

Madama Butterfly

Versione originale del 17 febbraio 1904
Giacomo Puccini

Stagione d'Opera 2016 / 2017



Madama Butterfly

Versione originale del 17 febbraio 1904

Tragedia giapponese in due atti

Musica di

Giacomo Puccini

Libretto di

Luigi Illica e Giuseppe Giacosa

(da John L. Long e David Belasco)

Nuova produzione Teatro alla Scala

EDIZIONI DEL TEATRO ALLA SCALA

TEATRO ALLA SCALA

PRIMA RAPPRESENTAZIONE

Mercoledì 7 dicembre 2016, ore 18

REPLICHE

dicembre

Sabato	10	Ore 20 – Turno B
Martedì	13	Ore 20 – Turno A
Venerdì	16	Ore 20 – Turno C
Domenica	18	Ore 20 – Turno D
Venerdì	23	Ore 20 – Turno E

REPLICHE

gennaio 2017

Martedì	3	Ore 20 – Fuori abbonamento
Domenica	8	Ore 15 – Fuori abbonamento

Anteprima dedicata ai Giovani
LaScalaUNDER30

Domenica 4 dicembre 2016, ore 18

SOMMARIO

5	<i>Madama Butterfly</i> . Il libretto	
40	Il soggetto Argument – Synopsis – Die Handlung – あらすじ – Сюжет	<i>Claudio Toscani</i>
53	Giacomo Puccini	<i>Marco Mattarozzi</i>
56	L'opera in breve	<i>Claudio Toscani</i>
58	La musica	<i>Virgilio Bernardoni</i>
62	La prima <i>Butterfly</i> , un riconoscimento morale all'Autore. Una possibilità in più di ascolto, confronto e conoscenza Intervista a Riccardo Chailly	
67	"Una vera sposa..."? Inganno e illusione nella prima scaligera di <i>Madama Butterfly</i>	<i>Arthur Groos</i>
83	<i>Madama Butterfly</i> , una tragedia in kimono	<i>Michele Girardi</i>
99	Come eseguire <i>Madama Butterfly</i>	<i>Dieter Schickling</i>
110	<i>Madama Butterfly</i> alla Scala dal 1904 al 2007	<i>Luca Chierici</i>
137	Alvis Hermanis e <i>Madama Butterfly</i> Il gesto della fragilità	<i>Olivier Lexa</i>
167	Riccardo Chailly	
169	Alvis Hermanis	
170	Leila Fteita	
171	Kristīne Jurjāne	
172	Gleb Filshinsky	
173	Ineta Sipunova	
174	Alla Sigalova	
175	Olivier Lexa	
176	<i>Madama Butterfly</i> . I personaggi e gli interpreti	
184	Ascolti	<i>Luigi Bellingardi</i>
186	Coro del Teatro alla Scala / Mime	
187	Orchestra del Teatro alla Scala	
188	Teatro alla Scala	

Giacomo Puccini



Madama Butterfly

Versione originale del 17 febbraio 1904

Tragedia giapponese in due atti

Libretto di

Luigi Illica e Giuseppe Giacosa
(da John L. Long e David Belasco)

Musica di

Giacomo Puccini

PERSONAGGI

Madama Butterfly (Cio-Cio-San)

Suzuki, servente di Cio-Cio-San

Kate Pinkerton

F. B. Pinkerton, Tenente della marina degli S.U.A.

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

Goro, nakodo

Il principe **Yamadori**

Lo zio **Bonzo**

Yakusidé

Il Commissario imperiale

L'Ufficiale del registro

La madre di Cio-Cio-San

La zia

La cugina

Dolore

soprano

mezzosoprano

mezzosoprano

tenore

baritono

tenore

tenore

basso

basso

basso

basso

mezzosoprano

soprano

soprano

Parenti, amici ed amiche di Cio-Cio-San, servi

A Nagasaki - epoca presente.

Prima rappresentazione assoluta:

Milano, Teatro alla Scala, 17 febbraio 1904

Le parti in marrone sono state modificate o tagliate nelle edizioni successive.

ATTO PRIMO

*Collina presso Nagasaki.
Casa giapponese, terrazzo e giardino. In fondo,
al basso, la rada, il porto, la città di Nagasaki.*

*(Dalla camera in fondo alla casetta, Goro, con
molti inchini, introduce Pinkerton, al quale con
grande prosopopea, ma sempre ossequiente, fa
ammirare in dettaglio la piccola casa. Goro fa
scorrere una parete nel fondo, e ne spiega lo
scopo a Pinkerton. Pinkerton e Goro si avvanza-
no un poco sul terrazzo)*

Pinkerton

(sorpreso per quanto ha visto, dice a Goro:)
E soffitto... e pareti...

Goro

(godendo delle sorprese di Pinkerton)
Vanno e vengono a prova
a norma che vi giova
nello stesso locale
alternar nuovi aspetti ai consueti.

Pinkerton

(cercando intorno)
Il nido nuzial
dov'è?

Goro

(accenna a due locali)
Qui, o là... secondo...

Pinkerton

Anch'esso a doppio fondo!
La sala?

Goro

(mostra la terrazza)
Ecco!

Pinkerton

(stupito)
All'aperto?...

Goro

(fa scorrere la parete verso la terrazza)
Un fianco scorre...

Pinkerton

(mentre Goro fa scorrere le pareti)
Capisco!... capisco!... Un altro...

Goro

Scivola!

Pinkerton

E la dimora frivola...

Goro

(protestando)
Salda come una torre
da terra fino al tetto.
(Invita Pinkerton a scendere in giardino)

Pinkerton

È una casa a soffietto.
*(Goro batte tre volte le mani palma a palma.
Entrano due uomini ed una donna che umil-
mente e lenti si genuflettono innanzi a Pinker-
ton)*

Goro

(con voce un po' nasale, accennando)
Questa è la cameriera
(lezioso)
che della vostra sposa
fu già serva amorosa.
Il cuoco... il servitor... Son confusi
del grande onore.

Pinkerton

(impaziente)
I nomi?

Goro

(indicando Suzuki)
Miss "Nuvola leggiera".
(indicando un servo)
"Raggio di sol nascente".
(indicando l'altro servo)
"Esala aromi".

Pinkerton

Nomi di scherno o scherzo.
Io li chiamerò: musi!
(indicandoli ad uno ad uno)
Muso primo, secondo, e muso terzo.

Suzuki

*(sempre in ginocchio, ma fatta ardita rialza la
testa)*
Sorridente Vostro Onore?
Il riso è frutto e fiore.
Disse il savio Ocumama:
dei crucci la trama
smaglia il sorriso.
Schiude alla perla il guscio,
apre all'uomo l'uscio
del Paradiso.
Profumo degli Dei...
Fontana della vita...
Disse il savio Ocumama ecc.
*(Pinkerton è distratto e seccato. Goro, accor-
gendosi che Pinkerton comincia ad essere infa-
stidito dalla loquela di Suzuki, batte tre volte le
mani. I tre si alzano e fuggono rapidamente
rientrando in casa)*

Pinkerton

A chiacchiere costei

mi par cosmopolita.
(a Goro che è andato verso il fondo a osservare)
Che guardi?

Goro
Se non giunge ancor la sposa.

Pinkerton
Tutto è pronto?

Goro
Ogni cosa.

Pinkerton
Gran perla di sensale!

Goro
Qui verranno: l'Ufficiale
del registro, i parenti, il vostro Console,
la fidanzata. Qui si firma l'atto
e il matrimonio è fatto.

Pinkerton
E son molti i parenti?

Goro
La suocera, la nonna, lo zio Bonzo
(che non ci degnerà di sua presenza)
e cugini, e le cugine...
Mettiam fra gli ascendenti...
ed i collaterali, un due dozzine.
Quanto alla discendenza...
(con malizia ossequiosa)
provvederanno assai
Vostra Grazia e la bella Butterfly.

Pinkerton
Gran perla di sensale!
(Goro ringrazia con un profondo inchino)

Sharpless
(dall'interno, un po' lontano)
E suda e arrampica!
Sbuffa, inciampica!

Goro
(ch'è accorso al fondo, annuncia a Pinkerton)
Il Consol sale.
(si prosterne innanzi al Console)

Sharpless
(entra sbuffando)
Ah!... quei ciottoli
m'hanno sfiaccato!
(Pinkerton va incontro al Console: i due si strin-
gono la mano)

Pinkerton
Bene arrivato.

Goro
(al Console)
Bene arrivato.

Sharpless
Ouff!

Pinkerton
Presto Goro
qualche ristoro.
(Goro entra in casa frettoloso)

Sharpless
(sbuffando e guardando intorno)
Alto.

Pinkerton
(indicando il panorama)
Ma bello!

Sharpless
(contemplando la città ed il mare sottoposti)
Nagasaki, il mare,
il porto...

Pinkerton
(accenna alla casa)
... e una casetta
che obbedisce a bacchetta.

Sharpless
Vostra?

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

Sharpless
E l'uomo esperto ne profitta.

Pinkerton
Certo.
(Goro viene frettoloso dalla casa, seguito dai
due servi; portano bicchieri, bottiglie e due pol-
trone di vimini: depongono bicchieri e bottiglie
su di un piccolo tavolo)

Pinkerton
(con franchezza)
Dovunque al mondo lo Yankee vagabondo
si gode e traffica
sprezzando i rischi.
Affonda l'ancora alla ventura...
(S'interrompe per offrire da bere a Sharpless)
Milk-Punch, o Wiskey?
(riprendendo)
Affonda l'ancora alla ventura

finché una raffica
scompigli nave e ormeggi, alberatura...
La vita ei non appaga
se non fa suo tesor
i fiori d'ogni plaga...

Sharpless

È un facile vangelo...

Pinkerton

(continuando)
... d'ogni bella gli amor.

Sharpless

... è un facile vangelo
che fa la vita vaga
ma che intristisce il cor.

Pinkerton

Vinto si tuffa, la sorte racciuffa.
Il suo talento
fa in ogni dove.
Così mi sposo all'uso giapponese
per novecento-
novantanove
anni. Salvo a prosciogliermi ogni mese.

Sharpless

È un facile vangelo.

Pinkerton

"America for ever!"

Sharpless

"America for ever!"
Ed è bella
la sposa?

Goro

(che ha udito, si avanza premuroso ed insinuante)

Una ghirlanda
di fiori freschi. Una stella
dai raggi d'oro.

E per nulla: sol cento yen.

(al Console)

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

(Il Console, ridendo, ringrazia)

Pinkerton

(con viva impazienza)

Va', conducila, Goro.

(Goro corre in fondo e scompare discendendo il colle. A un cenno di Pinkerton i due servi rientrano in casa. Pinkerton e Sharpless si siedono)

Sharpless

Quale smania vi prende!
Sareste addirittura
cotto?

Pinkerton

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

Sharpless

(seriamente e bonario)
Ier l'altro, il Consolato
sen' venne a visitar!
Io non la vidi, ma l'udii parlar.
Di sua voce il mistero
l'anima mi colpì.
Certo quando è sincer
l'amor parla così.
Sarebbe gran peccato
le lievi ali strappar
e desolar forse un credulo cuor.

Pinkerton

Console mio garbato,
quetatevi! Si sa,
la vostra età è di flebile umor.
Non c'è gran male
s'io vo' quell'ale
drizzare ai dolci voli dell'amor!

Sharpless

Sarebbe gran peccato...
Quella divina
mite vocina
non dovrebbe dar note di dolor.

Pinkerton

(offre di nuovo da bere)
Wiskey?

Sharpless

Un altro bicchiere.
(Pinkerton mesce del Wiskey a Sharpless e colma anche il proprio bicchiere)

Sharpless

(alzandosi leva il calice)
Bevo alla vostra famiglia lontana.

Pinkerton

(si alza e leva esso pure il bicchiere)
E al giorno in cui mi sposerò con vere
nozze, a una vera sposa... americana.

Goro

(riappare correndo affannato dal basso della collina)

Ecco! Son giunte al sommo del pendio.

(accenna verso il sentiero)

Già del femminile sciame
qual di vento in fogliame
s'ode il brusio.

Le amiche di Butterfly

(interno, lontano)

Ah!... ah!...

(Pinkerton e Sharpless osservano con curiosità verso il fondo)

Le amiche

(sempre interno)

Ah! ah!...

Quanto cielo! Quanto mar!...

Butterfly

(interno)

Ancora un passo, or via. Aspetta.

Le amiche

(interno)

Come sei tarda!

Ecco la vetta.

Guarda, guarda quanti fior!

Butterfly

(serenamente)

Spira sul mare e sulla
terra un primaveril soffio giocondo.

Io sono la fanciulla
più lieta del Giappone, anzi del mondo.

Amiche, io son venuta

al richiamo d'amor

nelle gaudiose soglie

ove s'accoglie

il bene di chi vive e di chi muor.

Le amiche

(interno)

Quanto cielo! Quanto mar!

Quanti fior! Quanto mar!

Gioia a te, gioia a te sia,

dolce amica, ma pria

di varcar la soglia che t'attira

volgiti indietro e mira

le cose tutte che ti son sì care,

mira quanto cielo, quanti fiori, quanto mar!

Sharpless

O allegro cinguettar di gioventù!

Butterfly

(interno)

Amiche, io son venuta

al richiamo d'amor!...

Le amiche

(interno)

Gioia a te sia,

dolce amica, ma pria

di varcar la soglia,

volgiti indietro e mira

le cose tutte che ti son sì care!

(appaiono in scena: hanno tutte grandi ombrelli aperti a vivi colori)

Butterfly

(alle amiche)

Siam giunte.

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

F. B. Pinkerton. Giù.

(si genuflette)

Le amiche

(chiudono gli ombrelli e si genuflettono)

Giù.

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

Butterfly

(fa una riverenza)

Gran ventura.

Le amiche

(facendo una riverenza)

Riverenza.

Pinkerton

(sorridente)

È un po' dura

la scalata?

Butterfly

(compassata)

A una sposa

costumata

più penosa

è l'impazienza...

Pinkerton

(gentilmente, ma un po' derisorio)

Molto raro

complimento.

Butterfly

(con ingenuità)

Dei più belli

ancor ne so.

Pinkerton

(rincalzando)

Dei gioielli!

Butterfly

(volendo sfoggiare il suo repertorio di complimenti)

Se vi è caro,
sul momento...

Pinkerton

Grazie... no.

Sharpless

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

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

Butterfly

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

Le Amiche

(approvando premurose)
Verità!

Butterfly

(con naturalezza)
Nessuno si confessa mai nato in povertà,
non c'è vagabondo che a sentirlo non sia
di gran prosapia. Eppure
conobbi la ricchezza. Ma il turbine rovescia
le quercie più robuste... e abbiám fatto la
[ghescia

per sostentarci.
(alle amiche)
Vero?

Le Amiche

(confermano)
Vero!

Butterfly

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

Pinkerton

(ha ascoltato con interesse e si rivolge a Sharpless)

(Con quel fare di bambola
quando parla m'infiamma...)

