardo in esilio dal 1872, apparteneva anch'egli alla cerchia di Carré, e ottenne grande successo all'Esposizione universale del 1879, dopo aver viaggiato per il mondo, ed essersi soffermato in Giappone nel 1876-1877. Lo accompagnava in questa avventura l'industriale Émile Guimet, pensatore utopista anch'egli, come Kahn, sostenitore di ideali di conoscenza e fratellanza universale, nonché fondatore (1888) del celeberrimo museo d'arte orientale che porta il suo nome, a tutt'oggi visitabile a Parigi; i due avevano scritto a quattro mani un testo prezioso su *Le théâtre au Japon*, Paris, Le Cerf 1886. Mette in relazione, con profitto, *Madama Butterfly al japonisme* JANN PASLER, *Political Anxieties and Musical Reception: Japonisme and the Problem of Assimilation*, in «*Madama Butterfly*»: *l'orientalismo di fine secolo* cit., pp. 17-53; cfr., inoltre, YVONNE THIRION, *Le Japonisme en France dans la seconde moitié du XIX^e siècle à la faveur de la diffusion de l'estampe japonaise*, «Cahiers de l'Association internationale des études françaises», 1961, n. 13, pp. 117-30.

³³ ÉMILE ZOLA, *Au Bonheur des dames*, Paris, Charpentier 1883, p. 504.

³⁴ In realtà nel 1872 *La princesse jaune* di Camille Saint-Saëns, *opéra-comique* in un atto che chiama in causa, sia pure in sogno, il Giappone, era stato dato proprio alla deuxième Salle Favart; venne ripreso alla troisième salle poco prima del debutto di *Butterfly* il 9 novembre 1906 (cfr. EDMOND STOULLIG, *Les Annales du Théâtre et de la Musique*, Trente-deuxième année, 1906, Paris, Paul Ollendorff 1907, p. 119).

³⁵ La fama di questa attrice era sorta con la *tournee* a Parigi della Kawakami Play Company, in cui Sada Yakko aveva incantato i francesi all'Esposizione universale del 1900 recitando nella *Ghèsha et le samourai* (La Geisha e il cavaliere); cfr. SHELLEY C. BERG, *Sada Yacco in London and Paris, 1900: Le Rêve réalisé*, «Dance Chronicle», vol. XVIII, 3, 1995, pp. 343-404. Mentre lavorava a *Madama Butterfly* Puccini cercò invano di incontrare l'attrice, nuovamente in *tournee* europea nel 1902, ma è molto probabile che abbia comunque assistito a una replica dello spettacolo in programma al Lirico di Milano dal 25 al 28 aprile 1902, traendone utili suggestioni; cfr. ARTHUR GROOS, *Cio-Cio-San and Sada Yakko. Japanese Music-Theater in «Madama Butterfly»*, «Monumenta Nipponica», LIV/1, 1999, pp. 41-73; sulla diffusione del teatro giapponese in Francia si veda KEY SHIHONOYA, *Cyrano et les samourai. Le théâtre japonais en France et l'effet de retour*, Paris, Presses Universitaires de France 1986; sugli spettacoli dell'Estremo Oriente e la loro ricezione in Europa si veda NICOLA SAVARESE, *Teatro e spettacolo tra Oriente e Occidente*, Bari, Laterza 1992, 2006², *passim* (sulle *pièces* nipponiche: pp. 249-51).

Che l'atmosfera fosse resa dal *metteur en scène* con un gusto squisito, lo attesta la recensione di un giornalista fra i più quotati di allora come Henri de Curzon che, scrivendo a proposito di una ripresa dell'opera mesi dopo la *première*, dopo aver analizzato con finezza la partitura di Puccini, dedicò la sua attenzione anche all'aspetto visivo, chiedendosi «Et ne faudrait-il pas détailler aussi les séductions de la mise en scène de M. Albert Carré, intérieurs ou paysages, d'un japonisme si plein de goût?».³⁶ Un gusto che, naturalmente (come spesso accade in questi casi), non è riproduzione autentica, come dimostra l'erronea collocazione geografica, per posizione, di un modello di tempio giapponese in altura visibile a Kyoto. Esso fu posto a sinistra dello spettatore per identificare i contorni della città di Nagasaki, mentre il *torii* che dovrebbe segnalare l'ingresso di un'area di culto, presumibilmente il tempio dello Zio bonzo, viene situato sulla destra (si veda il bozzetto di Marcel Jambon e Alexandre Bailly per l'atto primo, riprodotto a p. 42, con il dettaglio messo in evidenza).

Un Giappone così finto da sembrar vero tanto che, come racconta il regista stesso, il direttore della Compagnie Internationale des Wagons-Lits, Noblemaire, gli chiese di permettere al loro disegnatore di prendere come fonte d'ispirazione per un manifesto dell'azienda proprio il suo allestimento, non avendo trovato nulla di più suggestivo «que le décor que j'ai eu l'occasion d'admirer à votre théâtre au premier acte de *Madame Butterfly*» (CARRÉ, pp. 314-5).

3. Uno scontro di civiltà

Il dramma psicologico della protagonista mette radici in un contesto che chiama in causa temi mai usciti dall'attualità, come l'alterità "esotica" di civiltà extraeuropee colta da occhi occidentali, Ponente contro Levante nel caso di *Madama Butterfly*. Questo conflitto viene incarnato visivamente e acusticamente dalla contrapposizione fra linguaggi musicali, gestualità, costumi e maniere occidentali e orientali, mentre la mimesi garbata del color locale nipponico ottiene il risultato di smascherare l'imperialismo economico e culturale statunitense, che violenta la raffinata civiltà alla quale appartiene la protagonista. Sulla gravidanza di questo conflitto ai fini di potenziare la tragedia, e sui modi impiegati per realizzarlo si gioca la definizione del messaggio dell'opera.

Carré fu molto attento nel mettere in enfasi i luoghi della scena in funzione dell'esito drammatico. Non utilizzò solo le posizioni dei personaggi nel giardino, come vedremo, per rendere chiara l'emarginazione della protagonista e la sua desolata solitudine, ma ne colse la premessa in uno snodo fondamentale, lo scorcio dominato dallo Zio bonzo. Nel bozzetto di Carlo Songa per l'atto primo a Milano (*pi*, n. 4), i personaggi arrivano

³⁶ HENRI DE CURZON, *Théâtre National de l'Opéra-Comique, «Madame Butterfly»* [...], «Le Théâtre», settembre 1907, pp. 20-3: 23. L'articolo si colloca intorno alla pubblicazione del coro a bocca chiusa, che nella versione in tre atti data a Parigi precedeva la calata del sipario. Arthur Pugin, a sua volta, chiuse la sua recensione con un commento lapidario: «Faut-il parler des décors, qui sont délicieux, et de la mise en scène? À quoi bon? Il suffit à dire que M. Albert Carré a passé par là» (*Opéra-Comique – «Madame Butterfly»* cit.).

da una via che si perde sullo sfondo, mentre in quello di Jambon e Bailly per Parigi (*pi*, n. 6), dopo aver risalito la collina provenendo da sinistra, devono passare per un ponte che isola ulteriormente il giardino (cfr. *pi*, n. 20). Carré mette questo oggetto scenico al centro dell'attenzione fin dall'inizio e lo valorizza sotto il profilo drammatico come collegamento fra il mondo esterno e l'universo di Butterfly, quando giunge Sharpless e, subito dopo, quando Pinkerton manda Goro in avanscoperta per segnalare l'arrivo dei giapponesi, fino al momento magico in cui compare il corteo che accompagna la protagonista al talamo (MES, pp. 59-61). Da qui (ma venendo da destra) entra anche il Bonzo, che provoca il distacco traumatico della protagonista dal suo mondo e, trattenendosi sul ponte, domina per qualche istante la folla dei parenti. La regia gli impone una gestualità manesca: il monaco inizia a urlare la sua maledizione, poi si precipita minaccioso verso la nipote e la strattona con forza selvaggia, mentre tutti si affannano intorno e, sempre più terrorizzati, la maledicono. Subito dopo, quando la madre e la zia cercano di riparare la ragazza dalla furia dello zio, vengono brutalmente messe da parte (MES, pp. 81-4). Una tale violenza azzerà la serenità matrimoniale con efficacia enorme, specie perché cozza con la chincaglieria musicale che tintinnava intorno al *buffet*, trasformando lo spazio ridente del giardino nel rifugio di una reietta.

