

Dieter Schickling

## Nel laboratorio di Puccini: le cosiddette ‘versioni’ di *Madama Butterfly*\*

La storia delle opere di Puccini è anche una storia di continue revisioni. L'affermazione non vale soltanto per i lavori degli esordi, *Le Villi* ed *Edgar*, oggi quasi dimenticati, ma anche per quelli della maturità, che entrano nel novero delle opere oggi più frequentemente eseguite. Nonostante il loro successo sia stato pressoché irresistibile fin dall'inizio, non c'è una sola delle sue partiture che sia stata risparmiata da ripensamenti successivi e da interventi più o meno cospicui, nessuno dei quali di lieve entità. Le rielaborazioni continue operate da Puccini non erano per forza legate a un'accoglienza negativa da parte del pubblico. Fu piuttosto il suo personale coinvolgimento nella messa in scena delle sue opere a renderlo continuamente insoddisfatto del suo lavoro, che era sempre pronto a sottomettere a verifiche e correzioni.

Delle tre opere più popolari, *La bohème*, *Tosca* e *Madama Butterfly*, fu quest'ultima a conoscere gli interventi più radicali, principalmente tagli. Il dato è unanimemente noto, anzi fra i più conosciuti nel mondo degli appassionati, ma di fatto proprio la storia delle revisioni di quest'opera ha provocato difficoltà notevoli agli specialisti di Puccini. Per decenni si è sostenuta la leggenda che esistesse una *Butterfly* ‘originale’ eseguita (e fu un fiasco) alla prima assoluta milanese, il 17 febbraio 1904, e che la versione ‘finale’ fosse quella stabilita a Brescia, dove l'opera ebbe una seconda *première*, appena tre mesi dopo lo spettacolare fallimento scaligero, e colse quel successo indiscutibile che fu la base della fama internazionale di cui gode tuttora.<sup>1</sup>

Dopo l'uscita della bibliografia di Cecil Hopkinson nel 1968,<sup>2</sup> la critica pucciniana ha distinto quattro versioni differenti di *Madama Butterfly* sulla base delle riduzioni per canto e pianoforte edite da Ricordi fra il 1904 e il 1907 (si veda la tavola 1). D'ora in poi i riferimenti agli spartiti pubblicati andranno, come nella tav. 1, ai numeri che ho assegnato loro nella mia bibliografia completa delle opere di Giacomo Puccini.<sup>3</sup>

---

\* Il saggio è la traduzione aggiornata di DIETER SCHICKLING, *Puccini's Work in Progress. The so-called Versions of «Madama Butterfly»*, «Music and Letters», LXXIX/4, 1998, pp. 527-537; nella versione originale figurava un'appendice con l'elenco delle varianti fra le diverse versioni dell'opera qui commentate.

<sup>1</sup> È tuttora così nella seconda edizione della monografia *standard* di MOSCO CARNER, *Puccini. A Critical Biography*, London, Duckworth, 1974. Nonostante la terza edizione postuma del 1992 corregga l'errore, il resoconto straripa ancora di errori nel dettaglio.

<sup>2</sup> CECIL HOPKINSON, *A Bibliography of the Works of Giacomo Puccini (1858-1924)*, New York, Broude Brothers, 1968.

<sup>3</sup> DIETER SCHICKLING, *Giacomo Puccini. Catalogue of the Works*, Kassel, Bärenreiter, 2003.

## Tavola 1

Le quattro versioni di *Madama Butterfly* sin qui riconosciute (= Hopkinson 6 A, B, C, D)\*

74.E.1	Prima ediz. italiana della rid. per canto e pianoforte	1904	(= Hopkinson 6 A)
74.E.2	Seconda ediz. italiana della rid. per canto e pianoforte	1904	(= Hopkinson 6 B)
74.E.3	Prima ediz. inglese della rid. per canto e pianoforte	1906	(= Hopkinson 6 C)
74.E.4	Seconda ediz. inglese della rid. per canto e pianoforte	1906	(= Hopkinson 6 D b)
74.E.5	Prima ediz. francese della rid. per canto e pianoforte	1906	(= Hopkinson 6 D)
74.E.6	Seconda ediz. francese della rid. per canto e pianoforte	1907	(= Hopkinson 6 D a)
74.E.7	Terza ediz. italiana della rid. per canto e pianoforte	1907	(= Hopkinson 6 D e)

\* la numerazione da 74.E.1 a 74.E.7 corrisponde a quella impiegata nella mia bibliografia (vedi nota 3)

Al resoconto di Hopkinson, fecero seguito numerosi rendiconti dettagliati, i più recenti dei quali si trovano nell'esauriente monografia di Michele Girardi,<sup>4</sup> nell'esplorazione a tutto campo dei processi di revisione durati tutta la vita dovuta a Linda Fairtile,<sup>5</sup> e nelle note di Michael Kaye per la registrazione discografica di tutto il materiale composto da Puccini per *Madama Butterfly*.<sup>6</sup> Tutti questi studiosi concordano con Hopkinson, distinguendo le seguenti versioni, documentate dalle rispettive riduzioni per canto e pianoforte:

- la prima, impiegata per il debutto scaligero dell'opera (74.E.1, la prima edizione, uscita nel gennaio 1904);
- la seconda, eseguita il 28 maggio 1904 a Brescia (74.E.2, la seconda edizione, uscita nell'aprile 1904);
- la terza, destinata alla prima rappresentazione inglese, in lingua italiana, del 10 luglio 1905 (74.E.3, l'edizione inglese, uscita nel maggio 1906);
- la quarta, per la *première* francese del 28 dicembre 1906 all'Opéra-Comique di Parigi (74.E.5, l'edizione francese, uscita nell'autunno 1906), che corrisponde alla versione tuttora eseguita (in italiano).