Sharpless

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

Butterfly

No signore. Ho la mamma.

Goro

(con importanza)
Una nobile dama.

Butterfly

Ma, senza farle torto,
povera molto anch'essa.

Sharpless

E vostro padre?

Butterfly

(si arresta sorpresa, poi secco secco risponde:)
Morto.
(Le amiche chinano la testa. Goro è imbarazzato. Tutte si sventolano nervosamente coi ventagli)

Butterfly

(per rompere il penoso silenzio, si rivolge a Pinkerton)
Ma ho degli altri parenti:
uno zio Bonzo.

Pinkerton

(con esagerata ammirazione)
Senti!

Le Amiche

Un mostro di sapienza.

Goro

(incalzando)
Un fiume d'eloquenza!

Pinkerton

Grazia, grazia, mio Dio!

Butterfly

Ci ho ancora un'altro zio!
Ma quello...

Le Amiche

Gran corbello!

Butterfly

(volendo bonariamente mitigare)
Ha un po' la testa a zonzo.

Le Amiche

Perpetuo tavernaio.

Pinkerton

Capisco, un Bonzo e un gonzo.
I due mi fanno il paio.

Butterfly

(mortificata)
Ve ne rincresce?

Pinkerton

Ohibò!

Per quel che me ne fo!

Sharpless

(a Butterfly)

Quant'anni avete?

Butterfly

(con civetteria quasi infantile)

Indovinate.

Sharpless

Dieci.

Butterfly

Crescete.

Sharpless

Venti.

Butterfly

Calate.

Quindici netti, netti;

(con malizia)

sono vecchia diggià.

Sharpless

Quindici anni!

Pinkerton

Quindici anni!

Sharpless

L'età dei giuochi ...

Pinkerton

... e dei confetti.

(a Goro, che batte le mani, chiamando i tre servi, i quali accorrono dalla casa)

Qua i tre musì. Servite

ragni e mosche candite.

(Goro impartisce loro gli ordini, man mano che li riceve da Pinkerton)

Nidi al giulebbe e quale

è licor più indigesto

e più nauseabonda leccornia

della Nipponeria.

(Goro fa cenno ai servi d'affrettarsi in casa e di portare fuori ogni cosa. Ricevuti nuovi ordini da Pinkerton, Goro va anch'esso per entrare in casa, quando si accorge che altre persone salgono il colle; va ad osservare, poi corre ad annunciare a Pinkerton e Sharpless i nuovi sopraggiunti)

Goro

(annunciando con importanza)

L'Imperial Commissario, l'Ufficiale del registro, i congiunti.

Pinkerton

(a Goro)

Fate presto.

(Goro corre in casa. Dal sentiero in fondo si vedono salire e sfilare i parenti di Butterfly: questa va loro incontro, insieme alle amiche: grandi saluti, riverenze: i parenti osservano curiosamente i due americani. Pinkerton ha preso sottobraccio Sharpless e, condottolo da un lato, gli fa osservare, ridendo, il bizzarro gruppo di parenti; il Commissario imperiale e l'Ufficiale del registro si fermano in fondo, rimanendo immobili con grande prosopopea)

Pinkerton

Che burletta la sfilata della nova parentela, tolta in prestito, a mesata.

Parenti ed Amiche

(a Butterfly)

Dov'è?

Butterfly, Parenti ed Amici

(indicando Pinkerton)

Eccolo là!

Una Cugina

Bello non è.

Parenti ed Amici

Bello non è.

In verità, bello non è.

Pinkerton

Certo dietro a quella vela di ventaglio pavonazzo, la mia suocera si cela.

Butterfly

(offesa)

Bello è così che non si può... sognar di più.

Parenti ed Amiche

Mi pare un re!

Vale un Perù.

Mi pare un re!

La Madre

(con grande ammirazione)

Mi pare un re!

Cugina

(a Butterfly)

Goro l'offrì pur anco a me.

Butterfly

(sdegnosa, alla Cugina)

Sì... giusto tu!

Pinkerton

(indicando Yakusidé)

E quel coso da strapazzo
è lo zio briaco e pazzo.

Parenti, Amici ed Amiche

(alla Cugina)

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

Parenti ed Amiche

(commiserando Butterfly)

La sua beltà
già disfiori.

Parenti, Amici ed Amiche

Divorzierà.

Cugina, Parenti ed Amiche

Spero di sì.

Parenti ed Amici

Spero di sì.

Parenti ed Amiche

La sua beltà
già disfiori.

Goro

(indispettito dal garrulo cicalio, va dall'uno all'altro raccomandando di parlare sottovoce)

Per carità
tacete un po'.

Lo Zio Yakusidé

(adocchiando i servi che cominciano a portare vini e liquori)

Vino ce n'è?

La Madre e la Zia

(sbirciando, cercando di non farsi scorgere)

Guardiamo un po'.

Parenti ed Amiche

(con soddisfazione, a Yakusidé)

Ne vidi già
color di thè,
color di thè
e chermisi!

Parenti ed Amiche

(guardando compassionevolmente Butterfly)

La sua beltà
già disfiori,
già disfiori.
Divorzierà.

Butterfly

(alla Cugina)

Sì... giusto tu!

La Madre, la Zia, Parenti, Amiche e Amici

Ah! hu!

Ah! hu!

ah! hu!

La Madre

Mi pare un re!

in verità bello è così

che non si può sognar di più.

Mi pare un re!

Bello è così che non si può

sognar di più, sognar di più.

Mi pare un re! Vale un Perù.

Mi pare un re!

La Cugina

(a Butterfly)

Goro l'offrì pur anco a me, ma s'ebbe un no!

Bello non è in verità!

Goro l'offrì pur anco a me, ma s'ebbe un no.

In verità bello non è, in verità.

Divorzierà. Spero di sì. Divorzierà!

Parenti ed Amiche

Bello non è, in verità, bello non è!

bello non è, in verità!

Goro l'offrì pur anco a me, ma s'ebbe un no.

In verità bello non è, in verità.

Divorzierà. Spero di sì. Divorzierà!

Parenti ed Amiche

Bello è così che non si può sognar di più!

Mi pare un re! Vale un Perù.

In verità è così bel che pare un re,

in verità mi par un re, in verità.

Divorzierà. Spero di sì. Divorzierà!

Zio Yakusidé

Vino ce n'è? Guardiamo un po', guardiamo

[un po'.

Ne vidi già color di thè, e chermisi, color di thè.

Vino ce n'è? Vediamo un po'!

Parenti ed Amici

Bello non è, in verità, bello non è.

Goro l'offrì pur anco a te,

ma s'ebbe un no! Ma s'ebbe un no!

La sua beltà già disfiori, già disfiori.

Divorzierà. Spero di sì. Divorzierà!

La Zia

Vale un Perù.

In verità bello è così

che non si può sognar di più.

Mi pare un re!

Bello è così che non si può

sognar di più, sognar di più.

Mi pare un re! Vale un Perù.

Mi pare un re!

Goro

(interviene di nuovo per far cessare il baccano, poi coi gesti fa cenno di tacere)

Per carità
tacete un po' ...
Sch! sch! sch!

Sharpless

(a Pinkerton, a parte)

O amico fortunato!
(ai cenni di Goro i parenti e invitati si riuniscono in crocchio, sempre però agitando e chiacchiando)

Parenti ed Amiche e la Cugina

Ei l'offrì pur anco a me!

Parenti ed Amiche e la Madre

Egli è bel, mi pare un re!

Pinkerton

Sì, è vero, è un fiore, un fiore!

(intanto Goro avrà fatto disporre dai servi alcuni tavolini sui quali dispongonsi varie confetture, pasticciotti, liquori, vini e servizi da thè. Si portano poi alcuni cuscini e un tavolo a parte, coll'occorrenza per scrivere)

Parenti ed Amiche e la Cugina

Ei l'offrì pur anco a me!

Parenti ed Amiche e la Madre

Egli è bel, mi par un re!

Pinkerton

L'esotico suo odore
m'ha il cervello sconvolto.

Sharpless

O fortunato Pinkerton,
che in sorte v'è toccato
un fior pur or sbocciato.

Parenti ed Amiche e la Cugina

Ma risposi non lo vo'!

Parenti ed Amiche e la Madre

Non avrei risposto no!

Parenti ed Amiche e la Cugina

E risposi no!

Parenti ed Amiche e la Madre

Non direi mai no!

Sharpless

Non più bella e d'assai
fanciulla io vidi mai

di questa Butterfly.

E se a voi sembran scede
il patto e la sua fede...

Parenti ed Amiche e la Cugina

Senza tanto ricercar
io ne trovo dei miglior,
e gli dirò un bel no,
e gli dirò di no, di no!

Parenti ed Amiche e la Madre

No, mia cara, non mi par,
è davvero un gran signor,
nè gli direi di no,
nè mai direi di no, di no!

Butterfly

(ai suoi)

Badate, attenti a me.

Pinkerton

Sì, è vero, è un fiore, un fiore,
e in fede mia l'ho colto!

Parenti e Amici

E divorzierà, e divorzierà, divorzierà!

Sharpless

Badate!...

Ella ci crede...

(accenna a Butterfly)

Butterfly

Mamma, vien qua.

(agli altri) Badate a me:

attenti, orsù,

(parlato, con voce infantile)

uno, due, tre

e tutti giù.

(al cenno di Butterfly tutti si prosternano innanzi a Pinkerton e a Sharpless: Goro rimane in piedi. Parenti e amici si alzano e guardano con soddisfatta curiosità i dolciumi ed i liquori mentre Goro con pomposa importanza invita il Commissario e l'Ufficiale ad avanzarsi)

Goro

(con voce nasale)

Qui signor Ufficiale. E qui Eccellenza.

Ho la dolce incombenza

d'esprimervi non già col parlar vano

ma... all'uso americano

grata intenzion

(dà loro dei biglietti di banca)

del qui presente...

signor Luogotenente.

Commissario imperiale, Ufficiale
(con fredda importanza, intascando i biglietti)
Ottimamente.

Parenti ed Amici, la Madre, la Cugina, e Yakusidé
(ad un cenno di Butterfly si avanzano e fanno un profondo inchino a Pinkerton)
Facciamo un inchino profondo.

Pinkerton
(sorride e risponde inchinandosi)
Profondo vi rendo l'inchino.

Parenti ed Amici, la Madre, la Cugina, e Yakusidé
(ripetono l'inchino)
E noi ne facciamo un secondo.

Pinkerton
(si inchina di nuovo)
La stessa moneta vi do.

Parenti ed Amici, la Madre, la Cugina, e Yakusidé
(fanno un terzo inchino)
Giammai non daremo al divino tuo merto con degna onoranza...

Pinkerton
(ringrazia, ma fa cenno che gli inchini bastano)
Ammiro la vostra costanza, ma il dorso curvar più non so.

Butterfly
(presenta i parenti a Pinkerton)
Mia madre.

Pinkerton
Assai felice.

La Madre
Vostra Grazia ha lo splendor del giglio.

Butterfly
Mia cugina e suo figlio.

Pinkerton
(dando un buffetto al bambino, che si ritrae pauroso)
Ben piantato... promette...

La Cugina
(spinge ancora innanzi il bambino)
Che si dice?

Il Bimbo
(compitando)
Eccellenza...

Butterfly
Lo zio Yakusidé.

Pinkerton
È quello?..
(ridendo forte)
Ah! ah!

Parenti ed Amici
(spingendo avanti Yakusidé)
Yakusidé...
(ridendo)
Ah! ah!

Yakusidé
(ridendo)
Eh! eh! eh! eh!
(a Pinkerton, ossequiente)
Salute agli avi, gloriose gesta.

Parenti ed Amici
(a Pinkerton)
Buona vista ai tuoi occhi.
Buone pannelle ai piedi.

Yakusidé
Salute agli avi, gloriose gesta.

Pinkerton
(ringrazia tutti e per liberarsene indica loro le ghiottonerie servite, poi si rivolge a Sharpless)
Dio, come son sciocchi!
(Parenti e amici si precipitano ai tavolini: i servi distribuiscono saki, dolci, pasticcetti, vino e liquori. Butterfly fa sedere sua madre presso di sé e ne modera la ghiottoneria)

Parenti ed Amiche
(esclamazione di soddisfatta ghiottoneria)
Ah! hu!
(Sharpless invita il Commissario e l'Ufficiale ad avanzarsi ancora)

Sharpless
(facendo la presentazione)
Sir Francis Blummy Pinkerton,
Sua Grazia il Commissario imperiale...

Commissario
(con voce nasale)
Takasago.
(strette di mano)

Sharpless
Dello Stato Civil l'Ufficiale

L'Ufficiale
(con voce nasale)
Hanako.
(strette di mano)

(Goro accompagna il Console, il Commissario e l'Ufficiale ov'è collocato il tavolino coll'occorrenza per scrivere. Il Console rivede le carte e fa preparare la scritta. Intanto Pinkerton si avvicina a Butterfly)

Pinkerton

(dolcemente, offrendo a Butterfly dei confetti)
All'amor mio!
(vedendo che Butterfly rimane impacciata)
Vi spiacciono i confetti?

Butterfly

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

Pinkerton

Dove sono?

Butterfly

(indicando le maniche)
Sono qui... vi dispiace?

Pinkerton

(un poco sorpreso, sorride, poi subito acconsente, con galanteria)
Oh perché mai,
mia bella Butterfly!?

Butterfly

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

Pinkerton

(vede un vasetto)
Quel barattolo?

Butterfly

Un vaso di tintura.

Pinkerton

Ohibò!

Butterfly

Vi spiacè?...
(Getta via il vaso di tintura)
Via!
(Trae un astuccio lungo e stretto)

Pinkerton

E quello?

Butterfly

(molto seria)
Cosa sacra e mia.

Pinkerton

(curioso)
E non si può vedere?

Butterfly

C'è troppa gente.
Perdonate.
(supplichevole e grave, deponendo l'astuccio con gran rispetto)

Goro

(che si è avvicinato, dice all'orecchio di Pinkerton)
È un presente
del Mikado a suo padre... coll'invito...
(fa il gesto di chi s'apre il ventre)

Pinkerton

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

Goro

Ha obbedito.
(s'allontana, mescolandosi agli invitati)

Butterfly

(leva dalle maniche alcune statuette e le mostra a Pinkerton)
Gli Ottokè.

Pinkerton

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

Butterfly

Son l'anime degli avi.
(e sorridendo di nascosto depone la statuetta presso le altre)

Pinkerton

Ah!... il mio rispetto.

Butterfly

(trae Pinkerton in disparte e con rispettosa confidenza gli dice)
Ieri son salita
tutta sola in segreto alla Missione.
Colla nuova mia vita
posso adottare nuova religione.
Dirvi ben non saprei
se del bene o del mal chiaro discerno:
noi preghiam mille Dei,
voi pregate un sol Dio grande ed eterno.
Lo zio Bonzo nol sa,
nè i miei lo sanno,
(con paura)
nè i miei lo sanno. Io seguo il mio destino
e piena d'umiltà
al Dio del signor Pinkerton m'inchino.