La realizzazione di questo squarcio da parte di Carré piacque talmente a Puccini che la descrisse nei dettagli a Giulio Ricordi con entusiasmo, in un'importante lettera del 25 novembre 1906:

L'arrivo del Bonzo è d'ottimo effetto. Parte da un'altura, si precipita sulla scena attraversando il ponticello (per dove arriva anche Butterfly) e la maledizione è resa con grande efficacia, poiché la madre, la cugina, le zie e le amiche a vicenda, mentre il Bonzo vomita le sue diatribe, si oppongono con gesti supplicanti ma dal feroce zio sono *repoussées* con violenza fino a che arriva presso Butterfly. Allora il tenore s'interpone e protesta.³⁷

Uno dei tre tagli più cospicui di questo atto primo va messo in relazione a questa scelta registica, al di là del fatto che il compositore lo avesse ventilato e fors'anche messo in pratica in una fase di revisione precedente.³⁸ Puccini decide di omettere una serie di

³⁷ Lettera n. 93, in GIACOMO PUCCINI, *Epistolario*, a cura di Giuseppe Adami, Milano, Mondadori 1928, 1982², p. 101 (cfr. MES, p. 81). Torneremo più volte su questa missiva, in cui Puccini descrive con ampiezza la *mise en scène*, citandone altri due brani. Tra l'altro essa dimostra che prima di scrivere al Conte della Gherardesca in un momento di depressione, Puccini apprezzava il lavoro di Carré. La datazione esatta è ricostruibile sulla base dei CL.

³⁸ Dieter Schickling è entrato in possesso di una copia dello spartito che ritiene sia stata impiegata «per le riprese al Teatro Dal Verme di Milano (*première* il 12 ottobre 1905) e al Teatro Massimo di Palermo (26 aprile 1906)». I tagli ivi riscontrabili, ipotizzati dal compositore, anticiperebbero la scelta espressa a Parigi, in accordo con Carré, di «limitare il peso del sarcasmo originale», rimuovendo le scenette di genere giapponesi e la sferzante derisione delle usanze nipponiche da parte dell'imperialista occidentale Pinkerton» (SCH, pp. 34-6). Concordo con quest'opinione: i due si sono effettivamente venuti incontro, animati da un comune sentire. Tuttavia, mentre Puccini può avere sperimentato i tagli in qualche circostanza, non li introdusse prima che andassero in stampa MB¹ e MB². Inoltre essi trovano un senso compiuto, come vedremo, solo nel contesto della strategia formulata da Carré nella sua messinscena, e della «finale tragica», come scrive Illica.

scherzetti fra Yakusidè, lo zio bevitore e il nipote di buona corporatura, saltando direttamente al brindisi dopo il matrimonio «Ip, ip» (54 bb.; MES, p. 80, e nota 23), quando Pinkerton esclama «Sbrighiamoci al più presto e in modo onesto». In questo, come negli altri casi, il dramma guadagna in sveltezza di passo, non solo perché viene evidenziata l'impazienza del tenore di restare solo con la sposa, ma soprattutto perché si avvicina l'entrata dello Zio bonzo, momento centrale dell'atto.

La causa dell'azione devastante del monaco sta peraltro nella conversione di Butterfly al cristianesimo, in segno di adesione al mondo del marito: nel libretto francese, infatti, il prete grida «Elle a trahi nos Dieux!» (I, 5, p. 28), non «Ci ha rinnegato tutti», come in quello italiano. Il nodo religioso è oggetto di attenzione da parte del regista in seguito, e in due punti in particolare. All'inizio dell'atto secondo, il coltello del suicidio, ch'era sbucato dalle maniche del *kimono* di Cio-Cio-San nell'atto precedente, ricompare appeso a fianco dell'altare dove è posta la statua di Buddha, associando lo strumento che compirà il rituale tragico con l'immagine della divinità tradizionale (MES, p. 96). Sugli scaffali a sinistra dell'altare si trovano altri due oggetti importanti: un velo bianco che Butterfly avvolgerà al collo dopo essersi ferita e il ritratto di Pinkerton, che il tenore guarderà con emozione al suo rientro in scena nel finale. Lì, in procinto d'iniziare il cerimoniale dell'*hara-kiri*, Butterfly prenderà quell'immagine profana e, dopo averla posta a lato della statua, s'inginocchierà per pregare (MES, p. 150), azione non prevista nelle versioni precedenti, in cui «accende un lume davanti al reliquiario, si inchina, rimane immobile assorta in doloroso pensiero». La protagonista torna dunque al culto antico, e recupera l'onore perduto dopo il crollo devastante dei suoi ideali. Se l'azione voluta dal regista rende chiaro che la donna sta pregando tuttavia, come si chiede, con ragione, David Rosen in un saggio di forte impatto, non si capisce chi preghi, «Buddha or Pinkerton?».³⁹

Le varianti più importanti nell'intero processo di revisione dell'opera riguardano proprio l'eroina in rapporto al mondo che la circonda, in bilico fra la propria tradizione e le nuove regole imposte dall'uomo occidentale che si apprestano a stravolgerla. Rappresentare ambienti, oggetti, rituali del Sol Levante con la maggior precisione possibile e con rispetto, come fece Carré non solo eliminando dall'atto iniziale alcune scenette di color locale sopravvissute fino alle recite parigine che mettevano in cattiva luce i parenti di Butterfly, ma anche e soprattutto nobilitando il loro atteggiamento in scena, cambiò in maniera consistente il rapporto fra le due civiltà, spostando il baricentro verso Est.