Questa visione generale è inficiata dalla scoperta di nuovi documenti, avvenuta piuttosto di recente:

- una copia corretta di 74.E.1 con correzioni autografe di Puccini, riemersa dall'archivio dell'Accademia filarmonica di Bologna alla fine del 1995 (74.B.3);

<sup>4</sup> MICHELE GIRARDI, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 1995, 2000<sup>2</sup> (vers. ingl. aggiornata: *Puccini. His International Art*, Chicago, The University of Chicago Press, 2000). Pur riconoscendo l'impossibilità di parlare di una 'versione definitiva', anche JULIAN BUDDEN, autore dell'ultima pregevole monografia di riferimento (*Puccini. His Life and Works*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2002; trad. it. di Gabriella Biagi Ravenni: *Puccini*, Roma, Carocci, 2005), fornisce un resoconto analogo.

<sup>5</sup> LINDA FAIRTILE, *Giacomo Puccini's Operatic Revisions as Manifestations of His Compositional Priorities*, PhD diss., New York University, 1996.

<sup>6</sup> VOX Classics 4 7525, © 1996 («world première recording of the original 1904 La Scala Version, with Puccini's revisions for Brescia and Paris»). La ricostruzione della 'versione' scaligera è di Julian Smith, che ha provveduto a orchestrare alcuni passi, poiché la versione originale non è del tutto trasmessa nella partitura autografa (conservata nell'Archivio storico Ricordi presso la Braidense, a Milano): Puccini realizzò i cambiamenti per Brescia sull'autografo, e così facendo sovrappose le pagine nuove alla versione originale.

- una copia di 74.E.2 impiegata per un ciclo di recite a Milano nel 1905 e a Palermo nel 1906, che ho acquistato nel 1995 in una libreria antiquaria di Milano (da qui: 74.E.2 (MI/PA)).

In un certo senso, queste copie fungono da collegamento tra le varie edizioni a stampa degli spartiti.

Questi due documenti, sui quali mi soffermerò nelle pagine seguenti, testimoniano come non sia possibile parlare di versioni chiaramente definite di *Madama Butterfly* ma, più propriamente, di un'opera *in fieri*, cangiante da un ciclo di riprese all'altro, il cui statuto è solo parzialmente riflesso dagli spartiti pubblicati. Dimostrano inoltre che nessuna delle versioni attestate nelle riduzioni pubblicate fu realizzata tale e quale nell'esecuzione a cui gli specialisti la attribuiscono, e che le riduzioni a stampa scattano piuttosto un'istantanea retrospettiva sullo stato delle intenzioni di Puccini in quel tempo.

Quella che segue è una descrizione, basata sulle fonti citate e altre conosciute, del cammino intrapreso da *Madama Butterfly* dal momento in cui la composizione fu terminata, fino a quando trovò la sua forma finale. Si tratta di un percorso lungo e aggrovigliato, alla fine del quale rimane aperta la questione della volontà definitiva di Puccini sulla forma da dare alla rappresentazione di una delle sue opere più popolari.

Puccini terminò la partitura il 27 dicembre 1903.<sup>7</sup> Poche settimane prima Ricordi aveva iniziato a incidere la riduzione per canto e pianoforte,<sup>8</sup> che serviva ai cantanti per imparare le loro parti. Questa fu completata però solo alla fine del gennaio 1904, e perciò le prove vennero a lungo condotte utilizzando singoli, talora imprecisi, fogli stampati.<sup>9</sup> 74.B.3 è ovviamente una di queste copie provvisorie, dove in ogni pagina compare la dicitura «Non pubblicato/bozza di stampa», e fu usata estemporaneamente da Puccini per annotare le sue correzioni. Sulla prima pagina si legge la dedica «All'amico Vandini con affetto G Puccini 19.2.1904 Milano».<sup>10</sup> Ciò fa pensare che Puccini abbia annotato al volo dei cambiamenti prima di disporre di una copia completa di 74.E.1, e che lo abbia fatto nel corso delle prove in vista della prima assoluta. D'altronde è molto improbabile che il compositore abbia apportato ulteriori modifiche dopo aver apposto la dedica a Vandini, appena due giorni dopo il disastroso esito della *première*. Pare perciò quasi certo che la recita ebbe luogo già con i cambiamenti decisi nel corso delle prove.

<sup>7</sup> La data è riportata nell'autografo, ed è confermata da una lettera di Puccini a Carlo Clausetti del 29 dicembre 1903 (cfr. *Carteggi pucciniani*, a cura di Eugenio Gara, Milano, Ricordi, 1958, n. 335).

<sup>8</sup> La data del 6 novembre 1903 trova riscontro nei «Libroni», l'indice di tutti i numeri di lastra assegnati alle composizioni.

<sup>9</sup> Lettera del 27 gennaio 1904 (*Carteggi pucciniani* cit., n. 340). Le prime copie conosciute di 74.E.1 recano il timbro a secco del gennaio 1904 e sono registrate in biblioteca il 6 (Roma, Conservatorio di S. Cecilia) e l'8 febbraio (Washington, DC, Library of Congress).

<sup>10</sup> Non si può stabilire con precisione se il destinatario della dedica sia Guido Vandini (che lavorava al Teatro del Giglio di Lucca) o il fratello Alfredo (funzionario a Roma, che aveva trovato una camera d'hotel per Puccini in occasione della prima esecuzione prevista nella capitale di *Madama Butterfly*, immediatamente dopo la *première*); forse Puccini avrebbe voluto portare la copia con sé, ma essa non ha mai raggiunto uno dei Vandini, visto che è stata trafugata dalla villa di Torre del Lago nel 1945; cfr. LUIGI VERDI, *I manoscritti di «Madama Butterfly» nell'archivio dell'Accademia filarmonica di Bologna*, in *Madama Butterfly*, Bologna, Teatro Comunale, 1996, pp. 57 e segg. (programma di sala).