Per me spendeste cento
yen, ma vivrò con molta economia.
E per farvi contento
potrò quasi obliar la gente mia.
(va a prendere le statuette)
E questi via!
*(troncando la nota e facendo atto di paura
d'essere stata udita dai suoi parenti. Nasconde
gli Ottoké)*

Goro

*(intanto Goro si è avvicinato al Console, e rice-
vutone gli ordini, grida con voce tonante da
banditore)*
Tutti zitti!
*(cessano le chiacchiere: tutti tralasciano di man-
giare e di bere e si avanzano in circolo ascoltan-
do con grande raccoglimento: Pinkerton e But-
terfly stanno nel mezzo)*

Goro

Tutti zitti!

Il Commissario imperiale

(legge)

È concesso al nominato
Sir Francis Blummy Pinkerton,
Luogotenente nella cannoniera
Lincoln, marina degli Stati Uniti,
America del Nord:
ed alla damigella Butterfly,
del quartiere d'Omara-Nagasaki,
d'unirsi in matrimonio, per dritto,
il primo, della propria volontà,
ed ella...
*(Lo zio Yakusidé ed il bambino sono sorpresi,
con grave scandolo dei parenti, a far man bassa
sui pasticcini. Il Commissario si mostra irritato
per essere stato interrotto)*

Parenti, Amiche ed Amici

(scandolezzati)

Hou! hou!

La Cugina

(sgridando il bimbo)

Non ti conduco più,
non ti conduco più.

Commissario

(adirato, con forza, per imporre silenzio)

...ed ella

(continua naturalmente la lettura)

ed ella per consenso dei parenti
qui testimoni all'atto.
(porge l'atto per la firma)

Goro

(molto cerimonioso)

Lo sposo.

(Pinkerton firma)

Poi la sposa.

(Butterfly firma)

E tutto è fatto.

(I parenti si precipitano a firmare)

Le amiche

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

Madama Butterfly!...

Butterfly

*(facendo cenno colla mano, alza un dito, e cor-
regge)*

Madama F. B. Pinkerton.

*(Le amiche festeggiano Butterfly, che ne bacia
qualcuna: intanto l'Ufficiale dello Stato Civile ri-
tira l'atto e le altre carte, poi avverte il Commis-
sario imperiale che tutto è finito)*

Il Commissario imperiale

(saluta Pinkerton)

Auguri molti.

Pinkerton

I miei ringraziamenti.

(Rende il saluto, stringendogli la mano)

Il Commissario imperiale

(si avvicina al Console)

Il signor Console scende?

Sharpless

L'accompagno.

(saluta Pinkerton)

Ci vedrem domani.

(stringendo la mano a Pinkerton)

Pinkerton

A meraviglia.

L'Ufficiale del registro

(congedandosi da Pinkerton)

Posterità.

Pinkerton

Mi proverò.

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

Sharpless

*(ritorna indietro e con accento significativo dice
a Pinkerton)*

Giudizio!

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

Pinkerton

(ritorna innanzi e stropicciandosi le mani dice fra sé)

(Ed eccoci in famiglia.
Sbrighiamoci al più presto
in modo onesto.)

(gaiamente a Yakusidé)

Qua, signor Zio.

(mescendogli del Wiskey)

Ah, ah, il bicchiere della staffa.

Yakusidé

Magari due dozzine!

Pinkerton

(dandogli la bottiglia)

E allora la caraffa.

Amici e Parenti

(beffando Yakusidé)

Il beone!

Amici e Parenti

(ridendo)

Ah, ah, ah!

Yakusidé

(sentenzioso, senza badare alle beffe)

Bevi il tuo Saki e a Dio piega il ginocchio.

Amici e Parenti

(beffandolo)

Bevi il tuo Saki,

bevi il tuo Saki e a Dio piega il ginocchio.

Pinkerton

(vuol mescere alla madre di Butterfly)

La suocera...

Butterfly

(impedisce di versare)

Non beve.

Pinkerton

(volgendosi intorno ed offrendo)

Le cugine,

le amiche... due confetti e un bicchier
di Porto.

Yakusidé

(avanzandosi premuroso)

Con piacere!

Amici e Parenti

(scacciano Yakusidé)

Il beone!

Goro

(a Pinkerton perchè non incoraggi troppo quel beone)

Piano, signore, signore, piano!
ch'egli berrebbe il gran padre oceano!

Amici e Parenti

Piano, signore, signore, piano!
ch'egli berrebbe il gran padre oceano!

Pinkerton

(al bambino, dandogli molti confetti)

A te marmocchio;

spalanca le tue maniche e insacca,
insacca chicche e pasticci a macca.

(prende un bicchiere e lo alza)

Ip! Ip!

Amiche e parenti

(brindando)

O Kami! o Kami!

Pinkerton

Beviamo ai novissimi legami.

Yakusidé e Parenti

O Kami! o Kami!

Pinkerton

Beviamo ai novissimi legami.

La Cugina e la Madre

Beviamo, beviamo!

La Cugina, la Madre e le Amiche

O Kami! o Kami!

Beviamo ai novissimi legami...

Butterfly

(disgustata dalla scena, dice timidamente a Pinkerton)

È l'ora del tramonto...

Pinkerton

(non ascoltando Butterfly)

Zio, voglio una canzone...

Yakusidé

(ubriaco)

Eccomi pronto.

(Butterfly, indispettita, vorrebbe impedire allo zio di cantare, ma non osa. Pinkerton siede su di una poltrona ed incoraggia Yakusidé a cantare)

Yakusidé

All'ombra d'un Keki
sul Nunki-Nunko-Yama,

il dì del Goseki

quante fanciulle belle,

sul Nunki-Nunko-Yama,

il dì del Goseki!...

Goseki! Goseki!

(a Pinkerton) Vi piace?

Pinkerton*(ridendo)*

Commovente. Va, ripiglia.

Yakusidé*(accentando di più)*

All'ombra d'un Keki

sul Nunki-Nunko-Yama,

il di del Goseki...

o che ci fate o belle, all'ombra...

(si accorge che il bambino gli ha portato via la bottiglia ed interrompendosi urla)

La bottiglia!...

*(rincorre il ragazzo fra le risate di tutti)***Lo zio Bonzo***(dall'interno, lontano)*

Cio-Cio-San!... Cio-Cio-San!...

Abbominazione!

*(A questo grido tutti i parenti e gli amici allibiscono e si raccolgono impauriti: Butterfly rimane isolata in un angolo)***Butterfly, Amici e Parenti***(allibiti)*

Lo zio Bonzo!

Goro*(infastidito dalla venuta del Bonzo)*

Un corno al guastafeste!

Il Bonzo*(avvicinandosi)*

Cio-Cio-San!...

Goro

Chi ci leva d'intorno

le persone moleste?!...

*(fa cenno ai servi di asportare tavolini, sgabelli, cuscini e prudentemente se ne parte adiratissimo, borbottando)***Bonzo***(sempre più vicino)*

Cio-Cio-San!

(al fondo appare la strana figura del Bonzo, che si fa innanzi furibondo: Pinkerton si alza per guardarlo e si lascia ricadere sulla poltrona. Vista Butterfly, che si è scostata da tutti, il Bonzo stende le mani minacciose verso di lei)

Cio-Cio-San!

Il Bonzo

Cio-Cio-San!...

(vista Butterfly, che si è scostata da tutti, il Bonzo stende le mani minacciose verso di lei)

Che hai

tu fatto alla Missione?

La Cugina e le Amiche

Rispondi, Cio-Cio-San!

Pinkerton*(seccato per la scenata del Bonzo)*

Che mi strilla quel matto?

Il Bonzo

Rispondi, che hai tu fatto?

Amici e Parenti*(volgendosi, ansiosi, verso Butterfly)*

Rispondi, Cio-Cio-San!

Il Bonzo

Come, hai tu gli occhi asciutti?

Son dunque questi i frutti?

(urlando)

Ci ha rinnegato tutti!

Amici e Parenti*(scandolezzati, con grido acuto, prolungato)*

Hou! Cio-Cio-San!

Il Bonzo

Rinnegato, vi dico...

il culto antico...

Amici e Parenti*(gridando)*

Hou! Cio-Cio-San!

Il Bonzo*(imprecando contro Butterfly, che si copre il volto colle mani: la madre si avvanza per difenderla, ma il Bonzo duramente la respinge e si avvicina terribile a Butterfly gridandole sulla faccia)*
Kami sarundasio!**Amici e Parenti**

Hou! Cio-Cio-San!

Il Bonzo

All'anima tua guasta

qual supplizio sovrasta!

Pinkerton*(ha perduto la pazienza e si intromette fra il Bonzo e Butterfly)*

Ehi, dico: basta, basta!

*(Alla voce di Pinkerton, il Bonzo si arresta stupefatto, poi, con subita risoluzione, invita i Parenti e le Amiche a partire)***Il Bonzo**

Venite tutti. Andiamo!

(a Butterfly)

Ci hai rinnegato e noi...

*(Tutti si ritirano frettolosamente al fondo e stendono le braccia verso Butterfly)***Il Bonzo, Yakusidé, la Cugina, le Amiche e i Parenti**

... ti rinneghiamo!

Pinkerton

(con autorità, ordinando a tutti d'andarsene)
Sbarazzate all'istante. In casa mia niente baccano e niente bonzeria.

Amiche e Parenti

(grido)

Hou!

(alle parole di Pinkerton, tutti corrono precipitosamente verso il sentiero che scende alla città: la madre tenta di nuovo di andare presso Butterfly, ma viene travolta dagli altri)

Amiche e Parenti

(nell'uscire)

Hou! Cio-Cio-San!...

(le voci poco a poco si allontanano. Butterfly sta sempre immobile e muta colla faccia nelle mani, mentre Pinkerton si è recato alla sommità del sentiero per assicurarsi che tutti quei seccatori se ne vanno)

Il Bonzo, Yakusidé e Parenti

Kami sarundasico!

Amiche

Hou! Cio-Cio-San!

Il Bonzo, Yakusidé e Parenti

Ti rinneghiamo!

Amiche e Parenti

(cupo)

Hou! Cio-Cio-San!...

Il Bonzo, Yakusidé e Parenti

(cupo)

Ti rinneghiamo!

Amiche e Parenti

Hou! Cio-Cio-San!

(Butterfly scoppia in pianto infantile. Pinkerton l'ode e va premuroso verso di lei, sollevandola dall'abbattimento in cui è caduta e togliendole con delicatezza le mani dal viso piangente)

Amiche

(lontano molto)

Hou! Cio-Cio-San!

Pinkerton

Bimba, bimba, non piangere per gracchiar di ranocchi...

Amiche

(lontanissimo)

Hou! Cio-Cio-San!

Butterfly

(turandosi le orecchie, per non udire le grida)
Urlano ancor!

Pinkerton

(rincorandola)

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

Butterfly

(sorridente infantilmente)

Davver?

(comincia a calar la sera)

Non piango più.

E quasi del ripudio non mi duole

per le vostre parole

che mi suonan così dolci nel cor.

(si china per baciare la mano a Pinkerton)

Pinkerton

(dolcemente impedendo)

Che fai?... La man?

Butterfly

M'han detto

che laggiù fra la gente costumata

è questo il segno del maggior rispetto.

Suzuki

(internamente, brontolando)

E Izaghi ed Izanami

Sarundasico, e Kami,

e Izaghi ed Izanami

Sarundasico, e Kami.

Pinkerton

(sorpreso per tale sordo bisbiglio)

Chi brontola lassù?

Butterfly

È Suzuki che fa la sua preghiera

seral.

(scende sempre più la sera e Pinkerton conduce

Butterfly verso la casetta)

Pinkerton

Viene la sera...

Butterfly

... e l'ombra e la quiete.

Pinkerton

E sei qui sola.

Butterfly

Sola e rinnegata!

Rinnegata... e felice!

(Pinkerton batte tre volte le mani: i servi e Suzuki accorrono subito, e Pinkerton ordina ai servi)

Pinkerton

A voi, chiudete.

(i servi fanno scorrere silenziosamente alcune

pareti tramutando parte della terrazza in una camera)

Butterfly

(con intensità a Pinkerton)

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

Pinkerton

(ridendo)

E il Bonzo furibondo.
(va a sedersi e prende una sigaretta)

Butterfly

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

Suzuki, le mie vesti.
(Suzuki fruga in un cofano e dà a Butterfly gli abiti per la notte e un cofanetto coll'occorrente per la toeletta)

Suzuki

(inchinandosi a Butterfly)

Buona notte.
(Pinkerton batte le mani, Suzuki e i servi corrono via)

Butterfly

(si reca in un angolo al fondo e fa cautelosamente la sua toeletta da notte, levandosi la veste nuziale e indossandone una tutta bianca; poi siede su di un cuscino e mirandosi in uno specchietto si ravvia i capelli)

Quest'obi pomposa
di sciogliermi tarda;
si veste la sposa
di puro candor.
Tra motti sommessi
sorridente e mi guarda.
Celarmi potessi!
Ne ho tanto rossor!

Pinkerton

(guarda Butterfly dondolandosi sulla poltrona)

Con moti di scoiattolo
i nodi allenta e scioglie!...
Pensar che quel giocattolo
è mia moglie. Mia moglie!
(sorridente)

Ma tal
grazia dispiega, ch'io
mi struggo per la febbre
d'un subito desio.

(alzandosi, poco a poco s'avvicina a Butterfly)

Butterfly

E ancor l'irata
voce mi maledice...
Butterfly rinnegata...
rinnegata... e felice.

Pinkerton

(solleva dolcemente Butterfly e si avvia con essa sul terrazzo esterno)

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

Butterfly

(scendendo dal terrazzo: Pinkerton la segue)

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

Pinkerton

E affascina i cuori...

Butterfly

E li prende,
e li avvolge in un bianco mantel.
E via se li reca
negli alti reami.

Pinkerton

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

Butterfly

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

Pinkerton

Stolta paura, l'amor non uccide,
ma dà vita, e sorride
per gioie celestiali
(avvicinandosi a Butterfly e prendendole la faccia)
come ora fa nei tuoi lunghi occhi ovali.
(Butterfly con subito movimento si ritrae dalla carezza ardente di Pinkerton)

Butterfly

(con reticenza)
Pensavo: se qualcuno mi volesse...
(s'interrompe)

Pinkerton

Perchè t'interrompi?

Butterfly

(con semplicità, riprendendo)
...pensavo: se qualcuno mi volesse
forse lo sposerei per qualche tempo.
Fu allora che il nakodo
le vostre nozze ci propose.
Ma, vi dico in verità,
a tutta prima le propose invano.
Un uomo americano!

Un barbaro! Una vespa!
Scusate, non sapevo...

Pinkerton

(incoraggiandola a continuare)
Amor mio dolce! E poi?...
Racconta...