Volgiamo la nostra attenzione sulle altre due scenette di genere espunte definitivamente a Parigi. Nella prima Butterfly descriveva a lungo gli zii, il bonzo e l'ubriacone Yakusidè (48 bb.; MES, p. 65, e nota 11), echeggiata dai commenti sarcastici che Pinkerton rivolgeva al loro indirizzo (lo scherno rasenta la volgarità: «Capisco – un Bonzo e un gonzo. – | I due mi fanno il paio»). Il secondo intervento, più ampio, fu fatto poche pagine dopo (60

³⁹ DAVID ROSEN, «*Pigri ed obesi Dei*»: *Religion in the Operas of Puccini*, in «*Madama Butterfly*»: *l'orientalismo di fine secolo* cit., pp. 257-98: 274. Lo studioso ritiene che Butterfly non si sia veramente convertita, e lo argomenta anche chiamando in causa le preghiere che rivolge alle divinità tradizionali giapponesi nella conclusione della novella di Long ch'è la fonte del *play* di Belasco (p. 269). Ma in quel caso la protagonista rinuncia al suicidio, e la preghiera può fungere da premessa al suo ripensamento.

bb; MES, p. 71, e nota 16), e obbedisce alla medesima logica del precedente: nelle battute sopresse Cio-Cio-San presentava con garbo la madre e la cugina con il figlio, mentre Pinkerton esprimeva alcune considerazioni grossolane sui servi e sul cibo, concludendo con una battuta denigratoria sui suoi futuri parenti («Dio, come sono sciocchi!»). Il duplice taglio rende il nuovo *collage* drammatico molto più stringente, anche perché viene eliminata una deviazione bozzettistica rispetto all'azione principale. Esso accorcia i tempi, consentendo inoltre di accostare maggiormente il successivo ingresso dell'Imperial commissario e dell'Ufficiale del registro all'amara constatazione sui quindici anni della protagonista («L'età dei giochi», secondo il Console, «e dei confetti» per Pinkerton). Come quelli commentati in precedenza, anche questo taglio ottiene l'effetto di privare il dramma di digressioni e di renderlo più coeso. Così diviene inoltre più evidente uno dei presupposti della tragedia: una ragazzina entra quasi inconsapevolmente in una situazione che finirà per abatterla.

La perdita di ogni connotazione macchiettistica ottiene per di più il risultato di restituire dignità ai giapponesi, contrapponendoli con maggior forza agli occidentali. Sono degni di nota, a questo proposito, due interventi nel concertato che precede il matrimonio (MB², 61, p. 47), legati alla nuova prospettiva di Carré e attestati in MB¹ e MB²: spariscono del tutto i versi del tenore che prende in giro la suocera e lo zio «briaco e pazzo», tanto che l'ufficiale rimane a bocca chiusa nel brusio generale del palcoscenico (MES, p. 69, e nota 13) – le dinamiche prescritte sono quasi impalpabili. Poco oltre il traduttore Paul Ferrier, che lavorò a stretto contatto con il *metteur en scène* (seguendone dunque le riflessioni in tempo reale e condividendone le decisioni) cancellò pure un ulteriore cenno alla passione per l'alcool dello zio, trasformando il breve scambio «YAKUSIDÈ | Vino ce n'è? | LA ZIA | guardiamo un po'» (MB², 62, p. 50) in un'osservazione pacata dell'uomo, che guarda il futuro genero e lo giudica benevolmente («Il n'est pas mal»), assecondato dalle donne («Regardons bien!»; MES, p. 69, e nota 14). Cassando ogni cenno all'ubriachezza del giapponese, Carré non intendeva nobilitare il carattere dello statunitense, ma solo eliminare del tutto un'abitudine che gettava in cattiva luce i nipponici.

In relazione alla nuova visione del dramma emersa a Parigi, può essere considerato anche l'ultimo taglio dell'atto primo, un breve arioso di Butterfly che galleggiava nel duetto d'amore («Pensavo: se qualcuno mi volesse...», 37 bb., MES, p. 90, e nota 26), poco dopo l'inizio della scena tra marito e moglie, anche se Puccini potrebbe averlo realizzato per ottenere una *Bogenform* perfettamente calibrata.⁴⁰ Cio-Cio-San descriveva la sua diffidenza preventiva verso l'uomo americano propositole in matrimonio da Goro, che inizialmente pensava di accettare per qualche tempo, ma che poi avrebbe rifiutato perché

⁴⁰ Il passo alterava le proporzioni della quarta parte del duetto che, nella versione corrente dell'opera, risulta all'analisi come una sofisticata *forma ad arco* tracciata da sei piccole sottosezioni dove le prime due vengono riproposte a ritroso (a-b-c-d-b'-a': cfr. GIRARDI, p. 243 / 242). In *Madama Butterfly* Puccini si rivela particolarmente sensibile a problemi di simmetrie formali, e si pensi ai parallelismi tracciati dal finale primo e ultimo dell'opera (su accordi di sesta irrisolti, in tonalità maggiore il primo, minore il secondo), e i rispettivi inizi d'atto fuggiti, che rendono palese la bipartizione originale dell'opera, struttura formale assai più moderna e coinvolgente di quella in tre (GIRARDI, pp. 234-40 / 235-9).

americano, dunque barbaro, cambiando idea dopo averlo visto ed essersene innamorata. Anche questa risoluzione viene contestata dai sostenitori della prima versione, perché lo scorcio potrebbe aiutare a spiegare il sentimento che prova per lui, mettendo in maggior risalto, al tempo stesso, lo scontro fra le culture orientali e occidentali.⁴¹ Ma, ancora una volta, l'intervento prepara la svolta tragica molto meglio, perché in tal modo Butterfly non manifesta alcuna acquiescenza verso le usanze del proprio Paese, ed è disponibile a un amore senza condizionamenti etnici (e ciò la perderà, purtroppo): in ogni caso il razzista resta il tenente americano. Maggior coerenza della protagonista femminile, dunque, sulla cui caparbità nel non volersi rassegnare alla prassi della sua stessa società, che prevedeva i matrimoni per procura, si basa la costruzione della catastrofe.

4. Verso la tragedia: un mondo alla ricerca d'identità

Nel processo di revisione dell'opera muta ovviamente anche il carattere dei personaggi, sebbene in nessun caso si tratti di cambiamenti radicali. Sul versante statunitense, Sharpless è già quasi *politically correct* sin dal 1904, quando si distingue, semmai, perché ammonisce invano il connazionale, ed è solo capace di constatare di avere avuto ragione nel finale, ma senza alcun effetto. Tuttavia mostra gentilezza d'animo quanto basta, oltre a una certa disposizione a integrarsi nel mondo in cui è ospite. È questa la base per la sua collocazione nel progetto registico, in un sistema di relazioni con gli altri personaggi e la loro posizione scenica, e tutti in rapporto all'eroina, ch'è il perno attorno a cui ruota l'azione. Poco dopo l'inizio dell'atto secondo il console esce in scena da sinistra preceduto da Goro, che lo introduce in casa prima di sparire nel giardino: Sharpless bussa ed entra. L'apparizione fugace del *nakodo* era già prevista da Illica e Giacosa, ma torna utile a Carré, che la valorizza per mettere in chiaro che il diplomatico è l'unico che possa accedere fra le pareti di riso che avvolgono Butterfly, come un bozzolo la farfalla: il privilegio gli attribuirà un ruolo nel nuovo finale ben più importante di quello che svolgeva prima delle recite parigine, e che prenderò in esame nella conclusione di questo saggio.

Butterfly riceve l'ospite «in casa americana», e gli passa una pipa accesa, che Sharpless rifiuta. A Parigi la protagonista trae da una scatola che contiene il necessario per fumare una «pipe d'opium» e la offre al console, che la rifiuta con ferma cortesia (MES, p. 104) – il gesto viene attestato anche nella riduzione per canto e pianoforte («Elle prépare la pipe d'opium», MB², II, 19₁₅, p. 127), ma non nei libretti, in cui la funzione della pipa non viene mai menzionata; l'oggetto, che scompare dopo Parigi (forse per evitare di far propaganda a favore di una droga), è prescritto anche fra gli accessori per Cio-Cio-San (MES, p. 96).⁴²

⁴¹ SMITH, *A Metamorphic Tragedy* cit., p. 107.