16

**LARGO**  $\text{♩} = 60$   
**BUTTERFLY** (*Interro*)  
*(sempre interro)*  
 mar!  
 mar!

20 **LARGO**  $\text{♩} = 60$   
*PPP*

**BUTTERFLY**  
 An - co - ra us pas - so or  
 Quan - to cie - lo! quan - to mar!  
 Quan - to cie - lo! quan - to mar!

**BUTTERFLY**  
 ma - re e sul - la  
 ter - ra un pri - ma - ve - rii suf - flo gio -  
 O si -

**CHARPLES**  
 Quan - to cie - lo! quan - to mar!  
 Quan - to cie - lo! quan - to mar!

**BUTTERFLY**  
 via A - spet - ta.  
 Co - me sei tar - da. Eo - co la  
 Co - me sei tar - da. Eo - co la

**BUTTERFLY** (*serenamente*)  
 Spi - ra sul  
 vet - ta. Guar - da, guar - da quan - ti fiori  
 vet - ta. Guar - da, guar - da quan - ti fiori

**BUTTERFLY** *ritardando* *ritardando su poco*  
 - con - do. I - o so - co la fan -  
**CHARPLES**  
 - In - gro cin - quet - tar di gio - ven - t'hi

*ritardando* *ritardando su poco*  
*più piano possibile*

**BUTTERFLY**  
 - cial - la più lie - ta del Giap - po - ne, an - zi del  
 Quo - ti fiori quan - to mar!  
 Quo - ti fiori quan - to mar!

NON PUBBLICATO

NON PUBBLICATO

L'uscita in scena di Cio-Cio-San in una copia delle bozze di stampa della prima riduzione per canto e pianoforte di *Madama Butterfly* con correzioni autografe di Puccini (Bologna, Archivio dell'Accademia filarmonica).

Questa interpretazione implica la necessità di una nuova risposta alla domanda su quale sia, realmente, la ‘versione originale’ di *Madama Butterfly*. Il cambiamento dell’armonia all’uscita in scena di Butterfly nell’atto primo [39-40]<sup>11</sup> riveste un’importanza particolare in questo contesto. Il significato di questa correzione, con le conseguenze che essa comporta sull’impianto armonico dell’opera, è stato spesso discusso,<sup>12</sup> ma si è sempre ritenuto che il ripensamento fosse stato introdotto solo a Brescia; 74.B.3 induce invece a pensare che tale cambiamento fosse già stato attuato alla prima assoluta milanese, e che una ricostruzione dell’armonia originale (come nella registrazione della VOX, cfr. nota 6) sia il mero ritorno a una versione ormai sorpassata nel processo compositivo.

74.B.3 registra anche alcuni tagli, finora attribuiti, sulla base degli spartiti stampati, a versioni successive, o addirittura finora del tutto sconosciuti, e che devono dunque essere considerati come parte integrante della ‘versione originale’. Ciò è vero, in particolare, per l’eliminazione, molto significativa dal punto di vista drammatico, di «Per me spendeste cento yen, ma vivrò con molta economia» dall’arioso di Butterfly «Ieri son salita» dell’atto primo [da 684], che, secondo le opinioni precedenti, non sarebbe stata tradotta in pratica che nella ‘versione di Parigi’. Ed è vero anche per un taglio nell’aria di Butterfly «Che tua madre» nell’atto secondo [prima di 56], che non viene registrato in nessuna delle versioni a stampa, ma che fu messo in pratica a lungo: Puccini lo menziona, e lo chiama «taglio ‘imperiale’», in una lettera ad Arturo Toscanini del 30 ottobre 1905.<sup>13</sup> L’intermezzo orchestrale e la parte seconda dell’atto secondo, che lo segue, vennero pure considerevolmente accorciati fin da subito – in particolare nel duetto fra Butterfly e Suzuki [da 1367], dove di nuovo il taglio di 48 battute compare nelle versioni a stampa solo a partire dallo spartito francese (74.E.5).

La versione della prima assoluta di *Madama Butterfly* che può essere ricostruita grazie a 74.B.3 – la sola che senza ulteriori spiegazioni può essere chiamata ‘versione originale’ – corrisponde pochissimo alla prima riduzione pubblicata per canto e pianoforte (74.E.1), e piuttosto richiama da vicino la ‘versione di Brescia’, per lo meno nella seconda parte dell’atto secondo. Ma questa ‘seconda *première*’ differiva dalla disastroso prima assoluta milanese in tre altri aspetti sostanziali:<sup>14</sup>

<sup>11</sup> Il riferimento alle cifre di richiamo è inserito nel testo fra parentesi quadre, ed è completato in apice dal numero di battute che le precedono (a sinistra) o le seguono (a destra): qualora differiscano da quelle attualmente impiegate, corrispondono a quelle originali nelle edizioni più lunghe, a partire da 74.E.1.

<sup>12</sup> Si veda in particolare ALFREDO MANDELLI, «*Butterfly*»: nascita, fiasco, trionfo, equivoci, verifica, in *Madama Butterfly*, Venezia, Gran Teatro La Fenice, 1982, pp. 245-257 (programma di sala).