Butterfly

Adesso voi
siete per me l'occhio del firmamento.
E mi piaceste dal primo momento
che vi ho veduto.
*(Butterfly ha un moto di spavento e fa atto di
turarsi gli orecchi, come se ancora avesse ad
udire le urla dei parenti: poi si rassicura e con fi-
ducia si rivolge a Pinkerton)*

Siete
alto, forte. Ridete
con modi si palesi!
E dite cose che mai non intesi.
Or son contenta...
(Notte completa: cielo purissimo e stellato)
*(avvicinandosi lentamente a Pinkerton. Tenera-
mente, quasi supplichevole)*
Vogliatemi bene,
un bene piccolino,
un bene da bambino
quale a me si conviene,
vogliatemi bene.
Noi siamo gente avvezza
alle piccole cose
umili e silenziose,
ad una tenerezza
sfiorante e pur profonda
come il ciel, come l'onda
del mare.

Pinkerton

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

Butterfly

(a queste parole si rattrista e ritira le mani)
Dicon ch'oltre mare
se cade in man dell'uom,
(con paurosa espressione)
ogni farfalla
da uno spillo è trafitta
(con strazio)
ed in tavola infitta!...

Pinkerton

*(riprendendo dolcemente le mani a Butterfly e
sorridente)*
Un po' di vero c'è.
E tu lo sai perché?
Perché non fugga più.
*(con entusiasmo e affettuosamente abbraccian-
dola)*

Io t'ho ghermita...
Ti serro palpitante.
Sei mia.

Butterfly

(abbandonandosi)
Sì, per la vita.

Pinkerton

Vieni, vieni...
*(Butterfly si ritrae, quasi vergognosa d'essersi
abbandonata)*
Via dall'anima in pena
l'angoscia paurosa.
(Indica il cielo stellato)
È notte serena!
Guarda: dorme ogni cosa!

Butterfly

(guardando il cielo, estatica)
Ah! Dolce notte!... Quante stelle!
Non le vidi mai si belle!...
Trema, brilla ogni favilla
col baglior d'una pupilla.
*(compaiono le lucciole, che brillano attorno agli
amanti, tra i fiori e tra il fogliame degli alberi)*
Oh! quanti occhi fisi, attenti
d'ogni parte a riguardar!
Pei firmamenti,
via pei lidi, via pel mare...
Quanti, quanti fiammei sguardi,
quanti sguardi
pieni di ineffabile languor!
Ah! Dolce notte!
Tutto estatico d'amor
ride il ciel!

Pinkerton

Vieni, vieni...
È notte serena ecc.
Vien, sei mia!...
(con cupido amore)
Via l'angoscia dal tuo cor!...
Io ti serro palpitante.
Ah! vien, ah! Vien, sei mia!
Ah, vien!
(salgono dal giardino nella casetta.)

Cala il sipario.

Fine dell'Atto primo

ATTO SECONDO

Interno della casetta di Butterfly.

(Le tende e le pareti sono chiuse lasciando la camera in una semioscurità. Suzuki prega, raggomitolata davanti all'immagine di Budda: suona di quando in quando la campanella delle preghiere. Butterfly sta ritto e immobile presso un paravento)

Suzuki

(pregando)

E Izaghi ed Izanami,
Sarundasico e Kami...

(interrompendosi)

Oh! la mia testa!

(suona la campanella per richiamare l'attenzione dei Numi)

E tu,

Ten-Sjoodaj

(con voce di pianto, guardando Butterfly)

fate che Butterfly

non pianga più, mai più, mai più!

Butterfly

(senza muoversi)

Pigri ed obesi

son gli Dei giapponesi.

L'americano Iddio, son persuasa,

ben più presto risponde a chi l'implori.

Ma temo ch'egli ignori

che noi stiam qui di casa.

(Rimane pensierosa. Suzuki si alza, apre la parete del fondo verso il giardino)

Butterfly

(si rivolge a Suzuki)

Suzuki, è lungi la miseria?

Suzuki

(va ad un piccolo mobile ed apre un cassetto cercando delle monete; va presso Butterfly e le mostra poche monete)

Questo è

l'ultimo fondo.

Butterfly

Questo? Oh! Troppe spese!

Suzuki

(ripone il danaro nel piccolo mobile e lo chiude; sospirando)

S'egli non torna e presto,
siamo male in arnese.

Butterfly

(decisa)

Ma torna.

Suzuki

(crollando il capo)

Tornerà!

Butterfly

(indispettita, avvicinandosi a Suzuki)

Perché dispone

che il Console provveda alla pigione,
rispondi, su!

(Suzuki tace. Sempre insistendo)

Perché con tante cure

la casa riforni di serrature,

s'ei non volesse ritornar mai più?

Suzuki

Non lo so.

Butterfly

(un poco irritata e meravigliata a tanta ignoranza)

Non lo sai?

(ritornando calma e con fiducioso orgoglio)

Io te lo dico. Per tener ben fuori

le zanzare, i parenti ed i dolori,

e dentro, con gelosa

custodia, la sua sposa

che son io: Butterfly.

Suzuki

(poco convinta)

Mai non s'è udito

di straniero marito

che sia tornato al suo nido.

Butterfly

(furibonda, afferrando Suzuki)

Ah! Taci, o t'uccido!

(insistendo nel persuadere Suzuki)

Quell'ultima mattina:

tornerete, signor? Gli domandai.

Egli, col cuore grosso,

per celarmi la pena

sorridendo rispose:

(graziosamente, cercando di imitare Pinkerton)

"O Butterfly,

piccina mogliettina,

tornerò colle rose

alla stagion serena,

quando fa la nidia il pettirosso".

(calma e convinta)

Tornerà.

Suzuki

(con incredulità)

Speriam.

Butterfly

(insistendo)

Dillo con me:

Tornerà.

Suzuki

(per compiacerla ripete, ma con dolore)

Tornerà...

(scoppia in pianto)

Butterfly

(sorpresa)

Piangi? Perché?...

Ah, la fede ti manca!

(fiduciosa e sorridente)

Senti.

(fa la scena come se realmente vi assistesse)

Un bel dì, vedremo

levarsi un fil di fumo sull'estremo

confin del mare.

E poi la nave appare.

Poi la nave bianca

entra nel porto, romba il suo saluto.

Vedi? È venuto!

Io non gli scendo incontro. Io no. Mi metto

là sul ciglio del colle e aspetto, e aspetto

gran tempo e non mi pesa

la lunga attesa.

E... uscito dalla folla cittadina

un uomo, un picciol punto

s'avvia per la collina.

Chi sarà? Chi sarà?

E come sarà giunto

che dirà? Che dirà?

Chiamerà Butterfly dalla lontana.

Io senza dar risposta

me ne starò nascosta

un po' per celia... e un po' per non morire

al primo incontro, ed egli alquanto in pena

chiamerà, chiamerà:

Piccina mogliettina,

olezzo di verbena,

i nomi che mi dava al suo venire.

(a Suzuki)

Tutto questo avverrà, te lo prometto.

Tienti la tua paura, io con sicura

fede l'aspetto.

(Butterfly e Suzuki si abbracciano commosse.

Butterfly congeda Suzuki, che esce dalla porta

di sinistra. Butterfly la segue mestamente collo

sguardo. Nel giardino compaiono Goro e Shar-

pless. Goro guarda entro la camera, da una fi-

nestra scorge Butterfly e dice a Sharpless che lo

segue)

Goro

C'è. Entrate.

(Goro e Sharpless e attraversano il giardino)

Sharpless

(affacciandosi, bussa discretamente contro la

porta di destra)

Chiedo scusa...

(scorge Butterfly, la quale, udendo entrare qual-

cuno, si è mossa)

Madama Butterfly...

Butterfly

(senza volgersi, ma correggendo)

Madama Pinkerton.

Prego.

(si volge e riconoscendo il Console batte le mani

per allegrezza. Suzuki entra premurosa e prepara

un tavolino coll'occorrente per fumare, dei

cuscini e uno sgabello)

Oh!

(allegramente)

Il mio signor Console, signor Console!

Sharpless

(sorpreso)

Mi ravvisate?

Butterfly

(facendo gli onori di casa)

Benvenuto in casa

americana.

Sharpless

Grazie.

Butterfly

(invita il Console a sedere presso il tavolino:

Sharpless si lascia cadere grottescamente su di

un cuscino: Butterfly si siede dall'altra parte e

sorride maliziosamente dietro il ventaglio ve-

dendo l'imbarazzo del Console; poi con molta

grazia gli chiede:)

Avi, antenati

tutti bene?

Sharpless

(ringrazia sorridendo)

Ma spero.

Butterfly

(fa cenno a Suzuki di preparare la pipa dell'op-

pio)

Fumate?

Sharpless

Grazie.

(desideroso di spiegare lo scopo per cui è venu-

to, cava una lettera di tasca)

Ho qui...

Butterfly

(interrompendolo, senza accorgersi della lette-

ra)

Signore, io vedo

il cielo azzurro.

(dopo aver tirato una boccata dalla pipa che Su-

zuki ha preparata, l'offre al Console)

Sharpless

(rifiutando)

Grazie...

(tentando ancora di riprendere il discorso)

Ho...

Butterfly

(depone la pipa sul tavolino e assai premurosa dice)

Preferite

forse le sigarette americane?...

(ne offre)

Sharpless

(un po' seccato ne prende una)

Ma grazie.

(tenta continuare il discorso)

Ho da mostrarvi...

(si alza)

Butterfly

(porge a Sharpless un fiammifero acceso)

A voi.

Sharpless

(accende la sigaretta – ma poi la depone subito e presentando la lettera si siede sullo sgabello)

Mi scrisse

Sir Francis Blummy Pinkerton...

Butterfly

(con grande premura)

Davvero!

È in salute?

Sharpless

Perfetta.

Butterfly

(alzandosi, con grande letizia)

Io son la donna

più lieta del Giappone.

(Suzuki è in faccende per preparare il thè)

Potrei farvi

una domanda?

Sharpless

Certo.

Butterfly

(torna a sedere)

Quando fanno

il lor nido in America

i pettirossi?

Sharpless

(stupito)

Come dite?

Butterfly

Sì...

prima o dopo di qui?

Sharpless

Ma... perché?

(Goro, che si aggira nel giardino, si avvicina alla terrazza e ascolta, non visto, quanto dice Butterfly)

Butterfly

Mio marito m'ha promesso

di ritornar nella stagione beata

che il pettirosso rifà la nidata.

Qui l'ha rifatta per ben tre volte, ma

può darsi che di là

usi nidar men spesso.

(Goro s'affaccia e fa una risata)

Butterfly

(volgendosi)

Chi ride?

(vedendo Goro)

Oh, c'è il nakodo.

(piano a Sharpless)

Un uom cattivo.

Goro

(avanzandosi e inchinandosi ossequioso)

Godò...

Butterfly

(a Goro, che s'inchina di nuovo e va ad aiutare Suzuki)

Zitto.

(a Sharpless)

Egli osò...

(cambiando idea)

No, prima rispondete

alla dimanda mia.

Sharpless

(imbarazzato)

Mi rincresce, ma ignoro...

Non ho studiato ornitologia...

Butterfly

Orni...

Sharpless

... tologia.

Butterfly

Non lo sapete insomma.

Sharpless

No.

(ritenta di tornare in argomento)

Dicevamo...

Butterfly

(lo interrompe, seguendo la sua idea)

Ah, sì. Goro,

appena F. B. Pinkerton fu in mare,

mi venne ad assediare

con ciarle e con presenti
per ridarmi ora questo, or quel marito.
Or promette tesori
per uno scimunito...

Goro

(Intervenendo per giustificarsi, entra nella stanza e si rivolge a Sharpless)

Il ricco Yamadori.

Ella è povera in canna. I suoi parenti
l'han tutti rinnegata.

(al di là della terrazza si vede giungere il principe Yamadori seguito da due servi che portano fiori)

Butterfly

(vede Yamadori e lo indica a Sharpless sorridendo)

Eccolo. Attenti!

(Entra pomposamente dalla porta di destra Yamadori, preceduto dai due servi: Goro corre assai premuroso, e si inchina.

Yamadori, che è vestito all'europea, da una poverosa stretta di mano a Sharpless, poi fa un graziosissimo inchino a Butterfly. I due servi giapponesi depongono i fiori, con grandi inchini terra a terra, e si ritirano nel fondo. Goro, servilissimo, porta uno sgabello a Yamadori, fra Sharpless e Butterfly, ed è dappertutto durante la conversazione. Butterfly, Sharpless e Yamadori siedono)

Butterfly

(a Yamadori)

Yamadori, ancor le pene
dell'amor non v'han deluso?

Vi tagliate ancor le vene
se il mio bacio vi ricuso?

Yamadori

(a Sharpless)

Tra le cose più moleste
è l'inutil sospirar.

Butterfly

(con graziosa malizia)

Tante mogli ormai toglieste,
vi doveste abitar.

Yamadori

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

Butterfly

Obbligata.

Yamadori

A voi però
giurerei fede costante.

Sharpless

(sospirando, rimette in tasca la lettera)

(Il messaggio, ho gran paura,
a trasmetter non riesco.)

Goro

(con enfasi indicando Yamadori a Sharpless)

Ville, servi, oro, ad Omara
un palazzo principesco.

Butterfly

(con serietà)

Già legata è la mia fede...

Goro, Yamadori

(a Sharpless)

Maritata ancor si crede.

Butterfly

(alzandosi di scatto)

Non mi credo: sono, sono.

Goro

Ma la legge...

Butterfly

(interrompendo)

Io non la so.

Goro

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

Butterfly

La legge giapponese...

non già del mio paese.

Goro

Quale?

Butterfly

Gli Stati Uniti.

Sharpless

(fra sé)

(Oh, l'infelice!)

Butterfly

(nervosissima, accalorandosi)

Si sa che aprir la porta
e la moglie cacciar per la più corta
qui divorziar si dice.

Ma in America questo non si può.

(a Sharpless)

Vero?

Sharpless

(imbarazzato)

Vero... Però...

Butterfly

(lo interrompe rivolgendosi a Yamadori ed a Goro, trionfante)

Là un bravo giudice

serio, impettito

dice al marito:

"Lei vuole andarsene?"

Sentiam perché?"

"Sono seccato

del coniugato!"

E il magistrato:

(comicamente)

"Ah, mascalzone,

presto, in prigione!"

(Per troncare il discorso ordina a Suzuki:)

Suzuki, il thè.

(Butterfly va presso Suzuki che ha già preparato il thè e lo versa nelle tazze)

Yamadori

(sottovoce a Sharpless)

Udiste?

Sharpless

(sottovoce)

Mi rattrista una sì piena

cecità.

Goro

(sottovoce a Sharpless e Yamadori)

Segnalata è già la nave

di Pinkerton.

Yamadori

(disperato)

Quand'essa lo riveda...