⁴² Probabilmente Carré contava sul fatto che il pubblico dell'Opéra-Comique riconoscesse l'oggetto, visto che l'opio era sufficientemente noto negli ambienti artistici della capitale, e gli attribuisse una connotazione esotica, anche se non legata con precisione al Sol Levante e ai suoi costumi. L'*opéra-comique*, del resto, aveva una certa consuetudine con le droghe: *La statue* di Reyer (1861) metteva in scena una fumeria d'opio a Damasco, mentre l'azione della *Princesse jaune* di Saint-Saëns (1872) si sviluppava in un Giappone immaginario, condizionata da una bevanda allucinogena assunta dal protagonista Kornélis.

Carré converte un gesto di colore in un segno identitario per la protagonista, nonostante il dato di fatto che il consumo costante dell'opio fosse piuttosto un'abitudine cinese e d'altri popoli, ma non giapponese. In ogni caso, nelle intenzioni del regista, l'azione implica che la giovane non abbia reciso del tutto i ponti con il passato e le sue tradizioni (ivi compresa la religione), anche se subito dopo si affretterà a far portare un pacchetto di sigarette americane da Suzuki.

Ed è proprio alla presenza del console che si registra forse il cambiamento più importante nell'atto secondo (parte prima), volgendo con decisione estrema la vicenda verso la tragedia. Una modifica testuale che rende Sharpless, *de facto*, il confidente dell'eroina. I versi dell'*Andante mosso* «Che tua madre» vennero rifatti a partire dalla seconda sezione:

| | | |
|--|---|--|
| B3, pp. 267-9 | 1906, II.4 (MB ² , 55 ₂₃ , pp. 161-3) | 1907 (MB ³ , 55 ₁₀ , pp. 243-7) |
| Ed alle impietosite genti, ballando de' suoi canti al suon, gridare: – Udite, udite udite la bellissima canzon delle ottocentomila divinità vestite di splendor. E passerà una fila di guerrieri coll'Imperator, cui dirò: – Sommo duce ferma i tuoi servi e sosta a riguardar quest'occhi ove la luce dal cielo azzurro onde scendesti appar. E allor fermato il piè l'Imperatore d'ogni grazia degno, forse farà di te il principe più bello del suo regno! | Bravant les refus qu'on essuie pour son enfant tendît la main! ...Faut-il, la mort dans l'âme et des sanglots dans la voix repandre, pauvre femme, pour subsister, le métier d'autrefois? ...Et Butterfly, jouet des destins barbares, il revoit Geisha! Aux accents des shamisen ⁴³ et des tambours, la Geisha chantera; et le joyeux refrain qu'elle dira dans un sanglot s'achèvera! ...Oh! Non! non! pas cela! Pas ce métier que la honte escorte! Morte! Morte! Mais point Geisha! Plutôt cent fois je voudrais être morte! | Ed alle impietosite genti, la man tremante stenderà, gridando: – Udite, udite, la triste mia canzon. A un'infelice madre la carità, muovetevi a pietà! E Butterfly, orribile destino, danzerà per te! E come fece già, la ghescia canterà! E la canzon giuliva e lieta in un singhiozzo finirà! Ah! No, no! Questo mai! Questo mestier che al disonore porta! Morta! Morta! Mai più danzar! Piuttosto la mia vita vo' troncar! |

La riscrittura del testo librettistico è talmente radicale da imporre a Puccini anche una correzione sostanziale del profilo melodico nei versi finali, che alza considerevolmente la temperatura emotiva del passaggio:⁴⁴

E, talora, la droga viene menzionata anche in fonti italiane coeve, sia pure con intenti "moralistici". Nella *Disposizione scenica per l'opera «Erodiade»* (Milano, Regio Stab. Musicale Ricordi 1886, p. 16) si legge che Erode: «è sotto l'influenza di una specie di *hatchis* [*recte*: hashish] che lo trasforma in visionario, in estasiato», per giustificare il suo stato, in cui confonde realtà fantasia e desiderio senza essere ubriaco.

⁴³ Nel libretto si legge «guitares» (II.4, p. 52).

⁴⁴ Gli esempi musicali della versione precedente (= B3) a quella parigina (= 1906: MB²) vengono da GIACOMO PUCCINI, *Madam Butterfly*, © 1906 by G. Ricordi & Co. S.p.A. Milano, n. di lastra 110000; SC 74.E.3; quelli della versione corrente (= 1907) da MB³, dove Puccini perfezionò ulteriormente la frase conclusiva, rendendola ancor più drastica (cfr. GIRARDI, p. 253 / 252), e inserì nella frase precedente un nuovo salto discendente dall'acuto al grave (57₄):



Esempio 1:

B3
Butterfly (mette la sua guancia presso la guancia del bimbo)

il prin-ci-pe più bel-lo del suo re-gno.....

1906
Butterfly (Elle tombe de tout son long près l'enfant, qu'elle caresse d'un mouvement convulsif)

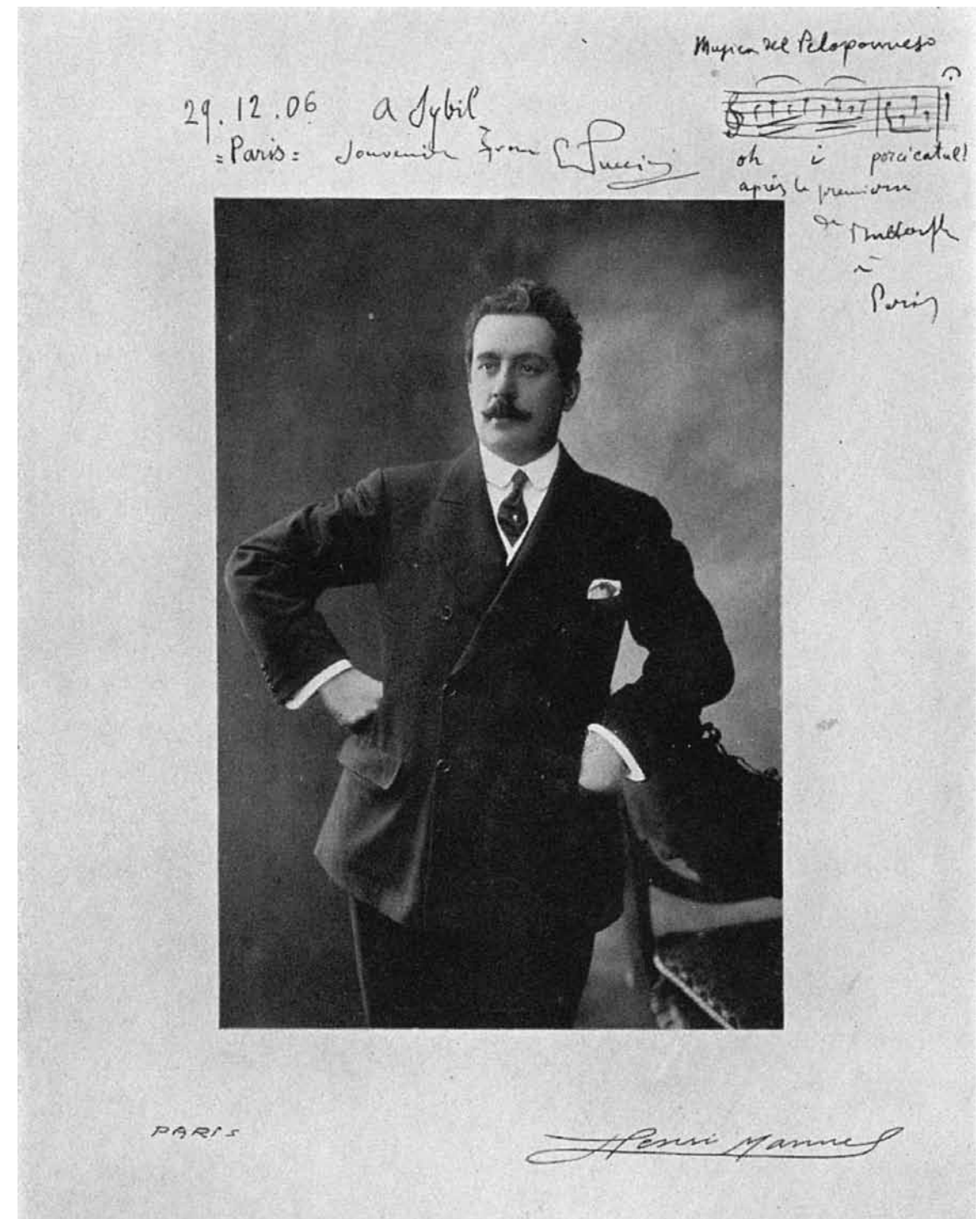
Plu - tôt cent fois je vou-draisê - tre mor-te!..... Ah!