<sup>13</sup> *Carteggi pucciniani* cit., n. 434. Questo taglio (e quello menzionato più oltre nell’intermezzo) si riscontra anche in una copia di 74.E.1 col timbro a secco del febbraio 1904, messa all’asta da Sotheby’s nel 1992 (*Auction Catalogue*, Sotheby’s New York, 17-18 giugno 1992, n. 308, con una descrizione dettagliata e una riproduzione fotostatica di p. 330). Puccini la dedicò all’amico lucchese Alfredo Caselli. Le annotazioni autografe si trovano tutte all’inizio della seconda parte dell’atto secondo e probabilmente testimoniano le prime idee di modifica presentatesi alla mente di Puccini subito dopo la *première*. Iniziano con un segno di divisione in due parti dell’atto secondo (dalla cifra di richiamo ex 692). Puccini sembra aver usato questa copia solo per la fase iniziale delle sue alterazioni sistematiche, nei giorni immediatamente successivi alla *première*.

<sup>14</sup> I cambiamenti rispetto a 74.E.1 sono stati spesso esagerati e sono generalmente descritti in modo poco accurato. La mia bibliografia (cfr. nota 3) cataloga ogni variante significativa nelle riduzioni per canto e pianoforte pubblicate.

- dall'atto primo furono tagliate circa 130 battute (da un totale che ammontava allora a 1.885 battute complessive), soprattutto nella cerimonia di presentazione, nell'aria «Ieri son salita» di Butterfly, e nella scena che vede protagonista Yakusidé, lo zio bevitore di Cio-Cio-San;
- con l'ausilio di cambiamenti minori nell'intermezzo orchestrale, l'atto secondo fu diviso in due parti, fra le quali scendeva il sipario;
- il tenore guadagnò una breve aria supplementare nella seconda parte dell'atto secondo («Adio, fiorito asil»).

Ciò nonostante, l'acclamata recita bresciana del 28 maggio 1904, dalla quale data il successo internazionale di *Madama Butterfly*, non ebbe luogo rispettando il testo del secondo spartito (74.E.2), che era stato preparato proprio per questa occasione,<sup>15</sup> perché fu apportato almeno un altro taglio. Nel corso delle prove per Brescia Puccini scrisse al suo editore Giulio Ricordi: «si è fatto un taglio: l'alba, l'allegro – dall'adagio dopo le voci interne si passa al "già l'alba" di Suzuki».<sup>16</sup> Ciò significa chiaramente che furono eliminate 105 battute (dall'attuale riferimento 6 a 13), in altre parole l'intera seconda parte dell'intermezzo, che introduce la sezione conclusiva dell'atto secondo. Ciò non trova riscontro in nessuna delle versioni a stampa, ma può essere verificato in 74.E.2 (MI/PA) (vedi oltre). Dopo Brescia Puccini seguì le recite di *Madama Butterfly* a Genova (17 novembre 1904) e Buenos Aires (estate 1905). Possiamo presumere che anche lì fece durante le prove dei tagli non indicati in 74.E.2, ma non necessariamente sempre gli stessi.

L'affascinante 74.E.2 (MI/PA) ci consente di gettare un'occhiata sull'ampiezza, spesso consistente, di questi tagli. Questo spartito era chiaramente impiegato per dirigere la messa in scena, perché contiene un gran numero di osservazioni sulle entrate dei personaggi e la loro disposizione sulla scena, così come sull'impiego della luce e di strumenti aggiuntivi. Gli appunti sono stati inseriti da un lato a matita e dall'altro, in due fasi differenti e in quest'ordine, a matita blu e a matita rossa. Molte delle note a matita ci dicono che questo spartito fu impiegato per le riprese al Teatro Dal Verme di Milano (*première* il 12 ottobre 1905) e al Teatro Massimo di Palermo (26 aprile 1906).<sup>17</sup> Risulta piuttosto chiaro che esse furono aggiunte a Milano, forse dallo stesso Puccini, sulla copia di lavoro di qualcuno che partecipava alla produzione, e che se molti dei cambiamenti furono realizzati già nelle recite milanesi, alcuni furono messi in pratica solo a Palermo.

<sup>15</sup> Il timbro a secco e le date di registrazione delle copie di Roma (Conservatorio di S. Cecilia) e Washington (Library of Congress) suggeriscono che sia stata completata alla fine di aprile del 1904.

<sup>16</sup> La lettera, che reca l'intestazione «Brescia, sabato», può certamente essere assegnata al 21 maggio 1904 (GIUSEPPE ADAMI, *Giacomo Puccini. Epistolario*, Milano, Mondadori, 1928, n. 87).

<sup>17</sup> Puccini fu presente per qualche giorno alle prove per l'esecuzione milanese, concertata dal giovane direttore Tullio Serafin (si veda la lettera del 30 settembre 1905 in *Puccini com'era*, a cura di Arnaldo Marchetti, Milano, Curci, 1973, n. 312). Non presenziò invece alle recite di Palermo, anche se avrebbe voluto esserci (si veda, ad esempio, la lettera del 19 febbraio 1906 in GIUSEPPE PINTORNO, *Puccini. 276 lettere inedite. Il fondo dell'Accademia d'Arte a Montecatini Terme*, Milano, Nuove edizioni, 1974, n. 117). Il mensile di Ricordi, «Ars et labor» (maggio 1906, p. 476), pubblica un breve resoconto di questa esecuzione, che era evidentemente stata presa tardi in considerazione. Per una descrizione più accurata delle recite a cui Puccini partecipò in quel periodo, si veda DIETER SCHICKLING, *Giacomo Puccini*, Pisa, Felici, 2008, pp. 415 e segg.