Sharpless

(sottovoce ai due)

Egli non vuol mostrarsi. Io venni appunto

per levarla d'inganno...

(vedendo che Butterfly, seguita da Suzuki, si avvicina per offrire il thè, tronca il discorso)

Butterfly

(offrendo il thè a Sharpless)

Vostra Grazia permette...

(apre il ventaglio e dietro a questo accenna ai due, ridendo)

Che persone moleste!...

(poi offre il thè a Yamadori che rifiuta e s'alza per andarsene.)

Yamadori

(sospirando)

Addio. Vi lascio il cuor pien di cordoglio:

ma spero ancor...

Butterfly

Padrone.

Yamadori

(s'avvia per andarsene, poi torna indietro presso Butterfly)

Ah! se voleste...

Butterfly

Il guaio è che non voglio...

(Yamadori, dopo aver salutato Sharpless, sospirando, se ne va, volgendo poi colle mani sul cuore, mostrandosi grottesco spasimante. Lo seguono i due servi. Butterfly ride ancora dietro il ventaglio. Butterfly fa segno a Suzuki di preparare il thè: Suzuki obbedisce, poi va ad accosciarsi in fondo alla camera. Goro segue premurosamente Yamadori.

Sharpless assume un fare grave, serio, poi con gran rispetto ed una certa commozione invita Butterfly a sedere, e torna a tirar fuori di tasca la lettera)

Sharpless

Ora a noi. Sedete qui:

legger con me volete

(mostrando la lettera)

questa lettera?

Butterfly

(prendendo la lettera)

Date.

(baciandola)

Sulla bocca,

(mettendola sul cuore)

sul cuore...

(a Sharpless gentilmente)

Siete l'uomo migliore

del mondo.

(rende la lettera e si mette ad ascoltare colla massima attenzione)

Incominciate.

Sharpless

(leggendo)

"Amico, cercherai

quel bel fior di fanciulla..."

Butterfly

(non può trattenersi e con gioia esclama:)

Dice proprio così?

Sharpless

(serio)

Sì, così dice,

ma se ad ogni momento...

Butterfly

(rimettendosi tranquilla, torna ad ascoltare)

Taccio, taccio, più nulla.

Sharpless*(riprende)*

"Da quel tempo felice,
tre anni son passati..."

Butterfly*(interrompe la lettura)*

Anche lui li ha contati!...

Sharpless*(riprende:)*

"... e forse Butterfly
non mi rammenta più."

Butterfly*(sorpresa molto, e rivolgendosi a Suzuki)*

Non lo rammento?

Suzuki, dillo tu.

(ripete come scandolezzata le parole della lettera)

"Non mi rammenta più!"

(Suzuki esce per la porta di sinistra)

Sharpless*(fra sé)*

(Pazienza!)

(seguita a leggere)

"Se mi vuol
bene ancor, se m'aspetta..."

Butterfly

*(prendendo la lettera dalle mani di Sharpless,
esclama con viva tenerezza)*

Oh le dolci parole!

(baciando la lettera)

Tu, benedetta!

Sharpless

(riprende la lettera e seguita a leggere imperterrito, ma con voce tremante per l'emozione)

"... a voi mi raccomando
perché vogliate con circospezione
prepararla..."

Butterfly*(con affanno, ma lieta)*

Ritorna...

Sharpless

"... al colpo..."

Butterfly

(si alza saltando dalla gioia e battendo le mani)

Quando?

Presto! presto!

Sharpless*(sbuffando)*

(Benone.)

(ripone la lettera; fra sé)

(Qui troncarla conviene...)

(indispettito)

(Quel diavolo d'un Pinkerton!)

(si alza, poi guarda Butterfly negli occhi, serissimo)

Ebbene,

che fareste, Madama Butterfly,...

s'ei non dovesse ritornar più mai?

Butterfly

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

Due cose potrei far:

tornar... a divertir

la gente col cantar...

oppur... meglio, morire.

Sharpless

(vivamente commosso, passeggia agitatissimo; poi torna verso Butterfly, le prende le due mani e con paterna tenerezza le dice:)

Di strapparvi assai mi costa

dai miraggi ingannatori.

Accogliete la proposta

di quel ricco Yamadori.

Butterfly*(con voce rotta dal pianto e ritirando le mani)*

Voi, voi, signor, mi dite questo!...

Voi?

Sharpless*(imbarazzato)*

Santo Dio, come si fa?

Butterfly*(batte le mani e Suzuki accorre)*

Qui, Suzuki, presto presto,

che Sua Grazia se ne va.

Sharpless*(fa per avviarsi ad uscire)*

Mi scacciate?

Butterfly

(pentita, corre a Sharpless e singhiozzando lo trattiene)

Ve ne prego,

già l'insistere non vale.

(congeda Suzuki, la quale va in giardino)

Sharpless*(scusandosi)*

Fui brutale, non lo nego.

Butterfly*(dolorosamente, portandosi la mano al cuore)*

Oh, mi fate tanto male,
tanto male, tanto, tanto!

(Butterfly vacilla, Sharpless fa per sorreggerla, ma Butterfly si domina subito)

Butterfly

Niente, niente!...

Ho creduto morir... Ma passa presto
come passan le nuvole sul mare...

(prendendo una risoluzione)

Ah! M'ha scordata?

(corre nella stanza di sinistra. Rientra trionfalmente tenendo il suo bambino seduto sulla spalla sinistra e lo mostra a Sharpless gloriandosi)

E questo?... e questo?... e questo

egli potrà pure scordare?...

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

Sharpless

(con emozione)

Egli è suo?

Butterfly

(indicando mano mano)

Chi vide mai

a bimbo del Giappone occhi azzurrini?

E il labbro? E i ricciolini

d'oro schietto?

Sharpless

(sempre più commosso)

È palestese.

E Pinkerton lo sa?

Butterfly

No.

(con passione)

È nato quand'egli

stava in quel suo gran paese.

(accarezzando il bimbo)

Ma voi... gli scriverete che l'aspetta

un figlio senza pari!

E mi saprete dir s'ei non s'affretta

per le terre e pei mari!

(mettendo il bimbo a sedere sul cuscino e ingiunocchiansi vicino a lui. Bacia teneramente il bambino)

Sai cos'ebbe cuore

(indicando Sharpless)

di pensare quel signore?

(pigliando il bimbo in braccio)

Che tua madre dovrà

prenderti in braccio ed alla pioggia e al vento

andar per la città

a guadagnarti il pane e il vestimento.

Ed alle impietosite

genti, ballando de' suoi canti al suon,

gridare: Udite, udite

la bellissima canzon

delle ottocentomila

divinità vestite di splendor.

E passerà una fila

di guerrieri coll'Imperator,

(mostrando il bimbo e carezzandolo)

cui dirò: Sommo Duce

ferma i tuoi servi e sosta a riguardar

quest'occhi, ove la luce

dal cielo azzurro onde scendesti appar.

(si accoscia presso il bambino e continua con voce carezzante e lacrimosa)

E allor fermato il piè

l'Imperatore d'ogni grazia degno,

forse, forse farà di te

il principe più bello del suo regno.*

(mette la sua guancia presso la guancia del bimbo)

Sharpless

(non può trattenere le lagrime)

(Quanta pietà!)

(vincendo la propria emozione)

Vien sera. Io scendo al piano.

Mi perdonate?...

(Butterfly con atto gentile dà la mano a Sharpless che la stringe nelle sue con effusione)

Butterfly

(volgendosi al bimbo)

A te, dagli la mano...

Sharpless

(prendendo in braccio il bimbo)

I bei capelli biondi!

(lo bacia)

Caro: come ti chiamano?

Butterfly

(al bimbo, con grazia infantile)

Rispondi:

Oggi il mio nome è *Dolore*. Però

dite al babbo, scrivendogli, che il giorno

del suo ritorno

Gioia, *Gioia* mi chiamerò.

Sharpless

Tuo padre lo saprà, te lo prometto.

(mette a il bimbo a terra, fa un saluto a Butterfly, ed esce rapidamente dalla porta di destra)

Suzuki

(di fuori, gridando)

Vespa! Rospo maledetto!

(Suzuki entra trascinando con violenza Goro che tenta inutilmente di sfuggirle. Grido acuto di Goro)

Butterfly

(a Suzuki)

Che fu?

Suzuki

Ci ronza intorno

il vampiro! E ogni giorno

* Parte modificata

ai quattro venti
spargendo va
che niuno sa
chi padre al bimbo sia!
(lascia Goro)

Goro

(*protestando, con voce di paura*)
Dicevo... solo... che là in America
(*avvicinandosi al bambino e indicandolo*)
quando un figliolo è nato maledetto
(*Butterfly istintivamente si abbraccia stretta al bambino*)
trarrà sempre reietto
la vita fra le genti!
(*grido selvaggio di Butterfly. Corre presso al relinquo e prende il coltello che sta appeso*)

Butterfly

(*con voce selvaggia*)
Ah! tu menti! menti! menti!...
(*afferra Goro, che cade a terra, e minaccia d'ucciderlo. Goro emette grida fortissime, disperate, prolungate*)
Dillo ancora e t'uccido!...

Suzuki

(*intromettendosi*)
No!

Butterfly

(*presa da disgusto, respinge Goro col piede*)
Va' via!
(*Goro fugge. Butterfly e Suzuki rimangono immobile come impietrite. Poi Butterfly si scuote poco a poco e va a riporre il coltello. Butterfly va presso il bambino e lo abbraccia e lo bacia con grande tenerezza*)

Butterfly

(*stringendosi il bambino al seno*)
Vedrai, piccolo amor,
mia pena e mio conforto,
mio piccolo amor.
Ah! Vedrai
che il tuo vendicator
ci porterà lontano,
lontan, nella sua terra,
lontan ci porterà...
(*Colpo di cannone*)

Suzuki

Il cannone del porto!
Una nave da guerra...
(*Butterfly e Suzuki corrono verso il terrazzo*)

Butterfly

Bianca... bianca... il vessillo americano
delle stelle. Or governa
per ancorare.
(*prende sul tavolino un cannocchiale e corre sul terrazzo ad osservare; tutta tremante per l'emo-*

zione, appunta il cannocchiale verso il porto e dice a Suzuki:)

Reggimi la mano
ch'io ne discerna
il nome, il nome, il nome. Eccolo: *Abramo*
[*Lincoln!*]

(*dà il cannocchiale a Suzuki e scende dal terrazzo*)

Tutti han mentito!
Tutti!... Tutti!... Sol io
lo sapevo, sol io che l'amo.
(*a Suzuki*)
Vedi lo scimunito
tuo dubbio? È giunto! È giunto! È giunto!
Proprio nel punto
che ognun diceva: piangi e dispera.
(*prende, fra alcuni giocattoli che stanno sul tavolino, una piccola banderuola americana che dà al bimbo*)

Or bimbo mio
fa in alto sventolar la tua bandiera:
Gioia, ti chiami.*
(*prende il bambino in braccio e lo porta sul terrazzo; mettendo il bimbo sotto i rami di un ciliegio in fiore dice a Suzuki che l'ha seguita pel terrazzo*)

Scuoti quella fronda
di ciliegio
(*con tenerezza*)
e l'innonda di fior.
(*Suzuki scuote il ciliegio da' cui rami cadono fiori sopra Butterfly ed il bambino*)
(*al bimbo*)

Batti le mani; care le tue mani.*
(*per la piena della commozione, singhiozza*)

Suzuki

(*calmandola*)
Signora,
quetatevi... quel pianto...

Butterfly

(*pone a terra il bambino*)
No: rido, rido!... Quanto
lo dovremo aspettar?
Che pensi? Un'ora?
(*ritorna con Suzuki nella stanza, mentre il bambino rimane sul terrazzo a giocare colla banderuola*)

Suzuki

Di più.

Butterfly

(*rimane pensierosa*)
Certo di più.
Due ore forse.
(*aggirandosi per la stanza*)
Tutto tutto sia pien
di fior, come la notte è di faville.

* Parte modificata

(resta immobile come in estasi al ricordo amoroso, chiudendo gli occhi. A Suzuki, ridestandosi)

Sfronda tutto il giardin come fa il vento.

(Suzuki s'avvia per andare in giardino. A Suzuki, che si arresta)

E accenderem mille lanterne almeno e forse più di mille...

(vedendo che Suzuki tace, riflette e dice)

No?... Siam povere?...

Cento...

Dieci... Il conto qual sia

(con intensità)

la maggior fiamma è nell'anima mia...

(Butterfly accenna a Suzuki di andare nel giardino. Suzuki si avvia e giunta sul terrazzo si rivolge a Butterfly)

Suzuki

(dal terrazzo)

Tutti i fior?...

Butterfly

(a Suzuki, gaiamente)

Tutti i fior, tutti... tutti. Pesco, viola, gelsomin, quanto di cespo, o d'erba, o d'albero fiori.

Suzuki

(sempre dal terrazzo)

Uno squallor d'inverno sarà tutto il giardin.

(scende nel giardino)

Butterfly

Tutta la primavera voglio che olezzi qui.

Suzuki

(dal giardino)

Uno squallor d'inverno sarà tutto il giardin.

(Appare sul terrazzo con un fascio di fiori che sporge a Butterfly)

A voi, signora.

Butterfly

(prendendo i fiori dalle mani di Suzuki)

Cogline ancora.

(Butterfly sparge i fiori nella stanza, mentre Suzuki scende ancora nel giardino)

Suzuki

(dal giardino)

Sovente a questa siepe veniste a riguardare lungi, piangendo, nella deserta immensità.

Butterfly

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

Suzuki

(appare nuovamente sul terrazzo colle mani piene di fiori)

Spoglio è l'orto.

Butterfly

Spoglio è l'orto?

Vien, m'aiuta.

Suzuki

Rose al varco della soglia.

(Butterfly e Suzuki spargono fiori ovunque)

Butterfly, Suzuki

Tutta la primavera voglio che olezzi qui.

Seminiamo intorno april, seminiamo april.

(gettando fiori)

Tutta la primavera

voglio che olezzi qui...

Tutta la primavera, tutta, tutta.

Gigli? Viole?

Intorno, intorno spandi.

Seminiamo intorno april.

Il suo sedil s'inghirlandi,

di convolvi s'inghirlandi;

gigli e viole intorno spandi,

seminiamo intorno april.

Suzuki

Gigli, rose spandi,

tutta la primavera,

spandi gigli, viole,

seminiamo intorno april!

Butterfly, Suzuki

(gettando fiori mentre colla persona seguono il ritmo con un blando ondeggiare di danza)

Gettiamo a mani piene

mammole e tuberose,

corolle di verbene,

petali d'ogni fior!

Corolle di verbene,

petali d'ogni fior!

(Butterfly va a prendere il bambino che in questo frattempo è rimasto sul terrazzo a giocare colla banderuola, lo accarezza e poi lo porta vicino alla toeletta e lo fa sedere su di un cuscino, dandogli alcuni giocattoli)

(Comincia il tramonto)

Butterfly

(presso alla toeletta, chiama Suzuki e mentre questa prepara tutto il necessario, si guarda in uno specchio a mano)

Or vienmi ad adornar.