Il veemente salto di quinta al si_b e il grido finale conferiscono al brano un risalto drammatico potentissimo. Sostituendo la rievocazione del passato mitico del Giappone con quella dei recenti trascorsi di Butterfly, in linea con il taglio degli altri episodi di color locale, prende rilievo l'acquisizione di una mentalità "moralistica" da parte della protagonista, palese nel rifiuto di tornare a un mestiere che reputa disonorevole.

Ma il segno più evidente che il regista abbia voluto rendere quasi inesistente il servilismo ostentato dai nipponici nella *Butterfly* milanese, già diminuito nel séguito della tormentata vita dell'opera, viene dato fin dall'inizio: Cio-Cio-San e le amiche escono in scena mantenendo un contegno dignitoso, non s'inginocchiano davanti all'incarnazione del dio occidentale in divisa da tenente, ma si flettono con movenze aggraziate in un atteggiamento di cortesia tipico dei loro costumi (MES, p. 61), così come faranno i parenti alla fine del concertato del *buffet*, sul quale non s'accalcano come a Milano (MES, p. 80).

Dal canto suo Pinkerton risulta certo meno volgare a Parigi, ma se non beffeggia più apertamente i servi, come alla Scala, pure si allontana seccato da Suzuki quando lei si presenta sciorinando massime di saggezza, indi continua a ridere e scherzare con il console quando arrivano i parenti e, oltre a bere whisky insieme al connazionale, inizia a fumare una sigaretta con spavalderia prima di intonare l'inno allo *yankee* vagabondo, e ne offre una a Sharpless, che l'accende con fare plebeo dalla sua, contagiato dalla volgarità del tenente (MES, p. 55). Ostenta poi la sua agiatezza pagando il commissario imperiale e un musicista, che Carré mette in scena onde rallegrare il suo matrimonio «per burletta», e in tal modo infligge uno schiaffo in più alla famiglia della moglie, povera in canna. E prima dell'arrivo del console (MES, p. 52), quasi fisicamente infastidito dal sensale che accenna alla sua discendenza, il marinaio si alza quando Goro gli si siede accanto. Inoltre, data la sparizione dalla versione francese di quasi tutti gli atteggiamenti goffi dei giapponesi, e dell'ubriachezza molesta dello zio, Pinkerton acquisisce la responsabilità totale di espressioni come «Faisons vite, la famille est bouffonne, | que l'Hymen ici me

I versi riportati sopra vengono tratti dalle medesime fonti, seguendo la disposizione metrica del testo poetico. Occorre tener presente che Ricordi non pubblicò il nuovo libretto in italiano, con i versi adattati da Illica qui e nel finale (cfr. nota 22), preferendo vendere i vecchi libretti, persino quando stampò un «ripristino 1944» a cura di Eduardo Rescigno nel 1988, con il testo corretto ma privo di disposizione metrica.



Giacomo Puccini in una fotografia del 1906 con dedica autografa, inviata all'amica Sybil Seligman all'indomani della *première* di *Madame Butterfly* a Parigi.

donne!» (I.4, MB², 60₈, pp. 46-7), frutto della sua prevenzione di stampo razzista. Non si può certo dire che Carré si sia stato tenero con il vessillifero dell'occidentalismo *grossier*.

Goro, alfiere della contaminazione culturale che funge da cerniera fra Est e Ovest, tenore di grazia che indossa la bombetta nell'iconografia corrente,⁴⁵ non cambia il suo ruolo a Parigi, anche se qualche atteggiamento lo avvicina maggiormente a modelli occidentali. Se nelle didascalie dei libretti italiani e in MB³ il *nakodo* precede i servi che portano da bere ai due statunitensi, Carré gli fa mescolare direttamente le bevande in ginocchio (MES, p. 54), mostrando la sua domestichezza con gli usi americani. Sempre attento a ogni esigenza pratica nel corso della cerimonia nuziale, batte le mani per dare inizio al rinfresco, improvvisa «un piccolo fuoco d'artificio»⁴⁶ per allietare il brindisi ed esce alla chetichella dietro ai parenti dopo che la furia devastante del Bonzo è piombata in scena. Nell'atto secondo il suo atteggiamento sarcastico e utilitarista scatena reazioni ben più energiche nella protagonista. Quando sogghigna al racconto delle promesse mancate di Pinkerton, Butterfly prima gli va incontro con fare minaccioso, poi «se lève, passe par derrière Sharpless et va vers Goro qu'elle frappe avec son éventail» (MES, p. 106). Ma dopo che è uscito al seguito di Yamadori, Goro viene trascinato in scena da Suzuki: poco prima la protagonista aveva mostrato a Sharpless il figlio del suo breve amore, un ulteriore elemento che fungerà da catalizzatore della tragedia, e per difenderne la reputazione «Butterfly, folle de rage, va à l'autel de *Boudha* où se trouve le couteau; elle le prend violemment et se lance sur Goro qu'elle cherche à frapper» (MES, p. 119). Solo l'intervento di Suzuki salverà il sensale: è una prova di forza nervosa e di temperamento per la protagonista, fra le cui mani per la prima volta brilla la lama del coltello paterno.

Il principe Yamadori, nei progetti originali, avrebbe dovuto svolgere una funzione analoga a quella di Goro e perciò, come annunciato dalla didascalia del libretto scaligero, poi scomparsa nelle ristampe successive, entrare «con grande imponenza, vestito all'europea, con modi del grande mondo». Tuttavia il figurino di Palanti, dove il principe appare «con abito occidentale, in redingote nera, pantaloni a righe e panciotto bianco», reca la scritta «annullato», a differenza di quello che lo ritrae in abiti giapponesi.⁴⁷ All'inizio del lavoro

Le ricerche svolte per trovare la copia del libretto assunta come testo base da Rescigno si sono rivelate sinora infruttuose (cfr. l'introduzione di Arthur Groos all'edizione del libretto dell'opera in «*Madama Butterfly*». *Fonti e documenti* cit., p. 196).