I rilievi in blu sono evidentemente di mano di Puccini, e stesi all'inizio di ottobre del 1905, quando sovrintendeva alle prove al Dal Verme. Essi attestano le sue intenzioni in quello stadio di rielaborazione: la soppressione da 74.E.2 di quasi 300 battute, un taglio ancor più consistente di quelli effettuati in 74.E.2 rispetto a 74.E.1. I nuovi tagli riguardavano ancora la scena del benvenuto e del rinfresco coi parenti nell'atto primo, ma soprattutto erano rivolti alle due parti dell'atto secondo, finora risparmiate nelle versioni a stampa. Riduzioni di questa portata non sono comuni nelle opere di Puccini, con l'unica eccezione dello sfortunato *Edgar* giovanile. A differenza di *Edgar*, tuttavia, del quale siamo in grado di distinguere tre differenti versioni separate l'una dall'altra da molti anni, praticamente ognuna delle numerose riprese di *Butterfly* effettuate fra il 1904 e il 1907 con Puccini presente alle prove rappresenta una nuova 'versione' dell'opera, con differenti (e sempre più ampi) tagli.

Immediatamente dopo le prove milanesi al Dal Verme, e una scappata per un ciclo di recite a Londra,<sup>18</sup> Puccini decise un ulteriore taglio. Si era precipitato a Bologna, dove Toscanini avrebbe diretto una nuova produzione dell'opera il 29 ottobre 1905. Dopo la recita, prima di tornare a casa, scrisse una lettera a Toscanini,<sup>19</sup> in cui menziona il «taglio 'imperiale'» già incluso in 74.B.3, e allude a un ulteriore accorciamento nell'atto secondo [da <sup>5</sup>84 a 88], estendendo così i due tagli in questa parte già testimoniati da 74.E.2 (MI/PA). Questo significa, quindi, che Toscanini diresse una versione scoriata di 74.E.2 ancora differente da 74.E.2 (MI/PA), e non si può sapere se questa includesse ulteriori variazioni oltre a quelle documentate.

Dopo una *Madama Butterfly* a Torino all'inizio del gennaio 1906, e mentre Puccini stava partecipando alle prove per l'inaugurazione a Napoli (il 24 gennaio), Ricordi cominciò a preparare i materiali per la prima riduzione per canto e pianoforte in inglese (74.E.3) il 22 gennaio 1906.<sup>20</sup> All'incirca in questo periodo Puccini aveva firmato un contratto con l'impresario Henry Savage per un ciclo di recite in lingua inglese negli Stati Uniti.<sup>21</sup> È probabile che 74.E.3 fosse pronta fin dal maggio del 1906,<sup>22</sup> e si può presumere che egli volesse mettere in vendita le copie nel mercato privato anglosassone, poiché questa edizione non conteneva cifre di richiamo. I numeri, necessari per le prove,<sup>23</sup> vennero introdotti solo nella seconda versione inglese (74.E.4). Con ogni pro-

---

<sup>18</sup> Il 24 ottobre 1905. Puccini non aveva potuto presenziare alla *première* inglese del 10 luglio perché si trovava in Argentina. Questa ripresa, che comprendeva certo i cambiamenti di Milano, implica che Puccini non fu in grado di seguire la prima recita di Milano (cfr. *ivi*).

<sup>19</sup> Cfr. nota 13.

<sup>20</sup> Annotazione nei «Libroni» di Ricordi.

<sup>21</sup> Cfr. lettera del 7 febbraio 1906 (*Carteggi pucciniani* cit., n. 464).

<sup>22</sup> Le copie del Conservatorio di S. Cecilia e della Library of Congress recano il timbro a secco del maggio 1906 e furono registrate rispettivamente il 17 e il 16 giugno 1906. La data di pubblicazione stessa – quasi un anno dopo la prima esecuzione inglese (in italiano) – implica che l'assegnazione tradizionale di questo spartito a quella recita è priva di fondamento.

<sup>23</sup> Forse i tagli estesi apportati a partire da 74.E.1 spinsero Ricordi a introdurre un nuovo sistema di numerazione per le cifre di richiamo, che tuttavia non fu messo in pratica. L'edizione francese (74.E.5) fu pubblicata senza numeri probabilmente per lo stesso motivo, e una successiva, provvista di cifre, apparve pochissimo tempo dopo (74.E.6).

babilità essa fu pubblicata poco dopo 74.E.3,<sup>24</sup> dato che vennero impiegate le medesime lastre, e contiene un inserimento di 18 battute, un preludio orchestrale al duetto dei fiori nell'atto secondo,<sup>25</sup> eseguito per la prima volta nelle recite di Budapest o Londra del maggio 1906.

74.E.3 riporta i tagli segnati in blu in 74.E.2 (MI/PA), fatta eccezione per il grande taglio dell'intermezzo all'inizio della seconda parte dell'atto secondo (che fu dunque riaperto definitivamente). In aggiunta si riscontra un'ulteriore riduzione nella seconda parte dell'atto secondo: 36 battute (da <sup>4</sup>41 a 43) da «L'amico mio» a «fra mezz'ora salite la collina». È lecito ritenere che alla base di questa pubblicazione fossero le recite di Napoli del gennaio 1906. Fu solo dopo queste serate che Puccini introdusse i tagli in rosso nella copia 74.E.2 (MI/PA) in vista della ripresa di Palermo nell'aprile 1906 – un accorciamento supplementare di quasi 200 battute (tutte nell'atto primo), e quindi molto più ampio che in 74.E.3.<sup>26</sup>

Tale dimagrimento ha effetti importanti sul dramma, poiché rimuove i restanti lacerti delle scenette di genere giapponesi e la sferzante derisione delle usanze nipponiche da parte dell'imperialista occidentale Pinkerton. Fino al rinvenimento di questo spartito si riteneva che Albert Carré, direttore dell'Opéra-Comique, fosse responsabile di queste scelte (si veda oltre), ma 74.E.2 (MI/PA) prova che Puccini aveva già avuto idee simili, intese a limitare il peso del sarcasmo originale in questo campo.