(tristamente)

Non son più quella!...

Troppi sospiri la bocca mandò,

e l'occhio riguardo

nel lontan troppo fiso.

(gettandosi a terra e poggiando la testa sui piedi di Suzuki, con intensità)

Suzuki, fammi bella, fammi bella

(alza la testa e guarda in faccia a Suzuki)
fammi bella!
(piangendo forte)

Suzuki

(accarezzando la testa di Butterfly, per calmarla)
Gioia, riposo accrescono beltà.

Butterfly

(pensierosa)
Chissà! Chissà!
(alzandosi, ritorna alla toeletta)
Chissà! Chissà!*(a Suzuki)*
Dammi sul viso
un tocco di carminio...
(prende un pennello e mette del rosso sulle guance del suo bimbo)
ed anche a te, piccino,
perché la veglia non ti faccia vote
per pallore le gote.

Suzuki

(invitandola a stare tranquilla)
Non vi movete
che v'ho a raviare i capelli.

Butterfly

(seguendo una sua idea)
Che ne diranno
ora i parenti!
Che ne dirà lo zio
Bonzo?

Suzuki

(a Butterfly, che non sta ferma)
Ferma...

Butterfly

Qual cicalio
faranno in coro...

Suzuki

Non vi movete...

Butterfly

Qual cicalio
faranno in coro
le comari con Goro.

Suzuki *(a Butterfly)*

Ferma.
(continua la toeletta di Butterfly. Butterfly dà un po' di cipria al bimbo e poi scherzosamente anche a Suzuki, che si ritrae sorridendo)

Butterfly

(ritornando alla sua idea di prima, e sorridendo di compiacenza)
Che ne diranno!...
E lo zio Bonzo?
(con una punta di stizza)

Già del mio danno
tutti contenti!...

(sorridente)

E Yamadori
coi suoi languori!

Beffati,
scornati,
spennati
gli ingrati!

Suzuki

(ha terminato la toeletta)
È fatto.

Butterfly

(a Suzuki)
L'obi che vestii da sposa.
(Suzuki va ad un cassetton e vi cerca l'obi e la veste bianca)
(al bimbo, prendendolo in grembo e cullandolo)
Cara faccia pensosa!
"È Roje un bimbo biondo,
(canticchiando)
la, la, la, la, la, la, la;
(voce naturale)
simile a sole dopo la tempesta;
l'azzurro occhio profondo..."

Suzuki

(torna con due vesti: ne dà una coll'obi a Butterfly che depone il bambino)
Ecco l'obi nuzial...

Butterfly

Qua ch'io lo vesta.
(Mentre Butterfly indossa la veste, Suzuki mette l'altra al bambino, avvolgendolo quasi tutto nelle pieghe ampie e leggere)
Vo' che mi veda indosso
il vel del primo di.
(a Suzuki, che ha finito d'abbigliare il bambino)
E un papavero rosso
nei capelli...
(Suzuki punta il fiore nei capelli di Butterfly, che se ne compiace)
Così.
(Con grazia infantile fa cenno a Suzuki di chiudere lo shosi)
Nello shosi or farem tre forellini
per riguardar,
e starem zitti come topolini
ad aspettar.
(Suzuki chiude lo shosi nel fondo e abbassa tutte le tende della camera. Butterfly conduce il bambino presso lo shosi. Butterfly fa tre fori nello shosi: uno alto per sé, uno più basso per Suzuki ed il terzo ancor più basso pel bimbo, che fa sedere su di un cuscino, accennandogli di guardare attento fuori del foro preparatogli. Suzuki, si accocchia e spia essa pure all'esterno: Butterfly si pone innanzi al foro più alto e spian-

do da esso rimane immobile, rigida come una statua; il bimbo, che sta fra la madre e Suzuki, guarda fuori curiosamente. Assai lentamente comincia la notte)

Coro

(interno, lontano; a bocca chiusa)

(si fa sempre più marcata l'oscurità. Il bimbo si addormenta, rovesciandosi all'indietro, disteso sul cuscino. Si è fatta notte. Suzuki che si era addormentata si desta: trasognata e sorpresa di trovarsi al buio si stropiccia gli occhi e si alza in piedi, guarda Butterfly, sempre immobile, con grande tenerezza, scuotendo il capo e compiangendola: poi va a prendere delle lampade a foggia di fiori, le depone qua e là sul pavimento e le accende. Suzuki ritorna allo shosi per osservare ancora. Butterfly è sempre ritta e immobile: Suzuki, dopo aver tentato di resistere al sonno, finisce col riaddormentarsi profondamente, ripiegata sulla persona)

Marinai

(dalla baia, lontanissimi)

Oh eh! oh eh!

Oh eh! oh eh!

(vaghi rumori di catene, d'ancore e di altre manovre marinaresche)

Marinai

(lontani)

Oh eh! oh eh!

Oh eh! oh eh!

(altri rumori lontani dal porto di Nagasaki)

(luce pallidissima al di fuori: comincia ad albeggiare. Le fiamme delle lampade poste sul pavimento cominciano ad oscillare, poi a poco a poco vanno spegnendosi alternativamente. Si ode un leggero cinguettio d'uccelli nel giardino, mentre al di fuori comincia la fredda luce dell'alba. L'alba sorge rosea. Al di fuori risplende il sole. Butterfly finalmente si scuote, batte sulla spalla a Suzuki, che sussultando si risveglia e si alza, mentre Butterfly si volge verso il bambino e con premurosa cura lo solleva)

Butterfly

(col bimbo adagiato sulle braccia e cullandolo in contempla amorosamente)

Dormi amor mio,

dormi sul mio cor.

Tu sei con Dio

ed io col mio dolor.

(si avvia lentamente alla scaletta che conduce al piano superiore)

Dormi amor mio,

dormi sul mio cor.

Tu sei con Dio

ed io col mio dolor.

A te i rai

degli astri d'or:

bimbo mio dormi!

(sale la scaletta)

Suzuki

(mestamente crollando la testa)

Povera Butterfly!

Butterfly

(soffermandosi e volgendosi a Suzuki)

Verrà, verrà, vedrai.

(Suzuki ripone le lampade spente, mentre Butterfly torna a salire)

Dormi sul mio cor

a te i rai

degli astri d'or:

bimbo mio dormi!

(voce un poco lontana)

Dormi amor mio,

dormi sul mio cor.

(voce più lontana)

Tu sei con Dio

ed io col mio dolor.

(perdendosi)

Suzuki

(si inginocchia innanzi al simulacro di Budda)

Povera Butterfly!

(si alza e va ad aprire lo shosi. Si batte lievemente all'uscio d'ingresso)

Chi sia?...

(si batte più forte. Va ad aprire. Grida, per la grande sorpresa)

Oh!...

Sharpless

(sul limitare dell'ingresso fa cenni a Suzuki di silenzio)

Stz!

Zitta! zitta!

(Pinkerton e Sharpless entrano cautamente in punta di piedi)

Pinkerton

(premurosamente a Suzuki)

Non la destar.

Suzuki

Era stanca sì tanto! Vi stette ad aspettare tutta la notte col bimbo.

Pinkerton

Come sapea?

Suzuki

Non giunge

da tre anni una nave nel porto, che da lunge

Butterfly non ne scruti il color, la bandiera.

Sharpless

(a Pinkerton)
Ve lo dissi?!...

Suzuki

(per andare)
La chiamo...

Pinkerton

(fermando Suzuki)
No: non ancor.

Suzuki

(indicando la stanza fiorita)
Lo vedete, ier sera,
la stanza volle sparger di fiori.

Sharpless

(commosso)
Ve lo dissi?...

Pinkerton

(turbato)
Che pena!

Suzuki

(sente rumore nel giardino, va a guardare fuori dallo shosi ed esclama con meraviglia)
Chi c'è là fuori
nel giardino?...
Una donna!...

Pinkerton

(va da Suzuki e la riconduce sul davanti, raccomandandole di parlare sottovoce)
Zitta!

Suzuki

(agitata)
Chi è? chi è?

Sharpless

(a Pinkerton)
Meglio dirle ogni cosa...

Suzuki

(sgomenta)
Chi è? chi è?

Pinkerton

(imbarazzato)
È venuta con me.

Suzuki

Chi è? chi è?

Sharpless

(con forza repressa ma deliberatamente)
È sua moglie!

Suzuki

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

Sharpless

(calma Suzuki e la solleva da terra)
Scegliemmo quest'ora mattutina
per ritrovarti sola, Suzuki, e alla gran prova
un aiuto, un sostegno cercar con te.

Suzuki

(desolata)
Che giova? Che giova?

Sharpless

(prende a parte Suzuki e cerca colla persuasione di averne il consenso, mentre Pinkerton, sempre più agitato, si aggira per la stanza ed osserva)
Io so che alle sue pene
non ci sono conforti!
Ma del bimbo conviene
assicurar le sorti!

Pinkerton

Oh! L'amara fragranza
di questi fiori.

Sharpless

La pietosa
che entrar non osa
materna cura
del bimbo avrà.

Suzuki

Oh me trista!
E volete ch'io chieda
ad una madre...

Pinkerton

Immutata è la stanza
dei nostri amor...
(Pinkerton va verso il simulacro di Budda)

Sharpless

Suvvia,
parla,
suvvia,
parla con quella pia
e conducila qui... S'anche la veda
Butterfly, non importa.
Anzi, meglio se accorta
del vero si facesse alla sua vista.
Suvvia, parla con quella pia,
suvvia, conducila qui.

Suzuki

E volete ch'io chieda

ad una madre...
Oh! Me trista!
Oh! Me trista!
Anime sante degli avi!...
Alla piccina
s'è spento il sol!
Oh! Me trista!
Oh! Me trista!
Me trista!
Alla piccina
s'è spento il sol!
(spinta da Sharpless va nel giardino a raggiungere Mistress Pinkerton)

Pinkerton

(vede il proprio ritratto)
Il mio ritratto...
Tre anni son passati,
tre anni son passati,
tre anni son passati e noverati
n'ha i giorni, i giorni e l'ore.
(vinto dall'emozione e non potendo trattenere il pianto si avvicina a Sharpless e gli dice risolutamente)
Non posso rimaner; v'aspetto
per la via.

Sharpless

Non ve l'ho detto?

Pinkerton

(prendendo nelle sue le mani di Sharpless)
M'avete visto piangere
né son facile al pianto.
Pace non posso renderle.
(consegna a Sharpless danaro)
A voi.
Qualche soccorso...
Ch'ella non cada almeno in povertà.
Voi del figlio parlatele,
(imbarazzato)
io non oso. Ho rimorso,
(come prendendo una decisione e passandosi una mano sulla fronte)
sono stordito! Addio,
mi passerà.*
(esce rapidamente dalla porta dell'ingresso)

(Sharpless crolla tristamente la testa. Kate e Suzuki entrano dal giardino)

Kate

(con dolcezza a Suzuki)
Glielo dirai?
(Suzuki a testa bassa risponde senza scomporsi dalla sua rigidità)

Suzuki

Prometto.

Kate

E le darai consiglio
d'affidarmi?...

Suzuki

Prometto.

Kate

Lo terrò come un figlio.

Suzuki

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

Butterfly

(voce lontana dalla camera superiore, chiamando)
Suzuki!
(più vicina) Suzuki!
Dove sei?
Suzuki!
(appare in cima alla scaletta)

Suzuki

Son qui... pregavo e rimettevo a posto...
(Butterfly comincia a scendere)
No...
(si precipita verso la scaletta per impedire a Butterfly di scendere)
No...
(Butterfly discende precipitosa, svincolandosi da Suzuki che cerca invano trattenerla)
(gridando)
No... no... no...

Butterfly

(aggirandosi per la stanza con grande agitazione, ma giubilante)
È qui... è qui... dove è nascosto?
È qui... è qui...
(scorgendo Sharpless)
Ecco il Console...
(sgomenta, cercando Pinkerton)
E... dove?... dove?...
(Butterfly, dopo aver guardato da per tutto, in ogni angolo, nella piccola alcova e dietro il paravento, sgomenta si guarda attorno)
Non c'è!
(vede Kate: la guarda fissamente)
(a Kate)
Chi siete?
Come è bella!
Nessuno parla!...
Perché piangete?
(teme di capire e si fa piccina come una bimba paurosa)
No: non ditemi nulla... nulla... forse potrei cader morta sull'attimo...
(con bontà affettuosa ed infantile a Suzuki)

* Parte modificata con l'inserzione di "Addio fiorito asil".

Tu Suzuki che sei
tanto buona, non piangere! E mi vuoi tanto
[bene
un Sì, un No, di' piano... Vive?

Suzuki

Sì.

Butterfly

*(come se avesse ricevuto un colpo mortale: irri-
gidita)*

Ma non viene
più. Te l'han detto!...

(Suzuki tace. Irritata al silenzio di Suzuki)

Vespa! Voglio che tu risponda.

Suzuki

Mai più.

Butterfly

(con freddezza)

Ma è giunto ieri?

Suzuki

Sì.

Butterfly

*(Butterfly, che ha capito, guarda Kate, quasi af-
fascinata)*

Quella donna bionda
mi fa tanta paura! Tanta paura!

Kate

(con semplicità)

Son la causa innocente
d'ogni vostra sciagura.
Perdonatemi.

*(fa per avvicinarsi a Butterfly, ma questa le fa
cenno di starle lontano)*

Butterfly

Non mi toccate.

(con voce calma)

Quanto
tempo è che v'ha sposata... voi?

Kate

Un anno.

(peritosa)

E non mi lascerete far nulla pel bambino?

(Butterfly tace)

Lo terrei con cura affettuosa...

*(impressione dal silenzio di Butterfly, insiste
commossa)*

È triste cosa, triste cosa,
ma fatelo pel suo meglio.

(rimane immobile)

Butterfly

Chissà!

Tutto è compiuto ormai!*

Kate

(insinuante)

Potete perdonarmi, Butterfly?

Butterfly

Sotto il gran ponte del cielo non v'è
donna di voi più felice.

(con passione)

Siatelo sempre,
non v'attristate per me.

Mi piacerebbe pur che gli diceste
che pace io troverò.

Kate

(porgendole la mano)

La man... la man, me la darestè?

Butterfly

(energica, ma gentile)

Vi prego, questo... no...

Andate adesso.

Kate

(andando verso Sharpless)

Povera piccina!

Sharpless

(assai commosso)

È un immensa pietà!

Kate

E il figlio lo darà?

Butterfly

*(che ha udito, dice con solennità e spiccando le
parole)*

A lui lo potrò dare
se lo verrà a cercare.

(con intenzione, ma con grande semplicità)

Fra mezz'ora salite la collina.