⁴⁵ Si veda il modello del figurino di Giuseppe Palanti (GEORGE FERDINAND BIGOT, *Funzionario giapponese*, 1891), in LAURA DIMITRIO, *I figurini di Giuseppe Palanti per i costumi della prima rappresentazione di «Madama Butterfly»*, «Quaderni asiatici», n. 68, 2004, pp. 53-86: 72. I figurini per *Madama Butterfly*, custoditi nell'Archivio storico Ricordi, si possono vedere online, all'indirizzo http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/ricerca_metamag.jsp?semplice.y=0&semplice.x=0&q=Mada+Butterfly+figurini&semplice=semplice&instance=mag (verificato il 15 novembre 2012).

⁴⁶ Lo nota proprio Puccini nella lettera a Ricordi del 25 novembre 1906 cit. Tuttavia MES non dà riscontro a questa azione.

⁴⁷ È il n. 13, in http://iccuoie.caspur.it/ms/internetCulturale.php?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AMI0285_C2216013&tca=MagTeca+-+ICCU; Yamadori, nell'altro figurino, è vestito da giapponese, e così andò in scena.

di adattamento nel 1901, Puccini aveva fissato la propria attenzione sulle caratteristiche di questo personaggio, accorgendosi che nel *play* di Belasco il principe giapponese di Long era diventato un «miliardario americano debosciato».⁴⁸ La soluzione gli era piaciuta, forse perché preferiva che la tentazione di un nuovo matrimonio venisse anch'essa da Ovest. In ogni caso la sua esperienza negli Stati Uniti, importante per entrambe le fonti dell'opera perché la sua pratica delle leggi di quella nazione si contrappone a quella della protagonista, viene azzerata, ed egli torna ad essere quell'uomo del Sol Levante che, come descritto da Pierre Loti, è disposto a ripigliarsi la femmina del suo Paese.

Ma l'episodio di Yamadori acquista un'importanza particolare nella strategia di Carré, visto che Puccini ne parla in termini entusiastici a Giulio Ricordi nella lettera del 25 novembre 1906 che abbiamo già iniziato a leggere qualche pagina fa (ci torneremo nuovamente più avanti), soffermandosi su un dettaglio molto importante:

Jamadori [*sic*] non entra nella stanza ma si siede galantemente sul gradino al di fuori del giardino – poiché deve sapere che il piano della stanza è risultato [*ma*: rialzato] di 40 cm e ci fu messa una piccola ribalta apposta, illuminata, e il grosso dello spessore del rialzo verso il pubblico è coperto di fiori. Il giardino rimane quindi di 40 cm più basso.

Carré scrive semplicemente «Le prince Yamadori est venu vers la maison, mais reste dans le jardin» (MES, p. 108), quando il lettore ha già appreso dalla descrizione delle scene negli atti primo e secondo che la casetta, all'esterno nell'atto iniziale, come spaccato dell'interno con veranda che dà sul giardino nel successivo, è sopraelevata di quaranta centimetri rispetto al piano della scena (MES, pp. 44-5 e 96).

Questo non è solo un dettaglio, ma fa parte di una strategia che delinea la psicologia di Cio-Cio-San nel suo rapporto di estraneità con il mondo che la circonda, i cui esiti potremo meglio valutare tra poco, esaminando la nuova versione del finale. Si badi all'attenta regia nel duetto d'amore che chiude l'atto iniziale, quando Butterfly prima appare in vesti da notte nella casetta, e poi «descend sur la scène» nel momento in cui decide di fidarsi dell'uomo («Oui, certes, mais peut-être elle n'ose | de peur qu'elle en vienne à mourir!», MES, p. 89).

«La sua “casetta” diventa un teatro nel teatro; la “piccola ribalta apposta” delimita lo spazio di una seconda finzione rappresentata nel quadro della finzione teatrale primaria; e quale delle due sarà più credibile?» (VIALE, p. 33). Regia drammatica e musicale sfruttano lo spazio scenico per enfatizzare una prospettiva drammaturgica cogente, e relegano l'aristocratico al ruolo di fantasma nel giardino: Carré perseguì coerentemente

⁴⁸ In realtà lo Yamadori di Belasco è un giapponese che vive prevalentemente a New York. Puccini scrisse a Illica il 31 marzo 1901: «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 elemento è tutto a vantaggio dell'elemento così detto “europeo”, di cui abbiamo bisogno» (GARA, 247, p. 208). Nell'edizione del *play*, pubblicata molti anni dopo la prima rappresentazione, si legge «YAMADORI, a citizen of New York» (*Madama Butterfly / A Tragedy of Japan*, in DAVID BELASCO, *Six Plays*, Boston, Little, Brown and Company 1928, p. 11).

il suo scopo di separare il mondo illusorio di Butterfly dalla realtà, accentuando così ulteriormente l'importanza del Console, unico ad accedere al mondo "americano" della protagonista.⁴⁹

5. Tra «mise en scène» e musica: l'«ombre qui passe»

Torniamo all'articolo di Curzon, già citato, per introdurre il nuovo finale. Lo studioso mette in rilievo la principale tra le innovazioni del regista, una scelta che impresse una svolta autentica all'esito dell'opera:

Mais ce goût s'est manifesté également dans le réglage du jeu même et de l'action des personnages, et il n'est pas sans intérêt de le signaler. Ainsi, au dénouement, c'est sa nouvelle femme que Pinkerton a envoyée pour chercher l'enfant; mais si pleine de pitié et de larmes qu'elle soit venue, et si touchante que paraisse la pauvre Butterfly, eût tout gâté devant un public français: M. Carré a laissé l'étrangère au loin, dans le jardin, comme une ombre qui passe.⁵⁰

In questo fotogramma fissato da Curzon (l'«ombre qui passe»), è condensata l'idea scenica che è idea del dramma: la moglie di Pinkerton, nell'interpretazione di Carré, viene tradotta in un fantasma. In tal modo si enfatizza la tragedia interiore della protagonista, basata sull'autoconvincimento che le ha fatto credere di essere quel che non è, cioè la moglie del bel tenente. Ma in casa, luogo esclusivo della sua passione, può entrare solo la fida cameriera e confidente Suzuki, oltre al console statunitense che, nella nuova prospettiva, funge quasi da figura vicaria del padre, ruolo accentuato sapientemente nella prossemica che regola i suoi contatti con Cio-Cio-San. Se lei è in scena tutti gli altri restano fuori, compreso Goro, e quando questi s'introduce furtivamente fra le pareti scorrevoli nell'atto secondo viene immediatamente scacciato dalla protagonista (MES, p. 106) che in seguito lo aggredisce, come abbiamo visto, dopo che Suzuki lo ha trascinato dentro (MES, pp. 119-20). L'isolamento di Butterfly acquista così una valenza simbolica talmente persuasiva che Puccini si convinse di aver trovato la soluzione che cercava ai problemi posti dal soggetto.