I numerosi tagli e inserti di questi primi due anni di vita dell'opera produssero una situazione abbastanza caotica, che è stata senza alcun dubbio la medesima anche per il materiale d'orchestra a nolo realizzato da Ricordi, rettificato a mano più e più volte e quindi alla fine non più corrispondente a quel che leggevano i cantanti negli spartiti. Puccini stesso sembra non avere una chiara strategia in mente, come suggerirebbe il commento che fece al tempo della prima rappresentazione ungherese: «per i tagli parleremo a voce».<sup>27</sup> Nell'estate del 1906, con la *première* francese – che Puccini e il suo editore tenevano in gran conto –, si ebbe l'opportunità di mettere un po' d'ordine nel

<sup>24</sup> HOPKINSON (*Bibliography* cit.) include 74.E.4 insieme a 74.E.5-7 nella versione 'definitiva' che apparve solo nel 1907. La sua scelta è senz'altro errata, poiché 74.E.4 non comprende nessuna delle modifiche supplementari di 74.E.5-E.7, con l'eccezione delle 18 battute nuove per orchestra, e deve, pertanto, essere assegnata a una data precedente l'inizio di 74.E.5. Come 74.E.3 e 74.E.5, reca anch'essa il copyright del 1906; a partire da 74.E.6, l'anno del copyright è invece il 1907. Purtroppo conosco solo tre copie di 74.E.4, che recano date molto più tarde di timbro a secco (fino a ottobre 1929). Ricordi continuò a vendere 74.E.3 anche dopo aver pubblicato 74.E.4, per ovvie ragioni commerciali. La copia in mio possesso di 74.E.3 reca un data di timbro a secco del gennaio 1907.

<sup>25</sup> Prima di 78 (nelle edizioni moderne dopo 78). Al fine di evitare una ristampa delle pagine successive all'inserimento, furono reincise solo le pp. 214 e 215 e furono aggiunte due pagine bis; l'ordine è perciò il seguente: pp. 214, 215, 214bis, 215bis, 216 ecc.

<sup>26</sup> Si potrebbe supporre che il riferimento a Palermo in 74.E.2 (MI/PA) indichi un'esecuzione in quella città un anno dopo (16 marzo 1907), diretta, come a Milano, da Tullio Serafin (nel 1906 il direttore a Palermo era Edoardo Mascheroni). Ciò significherebbe che i rilievi in rosso furono fatti molto più tardi, dopo la revisione per Parigi, e che furono fatti a mano solo perché la nuova versione italiana non era ancora in stampa (cfr. nota 38, più oltre). Ma poiché alcuni importanti cambiamenti per Parigi non sono inclusi in 74.E.2 (MI/PA), quest'interpretazione mi sembra meno plausibile.

<sup>27</sup> Lettera del 23 aprile 1906 (PINTORNO, *Puccini. 276 lettere inedite* cit., n. 121).

# MADAME BUTTERFLY

(d'après John L. LONG & David BELASGO)

DRAME LYRIQUE EN TROIS ACTES

DE

MM. L. ILLICA & G. GIACOSA

TRADUCTION FRANÇAISE DE

M. PAUL FERRIER

MUSIQUE DE

M. GIACOMO PUCCINI



G. RICORDI & C<sup>ie</sup>

PARIS

62, BOULEVARD MALESHERBES, 62

(Copyright 1906, by G. Ricordi et C<sup>ie</sup>.)

NOUVELLE EDITION

caos.<sup>28</sup> Allo stesso tempo si stava preparando la prima partitura a stampa, e Puccini aveva già licenziato l'atto primo ai primi di giugno del 1906. Giulio Ricordi non era dunque per niente contento che Albert Carré, direttore degli allestimenti dell'Opéra-Comique di Parigi oltre che regista, esigesse un gran numero di cambiamenti alla drammaturgia di *Madama Butterfly*. 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. Fino ad allora Carré aveva evidentemente avuto in mano solo le versioni – molto più lunghe di quelle ormai eseguite – degli spartiti a stampa, probabilmente nella forma di 74.E.2. A tal proposito è interessante osservare che a questo punto Giulio Ricordi affermava di aver già raggiunto la quinta versione (invece della terza, come avrebbe dovuto dire se avesse considerato solo gli spartiti fino ad allora pubblicati).

Il 13 agosto, Ricordi confermò di aver ricevuto da Puccini i cambiamenti «definitivi» per l'edizione francese (74.E.5), che cominciò a incidere il 16 agosto. Alcune importanti alterazioni testuali relative al ruolo di Kate Pinkerton richieste da Carré vennero introdotte in seguito, apparentemente senza che Puccini ne fosse a conoscenza. Sei settimane dopo, il 29 settembre, iniziò anche l'incisione della partitura d'orchestra.<sup>29</sup> 74.E.5 fu messa insieme con una certa fretta ed era già pronta alla fine del settembre 1906,<sup>30</sup> evidentemente per essere immessa sul mercato in tempo per la *première* francese, programmata in autunno. Le numerose differenze nelle prescrizioni esecutive sono perciò presumibilmente sviste, e non cambiamenti deliberati. La sorpresa più grande nell'ottica degli studi precedenti, tuttavia, è che 74.E.5 contiene relativamente pochi cambiamenti rispetto a 74.E.2 (MI/PA) e 74.E.3/4: oltre all'alterazione, certamente sostanziale, del testo dell'aria di Butterfly «Ieri son salita» nell'atto primo, e della parte di Kate Pinkerton in quello che a Parigi fu espressamente chiamato atto terzo (prima era seconda parte dell'atto secondo), i nuovi tagli ammontano solo a 80 battute. Essi includono una riduzione drammaturgicamente significativa del duetto che chiude l'atto primo, da cui se ne andò un ulteriore passaggio 'antioccidentale'. Ciò induce a pensare che le alterazioni nella 'versione di Parigi' realizzate su ispirazione di Carré fossero meno estese di quanto non si presumesse in precedenza, e basate in gran parte su tagli che Puccini aveva già inteso apportare prima.<sup>31</sup>

<sup>28</sup> Sull'argomento seguente si veda il quadro dettagliato in 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. 229-238.