*(Suzuki accompagna Kate che esce dalla porta
di destra, poi sale al piano superiore. Sharpless
s'avvicina a Butterfly per darle i danari di Pinker-
ton)*

Sharpless

(interrompendosi per la commozione)

L'amico mio... mi diede...

per voi... non so spiegarmi...

(quasi piangendo)

Egli provvede...

Butterfly

(interrompendolo)

Non piangete, signore, io sono avezza

* Parte modificata

ad ogni peggior cosa. E poi riposa
pur tanto la certezza,
la speranza ed il sogno,
quelli no, quelli no, non dan pace,...
quelli no, non dan pace.
*(Suzuki rientra dalla porta di sinistra e rimane in
disparte ad osservare)*
Or se vi piace...
(cercando dare i danari a Sharpless)
rendete...

Sharpless
(rifiutandoli)
Oh no.

Butterfly
Non me ne fa bisogno.

Sharpless
(cercando persuaderla con scherzoso rimprovero)
Come è caparbia quella testolina!

Butterfly
(rendendo i danari)
Lo voglio.

Sharpless
(riprendendoli)
Obbedirò.
Sì può rivedervi?

Butterfly
Sì può:
(con intenzione, ma tristamente)
fra mezz'ora salite la collina.
(Sharpless esce)

*(Butterfly si regge a stento. Suzuki s'affretta a
sorreggerla conducendola nel mezzo della scena)*

Suzuki
(mettendo una mano sul cuore a Butterfly)
Come una mosca prigioniera
l'ali batte il piccolo cuor!

*(Butterfly si rinfranca poco a poco: vedendo che
è giorno fatto, si scioglie da Suzuki, e le dice)*

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

*(Suzuki va a chiudere porte e tende, in modo
che poi la camera rimane quasi in completa
oscurità. Suzuki ritorna verso Butterfly)*

Butterfly
Il bimbo ove sia?

Suzuki
Giuoca... Lo chiamo?

Butterfly
Lascialo giuocar, lascialo giuocar.
Va a fargli compagnia.

Suzuki
(rifiutandosi)
Non vi voglio lasciar.
No! no! no! no!
(si getta ai piedi di Butterfly, piangendo)

Butterfly
(accarezzando la testa di Suzuki)
Ieri m'hai detto una savia parola:
che il buon riposo accresce la beltà.

Suzuki
Vero.

Butterfly
Lasciami sola
e la tua Butterfly riposerà.
(Suzuki rifiuta ancora d'andarsene)
Sai la canzone?
"Ei venne alle sue porte
prese il posto di tutto, se n'andò
e nulla vi lasciò,
nulla, nulla, fuor che la morte."

Suzuki
(piangendo)
Resto con voi.

Butterfly
(risolutamente, battendo forte le mani)
Va, va. Te lo comando.
*(fa alzare Suzuki, che piange disperatamente, e
la spinge fuori dell'uscio di sinistra. Si sentono i
singhiozzi di Suzuki. Butterfly accende il lume
davanti al Budda, s'inchina.*
*Butterfly rimane immobile assorta in doloroso
pensiero. Ancora si odono i singhiozzi di Su-
zuki, i quali vanno a poco a poco affievolendo-
si. Butterfly ha un moto di spasimo. Va allo stipo
e ne leva il velo bianco, che getta attraverso il
paravento; poi prende il coltello che, chiuso in
un astuccio di lacca, sta appeso alla parete
presso il simulacro di Budda. Ne bacia religiosa-
mente la lama, tenendola colle due mani per la
punta e per l'impugnatura)*

Butterfly
(legge a voce bassa le parole che vi sono incise)
"Con onor muore
chi non può serbar vita con onore."
(si punta il coltello lateralmente alla gola)
*(s'apre la porta di sinistra e vedesi il braccio di
Suzuki che spinge il bambino verso la madre:*

questi entra correndo colle manine alzate. Butterfly lascia cadere il coltello, si precipita verso il bambino, lo abbraccia e lo bacia quasi a soffocarlo)

Butterfly

Tu? tu? tu? tu? tu? tu? tu?

Piccolo Iddio!

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

(prendendo la testa del bimbo, accostandola a sè)

qui, qui la tua testa bionda
ch'io nasconda

la fronte dolorosa,
(sempre più stringendolo al seno e confondendo la sua testa con quella del bimbo)

qui, qui, ne' tuoi capelli.

(parlandogli guardandolo negli occhi)

Non saperlo mai

per te, pei tuoi puri
occhi, muor Butterfly
perché tu possa andar
di là dal mare

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

(con esaltazione)

O a me, sceso dal trono
dell'alto Paradiso,
guarda ben fiso, fiso
di tua madre la faccia!...

Che te'n resti una traccia,
guarda ben di tua madre la faccia!

Sia pur pallida e poca.

Che non tutto consunto
vada di mia beltà l'ultimo fior.

Addio! Addio! Piccolo amor!

(con voce fioca)

Va. Gioca, gioca.

(Butterfly prende il bambino, lo posa su di una stuoia col viso voltato verso la parte di sinistra, gli dà nelle mani la banderuola americana ed una puppattola e lo invita a trastullarsene, mentre delicatamente gli benda gli occhi. Poi afferra il coltello e, collo sguardo sempre fisso sul bambino, va dietro il paravento.

Si ode cadere a terra il coltello, e il gran velo bianco scompare dietro al paravento. Si vede Butterfly sporgersi fuori dal paravento, e brancolando muovere verso il bambino; il gran velo bianco le circonda il collo: con un debole sorriso saluta colla mano il bambino e si trascina presso di lui, avendo ancora forza di abbracciarlo, poi gli cade vicino)

Pinkerton

(interno, gridando)

Butterfly! Butterfly! Butterfly!

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

Sipario rapido

Il lavoro di ricostruzione della prima versione 1904

Nota di Julian Smith

L'invito di Casa Ricordi a ricostruire la *Madama Butterfly* originale mi arrivò nel dicembre del 1981. Tale invito fu emozionante e insieme preoccupante, perché il tempo disponibile per concludere il lavoro era brevissimo. La Ricordi mi aveva contattato perché ero allora uno dei quattro redattori la cui sfida era quella di preparare un'edizione critica di un'opera di Puccini. Già nel 1977 mi era stata assegnata la *Butterfly*, ma il lavoro all'edizione si era rivelato lento e faticoso. La stessa decisione preliminare su quali fossero le fonti primarie e i metodi di revisione accumularono subito una moltitudine di problemi. Alla fine del 1981 non avevo concluso molto. Fu in quel tempo che la direzione del Teatro La Fenice espresse a Casa Ricordi l'intenzione di rappresentare la *Butterfly* originale, per la prima volta dalla celebre rappresentazione andata in scena senza successo il 17 febbraio 1904. La Ricordi mi chiese subito di ricominciare la ricostruzione della partitura e l'esecuzione di questo inedito revival fu stabilita per la fine di marzo del 1982.

Dopo la disastrosa prima della *Butterfly* alla Scala, Puccini e la Ricordi avevano ritirato l'opera e restituito i diritti d'autore già corrisposti. Gli spartiti distribuiti nelle librerie erano stati ritirati dall'editore. Puccini si accinse subito a rivedere l'opera, facendo spesso cambiamenti sulle pagine originali della partitura autografa, ma anche, quando necessario, scrivendo sezioni completamente nuove su carta da musica. La seconda versione della *Butterfly* andò in scena a Brescia il 28 maggio 1904.

Quando cominciai a lavorare all'opera, era importante capire come fosse stata realmente eseguita a Milano alla prima del 17 febbraio 1904. Mi apparve subito chiaro che l'intera partitura autografa e lo spartito pubblicato (ma ritirato) dovevano costituire le fonti primarie di ciò che il pubblico ascoltò quella sera. E così decisi di seguire la prima edizione dello spartito, battuta per battuta, supponendo che questa contenesse la versione usata alla prima. A meno che venissero alla luce cambiamenti, tagli o aggiunte fatte in precedenza. A quei tempi non ce n'era traccia.

La Ricordi stampò per me della carta da musica molto grande, che misurava circa un metro in altezza. Cominciai a quel punto il lavoro di trascrizione di tutta la musica tagliata dallo spartito prima che la nuova versione fosse completata per Parigi alla fine del 1906. In tutto trascrissi più di 1.100 battute dell'autografo di Puccini, battute che erano state tagliate o cambiate fra la prima rappresentazione e la pubblicazione della prima partitura per orchestra, avvenuta dopo qualche anno. Alcune sezioni dell'autografo erano abbastanza semplici da trascrivere. A volte, però, in caso di cambiamenti, il nuovo manoscritto era stato incollato sulle vecchie pagine, rendendole così all'inizio impossibili da decifrare. È stata per fortuna utilizzata una particolare tecnica fotografica, che mi ha permesso di vedere la pagina originale sotto la nuova. Come poi è emerso, l'autografo conteneva tutte le battute che corrispondevano al primo spartito, tranne sei battute subito dopo la fine del "coro a bocca chiusa", alla cui orchestrazione ho provveduto personalmente.

Il soggetto

*Claudio Toscani**

Atto primo

Collina presso Nagasaki.

Durante una sosta della flotta in Oriente il tenente della marina americana Pinkerton ha deciso di sposare, all'uso giapponese, la geisha quindicenne Cio-Cio-San, detta Butterfly. Mentre Pinkerton aspetta la sposa, il sensale di matrimoni Goro gli mostra la casa, su una collina da cui si scorgono il porto e la città di Nagasaki, e gli presenta i domestici e Suzuki, la cameriera di Cio-Cio-San. Giunge il console americano Sharpless, senza fiato per la salita. A lui Pinkerton espone la sua cinica filosofia, che consiste nell'approfittare dei piaceri ovunque se ne presenti l'occasione; magnifica poi le attrattive della futura sposa e dichiara di volerla prendere in moglie secondo la legge giapponese, che lo lascia libero di ripudiarla quando vuole. Sharpless, che ricorda la visita di Butterfly al consolato e la sua commovente sincerità, si augura che Pinkerton non le faccia del male. Ma il tenente si beffa dei suoi scrupoli e brinda al giorno in cui prenderà una vera sposa americana. Goro annuncia l'arrivo di Cio-Cio-San e dei parenti; la sposa esprime la sua gioia alle amiche e fa le presentazioni, dopo di che il Commissario imperiale celebra il matrimonio. Ma a turbare la cerimonia nuziale giunge improvviso lo zio Bonzo: ha saputo che la nipote ha rinnegato la religione degli avi per farsi cristiana, e la maledice davanti ai parenti allibiti. Pinkerton scaccia tutti. Butterfly, abbandonata dalla famiglia, è tuttavia felicemente perduta nel suo sogno d'amore; lo sposo l'attira a sé e la conduce nella camera nuziale, mentre la notte scende dolcissima.

Atto secondo

Interno della casetta di Butterfly.

Parte prima

Butterfly discorre con Suzuki. Sono tre anni che Pinkerton, partito per l'America promettendo di tornare in primavera, non dà notizie di sé. La fanciulla, nonostante Suzuki tenti di aprirle gli occhi, attende sempre il ritorno dello sposo, fiduciosa e innamorata. Giungono Sharpless e Goro. Il console è venuto per consegnare a Butterfly la lettera in cui Pinkerton gli annuncia il suo prossimo arrivo, e lo prega di informare Cio-Cio-San che ha sposato una donna americana. Impietosito, il console non ha il coraggio di riferirle il messaggio. Goro propone a Butterfly nuovi pretendenti, fra cui il ricco principe Yamadori che vorrebbe sposarla; ma la fanciulla respinge sdegnata le proposte, dichiarando di essere tuttora moglie di Pinkerton. Sharpless si prepara a disilluderla; ma quando Butterfly gli mostra il figlio avuto da Pinkerton, di cui il console ignorava l'esistenza, rinuncia al proposito. Si ode un colpo di cannone: nel porto di Nagasaki approda una nave americana. Butterfly, puntato

il cannocchiale, riconosce la nave di Pinkerton. Con gioia febbrile orna la casa di fiori, indossa l'abito nuziale e si prepara a vegliare tutta la notte in attesa dell'amato.

Parte seconda

È l'alba. Butterfly, che ha atteso invano tutta la notte, lascia la stanza col bimbo addormentato e sale per riposare. Giungono Sharpless e Pinkerton con la moglie americana Kate. Il tenente è stato informato del figlio dal console e desidera prenderlo con sé, per portarlo in patria e educarlo alla maniera occidentale. Suzuki pensa, angosciata, allo strazio della padrona e non trova il coraggio per avvertirla. Pinkerton osserva la casa, dove tutto è rimasto immutato, ed è preso dai rimpianti e dal rimorso. Butterfly, che giunge non appena Pinkerton si è allontanato, incontra Kate e comprende tutto in un attimo. Non piange e non grida: dopo un intenso colloquio con la donna, acconsente a separarsi dal figlio, a patto di consegnarlo direttamente al padre. Rimasta sola, benda il bambino, dopo averlo disperatamente abbracciato; poi si uccide con il pugnale con cui già si era suicidato suo padre. Pinkerton, rientrato nella stanza per chiedere il suo perdono, arriva troppo tardi: non può far altro che accogliere nelle sue braccia il corpo senza vita di Butterfly.

* Claudio Toscani (1957) ha compiuto gli studi musicali e musicologici presso i conservatori di Parma e di Milano e la Hochschule für Musik und darstellende Kunst di Vienna, e ha conseguito il dottorato di ricerca in Musicologia presso l'Università di Bologna. Ha preso parte a numerosi convegni musicologici internazionali e ha pubblicato saggi sulla storia del teatro d'opera italiano del Settecento e dell'Ottocento. Ha curato, tra le altre, l'edizione critica dei *Capuleti e i Montecchi* di Bellini e della *Fille du régiment* di Donizetti; è membro dei comitati scientifici per l'edizione delle opere di Bellini, Pergolesi e Rossini. È direttore dell'Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Battista Pergolesi. Ha fondato e dirige il Centro Studi Pergolesi. È docente di Storia del melodramma e di Filologia musicale all'Università degli Studi di Milano.

Premier acte

Colline près de Nagasaki.

Durant une escale de la flotte en Orient, le lieutenant de la marine américaine Pinkerton a décidé d'épouser, selon l'usage japonais, la geisha Cio-Cio-San, âgée de quinze ans et appelée Butterfly. Tandis que Pinkerton attend la mariée, l'entremetteur Goro lui montre la maison située sur une colline d'où l'on aperçoit le port et la ville de Nagasaki, puis il lui présente les domestiques et Suzuki, la femme de chambre de Cio-Cio-San. Le consul américain Sharpless arrive, tout essoufflé par la montée. Pinkerton lui expose sa philosophie cynique, qui consiste à profiter des plaisirs dès que l'occasion se présente; il exalte ensuite les attraits de la future mariée et explique qu'il veut l'épouser selon la loi japonaise pour être libre de la répudier quand bon lui semblera. Sharpless, qui se souvient de la visite au consulat de Butterfly et de son émouvante sincérité, souhaite que Pinkerton ne lui fasse aucun mal. Mais le lieutenant se moque de ses scrupules et boit au jour où il prendra une vraie femme américaine. Goro annonce l'arrivée de Cio-Cio-San et de sa famille. La mariée fait part de son bonheur à ses amies. Dès que les présentations sont terminées, le Commissaire Impérial célèbre le mariage. Mais voici qu'un Bonze, l'oncle de la mariée, vient troubler la cérémonie: ayant appris que sa nièce a renié la religion de ses ancêtres pour se faire chrétienne, il la maudit parmi la stupéfaction des membres de la famille. Pinkerton chasse tout le monde. Butterfly, abandonnée par sa famille, est toutefois heureuse et toute perdue dans son rêve d'amour. Pinkerton l'attire vers soi et la conduit dans la chambre nuptiale tandis que la nuit descend.