Prima di discutere il nuovo finale è tempo di leggere la parte iniziale della lettera a Ricordi (25 novembre 1906) di cui abbiamo già preso in esame due estratti. Essa mostra

⁴⁹ Non sappiamo se Carré conoscesse una celebre stampa di Hokusai, *Ushiwakamaru e Jōrurihime* (1801-1807, British Museum) in cui il principe Yoshitsune rimane nel giardino in attesa della principessa Jōruri che sta sulla veranda sopraelevata della propria casa (la si veda riprodotta in questo volume, *pi* n. 22). Anche se, in tal caso, il principe seguirebbe un modello di comportamento tradizionale, la situazione può avere comunque ispirato l'idea di fondo dell'allestimento parigino, che ruota intorno alla posizione scenica della protagonista, completamente isolata dal mondo esterno. È altresì vero che anche Pinkerton entra in casa nello scorcio conclusivo (MES, p. 136), ma ne viola i confini solo per ingannare la moglie giapponese, che in quel momento è salita a riposare, e tentare di riprendersi il figlio. Nel finale ultimo, infatti, Butterfly muore prima che cali il sipario, senza che il marito riesca a entrare in scena (MES, p. 155).

⁵⁰ CURZON, *Théâtre National de l'Opéra-Comique, «Madame Butterfly»* cit., p. 23.

che sul punto più importante di tutti, quello del finale nella nuova interpretazione, egli non nutriva affatto dei dubbi:

Ho qui la *partitura* quasi pronta, domani sarà completata e in quanto alla *mise en scène* debbo lasciarla com'è oppure far cambiare le cose principali? Carré ha modificato quasi tutto, e bene. C'è anche un nuovo taglio al 2° atto. La storia del *bravo giudice* avanti il tè. Devo segnarlo e farlo definitivamente? A me pare veramente superfluo questo frammento con la *mise en scène* nuova. Tutto è ben provato e spero sarà un'esecuzione buona davvero. L'atto 3° così come lo fa Carré (avendo levato molta parte alla Kate e restando questa donna al di fuori nel giardino che è allo stesso livello della scena sempre senza la siepe cioè senza imbarazzo) mi piace molto. Ottima anche la scena finale. Vedremo le meraviglie delle luci e dei fiori.

Ricordi rispose a stretto giro, il 29 novembre:

Come già Le dissi a Milano mi pare invece molto buona la sostituzione del Console alla Kate e questa proprio l'adotterei, ma davvero non approvo il taglio del bravo Giudice, graziosissimo come musica e come scena ed eminentemente tipico per Butterfly. Questa scena del Principe Yamadori io la lascerei come venne fatta perché è piacevole, graziosa e proprio non capisco perché il Principe Yamadori debba sedersi su un gradino invece che entrare nella camera: questa sarà una finezza del bravissimo Carré, ma lasciamogliela pel suo teatro e non andiamo a complicare le faccende. Questa scenetta dell'entrata del Principe – come l'abbiamo sempre fatta – è opportunissima per dare un po' di smalto alla scena, ed ha sempre interessato, mentre fu sempre pericolosa la scena fra Butterfly e Kate sia per la situazione drammatica in se stessa, sia per la difficoltà di far ben muovere l'artista. (CL 8.27-29)

Concordo con l'editore circa il taglio della scenetta del bravo giudice, che ritengo uno snodo centrale per evidenziare la logica ossessiva di Cio-Cio-San, mentre s'è detto delle buone ragioni che ebbe Carré per tenere Yamadori all'esterno (che Ricordi, stranamente, non coglie o non vuole recepire, forse perché contrario ai cambiamenti per principio), né d'altronde può sfuggire come Puccini collegasse la sua posizione «al di fuori del giardino» a quella di Kate Pinkerton.

Le due mogli del protagonista qui s'incontrano nel finale, un epilogo che a Parigi prese la forma ora nota in virtù di alcuni cambiamenti testuali, tali da mutare radicalmente la prospettiva dell'azione. A cominciare dal momento in cui la fedele compagna dell'eroina identifica la presenza estranea: alla prima scaligera «SUZUKI (*sente rumore nel giardino*) Chi c'è la fuori nel giardino? (*Va a guardare fuori dallo shosi e con meraviglia esclama*) Una donna!...»,⁵¹ mentre a Parigi Carré mostra subito al pubblico la figura femminile occidentale, relegandola alla dimensione icastica che manterrà nel prosieguo («Kate paraît dans le jardin, venant de droite, côté cour et traverse lentement le jardin, se dirigeant vers la gauche», MES, p. 137).

⁵¹ Il passo figura nel libretto della prima assoluta a p. 65 (cfr. "Bibliografia", sezione "Fonti musicali e librettistiche"), ma tale situazione è stata mantenuta anche negli spartiti successivi (ad esempio in MB³, p. 317).

Dopo aver deciso in fase di stesura del libretto l'eliminazione del quadro ambientato al Consolato americano, dove Cio-Cio-San incontrava la rivale prima della conclusione vanificandone l'effetto,⁵² Puccini stesso aveva sentito la necessità di rendere più stringente la scena di Kate, avvertendone Illica il 31 gennaio 1903:

Dunque, andar via rapidi e soprattutto con pronta logica; pensare a far una scenetta molto corta e trovare nelle poche parole che Kate dice a Butterfly tutto il succo necessario, come pure nel laconismo e nei silenzi di Butterfly (silenzi ci vogliono, per Butterfly). (GARA, 299, p. 232)

Fino alle recite di Parigi, dopo che Kate e Suzuki erano entrate in scena dal giardino dialogando, Butterfly, ancora sorpresa e contrariata per aver cercato il volto di Pinkerton invano, scorgeva nella stanza la sua antagonista e la apostrofava direttamente («Chi siete? Perché veniste?»). Nella versione corrente si rivolge solamente a Sharpless con disperata consapevolezza («quella donna? Che vuol da me?»). Subito dopo Kate si dirigeva dolcemente verso la giapponese cercando di avvicinarla, veniva respinta, poi con la frase straziante «È triste cosa» mostrava tutta la sua commozione; ora quelle battute, con testo cambiato, le udiamo dal console e da Butterfly:

Esempio 2:

B3 Kate Pinkerton (con semplicità) (fa per avvicinarsi a Butterfly, ma questa le fa cenno di starle lontano)

Son la cau-sa in-no-cen-te d'o-gni vo-stra scia-gu-ra. Per-do-na-te-mi.

1906 Sharpless

El-le est de vos tor-tu-res l'in-no-cen-te com-pli-ce! Par-don-nez-lui!

1907

È la cau-sa in-no-cen-te d'o-gni vo-stra scia-gu-ra. Per-do-na-te-le.

B3 Butterfly (con voce calma) Kate

Non mi toc-ca-te. Quan-to tem-po è che v'ha spo-sa-ta... voi? Un

1906 Butterfly (comprendant tout, avec éclat) [Sharpless]

Ah! C'est sa fem-me! Tout fi-nit pour moi! et tout s'é-crou-le! Oh!

1907 Ah! è sua mo-glie! Tut-to è mor-to per me! Tut-to è fi-ni-to! Ah! Co-

⁵² Il quadro del Consolato si può leggere sia nella versione di Illica, sia in quella di Giacosa, grazie al lavoro paziente di ARTHUR GROOS, *Luigi Illica's Libretto for «Madama Butterfly» (1901)*, «Studi pucciniani», 2, 2000, pp. 91-204 (il quadro, nel contesto dell'intera edizione del libretto, si trova alle pp. 172-90), e *Giuseppe Giacosa, l'atto del consolato*, in «*Madama Butterfly*». *Fonti e documenti* cit., pp. 123-35.

B3 (peritosa)

an-no. E non mi la-scie-re-te far nul-la pel bam-bi-no?

1906 38

Et ce qu'on ne de-man-de, ce qu'on vent! C'est mon fils?