<sup>29</sup> Le date provengono dai «Libroni» di Ricordi.

<sup>30</sup> I timbri a secco delle prime copie note sono del settembre 1906; la copia della Library of Congress è registrata in data 8 ottobre 1906.

<sup>31</sup> Che l'influsso di Carré sulla 'versione di Parigi' sia stata meno forte di quanto generalmente si riconosca, lo indica Arthur Groos nel suo ampio studio sulla genesi del libretto, in cui riferisce dei problemi discussi a Parigi da Puccini e dai suoi librettisti in merito ai passi cambiati a Parigi – o piuttosto, come suggerisce, per la maggior parte già prima (cfr. ARTHUR GROOS, *Il luogotenente F. B. Pinkerton: problemi nella genesi e nella rappresentazione della «Madama Butterfly»* [ed. orig. 1994<sup>2</sup>], in *Puccini*, a cura di Virgilio Bernardoni, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 183-202: 157, 180-181).

Altri cambiamenti furono realizzati nel corso delle prove a Parigi, alle quali Puccini partecipò dalla fine di ottobre del 1906. Il più rilevante fra questi riguardò i versi dell'aria di Butterfly «Che tua madre», il cui contenuto venne del tutto modificato, e nuove aggiustature al ruolo di Kate Pinkerton.<sup>32</sup> Alla fine di novembre, dopo che queste variazioni furono consolidate,<sup>33</sup> Ricordi stampò una nuova edizione dello spartito francese (74.E.6), in cui venivano corrette le sviste precedenti. Un taglio ulteriore, che Carré voleva apportare e che Puccini, in effetti, si limitò a tollerare (la scenetta del «bravo giudice» nell'atto secondo [35]: venti battute circa), non trovò posto in 74.E.6: probabilmente questo breve taglio, attestato dal libretto, fu realizzato solo a ridosso delle recite che infine iniziarono, dopo molti ritardi, il 28 dicembre 1906. 74.E.6 uscì qualche tempo dopo, nel febbraio 1907.<sup>34</sup>

Press'a poco nello stesso momento, l'11 febbraio 1907, ebbe luogo a New York la *première* statunitense della versione italiana, e ancora una volta Puccini fu presente alle prove. Si può presumere che questa *Butterfly* seguisse la forma della terza edizione italiana dello spartito (74.E.7), pubblicata poche settimane dopo.<sup>35</sup> In questa pubblicazione fu revocato uno dei cambiamenti di Parigi, cioè il taglio nella parte di Pinkerton alla cifra di riferimento 61 dell'atto primo («Certo dietro a quella vela»; taglio testimoniato da 74.E.5/6). Ulteriori cambiamenti furono fatti al testo e alla sua distribuzione fra i personaggi nel dialogo fra Butterfly e Sharpless nell'atto terzo (atto secondo, parte seconda) [fra 238 e 39], e sei battute vennero espunte (prima dell'attuale 40, da «Mi piacerebbe pur» a «Andate adesso»).

La partitura d'orchestra, iniziata quasi un anno prima, uscì infine nell'estate del 1907,<sup>36</sup> e corrisponde alla versione 74.E.7. Grazie a un'analisi della numerazione originale delle lastre di stampa, Julian Smith ha potuto stabilire che otto passaggi assenti nella versione finale erano stati inizialmente incisi, e che in due altri punti il testo fu modificato dopo l'incisione.<sup>37</sup> Smith ne deduce che Puccini e Ricordi non avevano inteso la versione di Carré come quella definitiva di *Butterfly*, ma l'avevano infine accettata per ragioni puramente commerciali. Tale conclusione non convince affatto per due ragioni. Anzitutto cinque dei dieci passaggi considerati da Smith erano già stati cambiati in 74.E.2 (MI/PA) o in 74.E.3, e perciò non avevano nulla a che vedere col lavoro per la versione parigina. In secondo luogo, gli incisori di Ricordi lavoravano ovviamente sulla partitura autografa modificata da Puccini per le recite di Brescia, e non potevano essere a conoscenza delle modifiche effettuate nel frattempo per le singole rappresenta-

<sup>32</sup> SCHICKLING, *Giacomo Puccini. Catalogue of the Works* cit., pp. 275-276.

<sup>33</sup> Lettera n. 93, attribuibile certamente al 25 novembre 1906, in ADAMI, *Giacomo Puccini. Epistolario* cit.

<sup>34</sup> Le prime copie conosciute recano tale data.

<sup>35</sup> Comparve con ogni probabilità nell'aprile del 1907, poiché le prime copie conosciute (Conservatorio di S. Cecilia e Library of Congress) recano il timbro a secco di questo mese; la copia di Washington fu registrata il 6 maggio 1907.

<sup>36</sup> Le copie di Roma e Washington sono registrate rispettivamente il 3 e 5 luglio 1907.

<sup>37</sup> SMITH, «*Madame Butterfly*» cit., pp. 234 e segg.



Rosina Storchio, la prima Butterfly. La Storchio (1876-1945) esordì giovanissima (Milano, Dal Verme, 1892) in *Carmen* (Micaëla). Partecipò alle prime rappresentazioni della *Bohème* (Mimi) e di *Zazà* di Leoncavallo, *Siberia* (Stephana) e *Il voto* (rifacimento di *Mala vita*) di Giordano (Cristina). Fu tra l'altro una grande Violetta.

zioni. Il fatto che alcuni passaggi tagliati o corretti in seguito fossero inizialmente stati incisi secondo una versione precedente non ci dice nulla in merito alle intenzioni del compositore.

Questo completa la storia dettagliata delle varianti di *Madama Butterfly*, almeno per quanto riguarda le edizioni a stampa. Tranne per qualche minuzia, tutte le edizioni successive della partitura e della riduzione per canto e pianoforte corrispondono rispettivamente o alla partitura incisa nell'estate del 1907 o a 74.E.7. Dubbi sul fatto che Puccini abbia considerato queste come versioni finali vengono tuttavia suggeriti da uno spartito custodito nell'Archivio Ricordi, che è stato descritto (anche se in modo un po' impreciso) da Julian Smith.<sup>38</sup>

Lo spartito in questione è una copia di 74.E.7 che reca il timbro a secco del marzo 1908, e riporta la seguente iscrizione sulla copertina: «Acc[omodi] fatti p[er il] T[ea]tro Carcano» (probabilmente di mano di Puccini) e «Accomodi Carcano Sig. M° Tenaglia 15/1[?]/920». Una striscia di carta inserita nel volume recita: «Accomodi del M° Puccini per il Teatro Carcano».<sup>39</sup> La copia attesta alcuni ripensamenti autografi di Puccini su dettagli dell'allestimento (regia, luci ecc.), che sembrano essere stati concepiti in occasione di una precedente esecuzione.<sup>40</sup> In aggiunta, tuttavia, tre passaggi nell'atto primo di mano d'un copista, forse il «Sig. M° Tenaglia», sono stati incollati alle pagine.<sup>41</sup> Questi passaggi riaprono i seguenti tagli:

- [150 a 54<sup>2</sup>]: la presentazione dei parenti di Butterfly (tagliata a partire dalle recite di Palermo 1906; vedi 74.E.2 (MI/PA));
- [92 a 99<sup>2</sup>]: la scena in cui Yakusidé beve (tagliata a partire dalle recite di Milano 1905 e Palermo 1906; vedi 74.E.2 (MI/PA));
- [124 a 126<sup>3</sup>]: le osservazioni di Butterfly sulla barbarie degli americani nel duetto conclusivo (tagliata dai tempi delle prove per le recite di Parigi del 1906; vedi 74.E.5).

Puccini intendeva quindi reintrodurre 140 battute precedentemente tagliate, e quindi riaprire circa la metà dei tagli realizzati dopo le recite di Brescia fino alla versione 'definitiva' del 1907. È comunque dubbio che Puccini considerasse questa versione come quella corrispondente alla sua volontà definitiva, perché quasi esattamente nello stesso tempo, e certamente con il suo consenso, Ricordi stava pubblicando la prima edizione

<sup>38</sup> Ivi, p. 236.

<sup>39</sup> Questi accomodi vennero probabilmente intesi per un ciclo di recite al Teatro Carcano di Milano nella primavera del 1920 (FAIRTILE, *Giacomo Puccinis Operatic Revisions* cit., p. 34, fa riferimento agli *Annali del teatro italiano*, vol. 1: 1901-1920, Milano, L'Eclittica, 1921, p. 67), spostate poi al 9 dicembre dello stesso anno (vedi SCHICKLING, *Giacomo Puccini. Catalogue of the Works* cit., pp. 286 e segg.). Stranamente queste recite non vengono menzionate nel periodico di Ricordi «Musica d'oggi», anche se un altro allestimento viene citato nel gennaio 1922 (Ivi, febbraio 1922, p. 58). Cantanti diversi si esibirono in ciascuna produzione, sotto la bacchetta del medesimo direttore, Arturo Lucon.

<sup>40</sup> Dal marzo 1908 Puccini presenziò alle prove dei seguenti allestimenti di *Madama Butterfly*: 25 marzo 1908 e 27 gennaio 1909 al Teatro Costanzi di Roma; 29 ottobre 1909 al Théâtre de la Monnaie di Bruxelles.

<sup>41</sup> Raffaele Tenaglia lavorò da Ricordi dal 1913; più tardi fu per molti anni direttore dell'archivio e dell'«ufficio riproduzioni» (*Enciclopedia della musica*, Milano, Ricordi, 1964, iv, p. 368).

della partitura destinata al commercio,<sup>42</sup> che non include le riaperture dei tagli testimoniati dallo spartito della ‘versione Carcano’.

Non si può determinare quale ‘versione’ di *Madama Butterfly* il Puccini maturo reputasse corretta. Ogni singola recita in cui fu coinvolto fu evidentemente per lui un nuovo esperimento, fino alla fine. Quindi non esiste né una versione ‘definitiva’ né precedenti versioni autentiche che possano essere chiaramente separate l’una dall’altra, tranne quella della prima assoluta. Esistono, in forme preservate più o meno a caso, un buon numero di versioni eseguite con l’autorizzazione del compositore, e le versioni a stampa dello spartito pubblicate prima del 1907.

Un’edizione critica, che ancora manca, di *Madama Butterfly* non potrebbe dunque che basarsi sulla partitura del 1907, e dovrebbe riportare in appendice tutte le varianti autentiche rispetto alla partitura autografa, fino alla versione per il Teatro Carcano. Ciò potrebbe offrire ai moderni interpreti l’opportunità di decidere da sé quali lezioni giudichino più adatte per una determinata occasione, proprio come faceva lo stesso Puccini.

*(traduzione dall’inglese di Michele Girardi)*

---

<sup>42</sup> In accordo con le annotazioni nei «Libroni» questa partitura in ottavo fu iniziata nel luglio del 1919; la sua pubblicazione fu annunciata in «Musica d’oggi» (novembre 1920, p. 315).