1907 38 Butterfly (disperata)

rag-gio. Vo-glion pren-der-mi tut-to! Il fi-glio mi-o!

B3 (Impressonata dal silenzio di Butterfly, insiste commossa)

Lo ter-rei con cu-ra af-fet-tu-o-sa... È tri-ste co-sa, tri-ste co-sa, ma fa-te-lo pel suo me-glio.

1906 (désespérée)

C'est lui qui l'e-xi-ge lui, son pè-re?... Oh! pau-vre mè-re! pau-vre mè-re! A-ban-don-ner mon en-fant!

1907 Sharpless Butterfly (disperata)

Fa-te-lo pel suo be-ne il sa-cri-fi-zio... Ah! tri-ste ma-dre! tri-ste ma-dre! Abban-don-ner mio fi-glio!

Nonostante l'atteggiamento pietoso di Kate, che tende la mano a Cio-Cio-San, offerta respinta dalla giovane (MB², p. 237),⁵³ assume un particolare rilievo, nell'assordante silenzio che domina lo scorcio, la crudele e meccanica domanda che Kate rivolge a Sharpless: «L'enfant?» (MB², p. 238: «E il figlio lo darà?»), pronunciata in lontananza ma percepita da Butterfly come una staffilata.⁵⁴ La protagonista reagisce con la tragica rassegnazione di chi non ha più nulla da chiedere alla vita, dopo che poco prima la sua ribellione spontanea era stata fermata sul nascere dal console.⁵⁵

⁵³ Puccini taglierà anche queste battute in MB³, percorrendo ancor più radicalmente la strada aperta da Carré, così come passerà la frase di Kate («Lo terrei con cura affettuosa») a Sharpless, con diverse parole.

⁵⁴ Inspiegabilmente Smith afferma, commentando l'esito di questa revisione: «Kate Pinkerton, in early versions an insensitive woman who is always ready to use her insinuating charm to achieve her aims, is transformed by Carré's alterations into a genuinely compassionate lady, understandably reluctant to intrude on the bitter grief of Butterfly» («*Madame Butterfly*» cit., p. 231).

⁵⁵ «“Et cette femme? que fait-elle chez moi?”», page 234 [“Ah!... quella donna mi fa tanta paura!”], 375, p. 344]. Butterfly se lève vivement, s'élançe vers Kate en traversant à droite, dos au public, regardant vers le jardin. Kate écoute et observe toute cette scène. Sharpless, voyant le mouvement de Butterfly, va vers elle, la prend dans ses bras et l'arrête. Butterfly retenue par Sharpless tourne devant lui», MES, p. 145. Dopo tutto sarebbe stata inspiegabile la mancanza totale di una reazione, specie dopo l'episodio in cui la protagonista alza il coltello contro Goro.

Un'ultima prescrizione registica chiude con simmetria visiva calzante il cerchio della vicenda, assecondando a meraviglia quella musicale, con la conclusione irrisolta su un accordo in primo rivolto come nell'atto primo (cfr. nota 40): prima di suicidarsi l'eroina chiude la stanza con le serrature (MES, pp. 152-3), cui lei stessa aveva alluso all'inizio dell'atto secondo interpretandole positivamente, come il segno della gelosia di Pinkerton e dunque del suo amore. Non solo il gesto macchia di un'ironia senza speranza il rito sacrificale, ma enfatizza la presa di coscienza: Butterfly ha compreso di essere stata rinchiusa in una gabbia fin da quel momento («*La cage où son amour constant m'enferme*», II.1, p. 38, corsivo mio), e ora chiude a sua volta la stanza, per morire senza che niente e nessuno possa fermarla.

6. Esodo

Grazie al diverso ruolo di Kate Pinkerton, nelle sue frasi che passano a Cio-Cio-San e al Console si realizza una prospettiva drammatica molto più coerente. La posizione scenica della moglie americana acquista un ruolo chiave: rimasta fuori della stanza, com'era stato per Yamadori, essa diviene un vero fantasma delle ossessioni private dell'inavvicinabile protagonista, cui rimarrà sostanzialmente estranea. Inoltre l'assoluta mancanza d'identità musicale – le toccano pochissime note in un mondo sonoro ove tutto è connotato – rende la figura di Kate del tutto funzionale a un traumatico scioglimento: quando Butterfly se la troverà di fronte intuirà in un solo momento quello che per tutta l'opera si è rifiutata di comprendere. Al Console statunitense spetta l'ingrato compito di sostenere le ragioni di quell'immota bambola bionda, la cui meccanica spietatezza è dovuta al naturale incrocio fra convenzioni sociali e necessità biologiche. Impotente portatore di *pietas* sin dall'inizio dell'opera, Sharpless sarà necessariamente l'unico occidentale titolato a “giustiziare” l'insana utopia di Cio-Cio-San, convinta di poter sovvertire l'ordine del mondo reale; perciò lei dovrà apprendere da lui e solo da lui la verità.

A questo esito Albert Carré dette un contributo fondamentale. Mosso da un'idea scenica che è idea del dramma – l'isolamento di Butterfly – l'intervento del regista ottenne il pieno consenso di Puccini, che con pochi tocchi di pennello mise a punto un telaio perfetto per accogliere l'Esodo della sua tragedia. Nella versione plasmata a Parigi Cio-Cio-San soddisfa appieno le condizioni di un'eroina tragica: fanciulla quindicenne strappata all'età «dei giochi» (come recita il libretto), aderisce a un costume sociale del suo Paese e del suo tempo, ma il matrimonio rappresenta ai suoi occhi il riscatto dalla povertà e dall'infamante professione della *geisha* (ed è questa l'*ἀμαρτία*, l'errore che mette in moto l'intero meccanismo). La statica condizione di moglie 'americana' vive solo nella sua autoconvincione (ed è l'*ὑβρις*: l'eroina persevera nell'errore, nonostante tutti gli avvertimenti ricevuti), e viene rapidamente demolita dal precipitare di eventi che la costringeranno ad accettare la legge eterna di ogni tragedia: chi ha turbato l'ordine sociale, come lei stessa ha fatto innamorandosi di un uomo cui doveva solo procurare svago, deve ristabilirlo con il proprio sacrificio.

Muovendo dalla comparazione di particolari del *décor* nel *play* di Belasco e nella regia di Carré, Mercedes Viale Ferrero giunge a una conclusione in linea con quanto abbiamo sin qui osservato a proposito di musica e messa in scena, notando che

corrispondono a due diverse concezioni, a due sguardi diversi sul Giappone, e di riflesso su Butterfly. In un caso Butterfly è la vittima ignara, la farfallina illusa che si brucia le ali alla fiamma dell'Occidente; nell'altro è la creatura di una civiltà raffinatissima, dalla quale consapevolmente si distacca per amore votandosi ad un tragico destino: credo che questa fosse l'intenzione interpretativa di Carré, approvata da Puccini e ancor oggi sostenibile. (VIALE, p. 38)

Non si può fermare un meccanismo che ha nelle sue premesse le ragioni stesse del suo esito luttuoso: il lascito è pessimista, ma la sintassi del tragico, qui applicata con intelligenza e passione da un operista e un regista di successo, coadiuvati al meglio da tutti i collaboratori, consente di cogliere la causa dell'*ἀμαρτία* di Butterfly nella prevaricazione imperialista di una nazione su un'altra, tanto forte da creare illusioni fallaci. Il messaggio ha forse perso di attualità, ai tempi d'oggi?