Deuxième acte

Intérieur de la maison de Butterfly.

Première partie

Butterfly cause avec Suzuki. Voilà trois ans que Pinkerton, parti en Amérique après avoir promis de revenir au printemps, ne donne plus de nouvelles. La jeune femme, bien que Suzuki tente de lui ouvrir les yeux, attend toujours le retour de son mari, toujours amoureuse et confiante. Sharpless et Goro arrivent. Le consul est venu remettre à Butterfly une lettre dans laquelle Pinkerton lui annonce son prochain retour et où il le prie d'informer Cio-Cio-San qu'il a entre temps épousé une américaine. Pris de pitié, le consul n'a pas le courage de lui remettre le message. Goro propose à Butterfly des nouveaux prétendants, parmi lesquels le riche prince Yamadori, qui voudrait l'épouser. Mais la jeune femme, indignée, repousse toute proposition, se déclarant être toujours la femme de Pinkerton. Sharpless se prépare à lui révéler la vérité. Mais lorsque Butterfly lui montre l'enfant qu'elle a eu de Pinkerton et dont il

ignorait l'existence, le consul renonce à son propos. On entend à l'improviste un coup de canon: un navire américain entre dans la rade de Nagasaki. Butterfly regarde avec ses jumelles et reconnaît le navire de Pinkerton. Avec une joie fébrile elle décore la maison de fleurs, revêt sa robe de mariage et se prépare à attendre toute la nuit l'arrivée de son bien-aimé.

Deuxième partie

C'est l'aube. Butterfly, qui a attendu en vain toute la nuit, quitte la pièce avec son enfant endormi et monte dans sa chambre pour se reposer. Sharpless et Pinkerton arrivent avec Kate, la femme américaine de ce dernier. Le lieutenant a appris du consul qu'il un fils et veut l'emmener en Amérique pour l'éduquer à l'occidentale. Suzuki, angoissée, pense au déchirement de sa maîtresse et n'a pas le courage de l'avertir. Pinkerton observe la maison, où rien n'a changé, et il éprouve alors des regrets et des remords. Butterfly, qui arrive juste au moment où Pinkerton s'éloigne, aperçoit sur la terrasse Kate et comprend aussitôt. Elle ne pleure ni ne crie; après un intense échange de mots avec Kate, elle consent à se séparer de son fils à condition que son père vienne lui-même le chercher. Restée seule avec l'enfant, Butterfly lui bande les yeux et l'embrasse avec désespoir; puis elle se suicide avec le même poignard avec lequel s'était suicidé son père. Pinkerton, qui rentre dans la pièce pour lui demander pardon, arrive trop tard: il ne peut que prendre dans ses bras le corps sans vie de Butterfly.

(Traduzione di G. Viscardi)

Act I

A hillside facing Nagasaki.

On shore leave, Lieutenant Pinkerton of the U.S. Navy has, in accordance with Japanese custom, contracted to marry the fifteen-year-old geisha Cio-Cio-San, known as Butterfly. While Pinkerton awaits his bride, the marriage broker Goro shows him round the house he has rented, on a hill overlooking the harbour and city of Nagasaki. The broker introduces Pinkerton to the servants and to Suzuki, Cio-Cio-San's maid. The U.S. Consul, Sharpless, arrives, out of breath after climbing the hill. Pinkerton confides him his cynical attitude to life, which is to seize pleasures whenever one finds them. Extolling the attractions of his future bride, he tells the consul of his arrangement to marry her under Japanese law, which leaves him free to repudiate her at any time. Sharpless, recalling Butterfly's visit to the consulate and her touching sincerity, warns Pinkerton not to cause the girl suffering. But the lieutenant laughs at his scruples and drinks to the day he will marry a true American wife. Goro announces the arrival of Cio-Cio-San and her family. The bride expresses her happiness to her friends and makes her introductions, after which the Imperial Commissioner celebrates the marriage. But the ceremony is disturbed by the abrupt entry of the bride's Bonze uncle, who has heard that Butterfly has renounced the religion of her ancestors to embrace the Christian faith. He pours curses upon her in front of her horrified relatives. Pinkerton chases them all out and Butterfly, although abandoned by her family, remains lost in her dream of love. Pinkerton puts his arms round her and leads her into the house as the soft night falls.

Act II

In Butterfly's little house.

Part one

Butterfly is talking to Suzuki. It is now three years since Pinkerton sailed away to America, promising to return in the spring, but he has sent no news. The trusting and loving girl, despite Suzuki's attempts to open her eyes, still expects her husband to come back. Sharpless and Goro appear. The consul has come to deliver Butterfly a letter in which Pinkerton announces his forthcoming arrival. He also begs the consul to inform Cio-Cio-San that he has married an American woman. Taking pity on her, the consul hasn't the heart to deliver this message. Meanwhile Goro proposes new suitors to Butterfly, including the rich prince Yamadori, who is eager to marry her. But the girl disdainfully rejects him, declaring that she is still Pinkerton's wife. Sharpless prepares himself to disillusion her, but when Butterfly shows him the child she has had by Pinkerton, whose existence the consul had

been unaware of, he decides not to tell her the bitter truth. A salute of cannon is heard. In the port of Nagasaki an American vessel has berthed. Butterfly points her telescope and recognises Pinkerton's ship. Radiant, she decorates the house with flowers, puts on her wedding dress and prepares to stay up all night to await her beloved.

Part two

At dawn Butterfly, who has waited in vain all night, goes upstairs to rest with her sleeping child. Sharpless and Pinkerton arrive with Kate, Pinkerton's American wife. The consul has informed the lieutenant that he has a child, and Pinkerton now wishes to take the little boy back with him to his country, to be educated in the Western manner. Suzuki thinks sorrowfully of her mistress's broken heart and cannot bring herself to inform her. Pinkerton looks at the little house, where all has remained exactly as it was when he left. He is overcome with regret and remorse. Butterfly, coming downstairs just as Pinkerton has hurried away in distress, catches sight of Kate on the terrace. In a flash the truth is brought home to her. But she does not cry or complain. After a poignant exchange with Kate, she agrees to part from her son provided that the child's father comes for him himself. Alone with her child, she blindfolds him and gives him a last despairing hug. She then takes the same dagger with which her father committed suicide, and kills herself. Pinkerton, who has returned to beg forgiveness but too late, clasps Butterfly's lifeless body.

(Traduzione di Rodney Stringer)

Erster Akt

Ein Hügel bei Nagasaki.

Während eines Aufenthalts der Flotte im Orient heiratet der amerikanische Marineleutnant Pinkerton die fünfzehnjährige Gei-sha Cio-Cio-San, genannt Butterfly, nach japanischem Ritus. Während Pinkerton auf seine Braut wartet, zeigt ihm der Heiratsvermittler Goro das Haus. Es liegt auf einem Hügel über dem Hafen von Nagasaki und der Stadt. Goro stellt Pinkerton das Hauspersonal vor und Suzuki, die Kammerzofe von Cio-Cio-San. Der amerikanische Konsul Sharpless kommt außer Atem den Hügel herauf. Pinkerton unterhält sich mit ihm und zeigt dabei seine zynische Lebensauffassung: Er sucht sein Vergnügen, wo immer sich Gelegenheit bietet; er schwärmt von den Reizen seiner zukünftigen Frau und erklärt, er werde sie gemäß dem japanischen Gesetz heiraten; das erlaubt ihm, sie jederzeit zu verstoßen. Sharpless erinnert sich an den Besuch Cio-Cio-Sans im amerikanischen Konsulat und ihr angenehmes Wesen. Er hofft, dass der leichtfertige Pinkerton ihr kein Leid zufügen möge. Der aber lacht über seine Skrupel und trinkt auf den Tag, an dem er in Amerika eine wirkliche Hochzeit feiern wird. Goro kündigt Cio-Cio-San und ihre Verwandten an; die Braut spricht mit ihren Freundinnen über ihr Glück und stellt die Gäste einander vor. Dann vollzieht der kaiserliche Kommissar die Trauung. Die Zeremonie wird durch den Onkel Bonze gestört: Er hat erfahren, dass seine Nichte den Glauben ihrer Vorfahren aufgegeben hat und zum christlichen Glauben übergetreten ist. Er verflucht und verstößt sie vor den erschrockenen Gästen. Pinkerton weist den Bonzen energisch aus dem Haus und auch die anderen Gäste entfernen sich. Butterfly ist nun von ihrer Familie verlassen, aber sie stürzt sich glücklich in ihren Liebestraum; Pinkerton zieht sie an sich und führt sie ins Haus und in das Schlafgemach. Es ist eine wunderbare warme Nacht, die der Mond erhellt.

Zweiter Akt

Im Haus von Butterfly.

Erster Teil

Butterfly unterhält sich mit Suzuki. Pinkerton ist vor drei Jahren nach Amerika abgereist. Er hat versprochen, im Frühjahr zurückzukehren, aber dann nichts mehr von sich hören lassen. Suzuki versucht, Cio-Cio-San die Augen zu öffnen, in welcher Situation sie sich befindet, aber diese wartet voller Vertrauen und Liebe nur auf die Rückkehr ihres Mannes.

Es kommen Sharpless und Goro. Der Konsul bringt Butterfly einen Brief, in dem Pinkerton seine Rückkehr ankündigt. Er bittet Sharpless, Cio-Cio-San zu informieren, dass er inzwischen eine Amerikanerin geheiratet hat. Von Mit-

leid erfüllt, hat der Konsul nicht den Mut, seine Botschaft zu überbringen. Goro schlägt Cio-Cio-San neue Heiratskandidaten vor, darunter den reichen Prinzen Yamadori, der sie heiraten möchte, aber Butterfly weist erzürnt alle Vorschläge zurück. Sie ist die Ehefrau Pinkertons. Sharpless ist dabei, sie über den wahren Sachverhalt aufzuklären, aber als Butterfly ihm den Sohn Pinkertons, von dessen Existenz der Konsul nichts wusste, vorstellt, verzichtet er auf jede Erklärung. Man hört einen Kanonenschuss: Im Hafen von Nagasaki ist ein amerikanisches Schiff eingelaufen. Butterfly erkennt durch das Fernglas das Schiff Pinkertons. Im Freudenfieber schmückt sie das Haus mit Blumen, legt ihr Hochzeitskleid an und bereitet sich vor, die ganze Nacht auf den Geliebten zu warten.

Zweiter Teil

Der Morgen graut. Umsonst hat Butterfly die ganze Nacht gewartet. Das schlafende Kind im Arm, verlässt sie das Zimmer, um sich zur Ruhe zu begeben. Es kommen Sharpless und Pinkerton mit seiner amerikanischen Frau. Pinkerton hat von dem Konsul von seinem Kind erfahren: Er möchte es mit sich nach Amerika nehmen, um es in westlicher Art zu erziehen. Suzuki findet nicht den Mut ihre Herrin zu rufen, denn sie denkt an den unermesslichen Schmerz, den man ihr zufügen wird. Pinkerton betrachtet das Haus, wo alles so geblieben ist, wie er es verlassen hat. Er empfindet Bedauern und Reue. Kaum hat sich Pinkerton entfernt, nähert sich Butterfly. Sie trifft Kate und in einem Augenblick begreift sie alles. Sie weint nicht, sie schreit nicht: Nach einem eindringlichen Gespräch mit der Frau stimmt sie der Trennung von ihrem Sohn zu, unter der Bedingung, dass er direkt dem Vater anvertraut wird. Butterfly bleibt allein. Sie verbindet dem Kind die Augen und verzweifelt umarmt sie es; dann ersticht sie sich mit dem Messer, mit dem sich schon ihr Vater das Leben nahm. Pinkerton ist zurückgekommen, um um Vergebung zu bitten, aber er kommt zu spät: Er kann nur noch den leblosen Körper Butterflys in die Arme nehmen.

(Traduzione di Lieselotte Stein)

蝶々夫人

第一幕

太郎の店

アメリカ海軍の士官ペンカートンは、返国する船隊が兵庫に駐留している間、蝶々さんという名の15歳の美少女と日本式の結婚をしようとしている。花嫁の準備を待つペンカートンに、目撃者のゴローが長崎の博多倉庫一帯で火事発生、使用人たちと蝶々さんの女中となるメズキを紹介する。そこへ上り坂に息を切らしたアメリカ酒家シェープレスがやってくる。ペンカートンは酒家に向かってシロカルの苦学を披露する。すなわち、世界のどこにいらすと、持参させたお土産が飲酒を満ちたものだと、そしてこれから結婚する花嫁の魅力を褒めたたえ、彼女とは日本の法の前で結婚するつもりだと語り、そうすれば、いつでも同じときに嫁を引取ることができるといふ。シェープレスは、先三編のうんが敬事館を倒した際、彼女の強硬さに心を打たれたのを思い出し、そんな人を苦しめてはいけません、しかしペンカートンは彼の熱意を笑いとばし、いつの日かアメリカ人の本世の結婚をもつものが上り坂に杯を挙げる。ゴローが蝶々さんと親戚の村長を知らせる。花嫁は友人たちに喜びを語り、それぞれを紹介する。続いて神官が結婚式をとり行う。突然おめでかンゾがあらわれ、騒然となる。庭が光と代りの宗教を捨ててキリスト教徒になったと知っておどろいたのだ。そしてうらたまる親戚の葬で彼女をののしる。ペンカートンはメズキを引取出す。蝶々さんは家内には集めてくれたが、あせそるに驚かすにひかっている。彼しく夜のおぼりおぼり。花嫁は彼女を連れて帰るが初夜の晩中に凍死していく。

第二幕

蝶々さんの店

第一編

蝶々さんがメズキを許している。ペンカートンが店に訪ねてくるが約束して出立したが、気がなくなって半年になる。メズキが現実を口を預けるよう促しても、彼女は愛する夫を信じ、頑固を続けている。シェープレスとゴローが登場。花嫁は蝶々さんにペンカート

ンの手紙を愛しに束光のだ。その手紙には近々日本に到着するとあり、また自分がアメリカの女性と結婚したことを輝々さんに伝えてほしいと言われていた。しかし輝々さんや父親は思う通りはなかなか話を切り出せない。その一は輝々さんに新しい相手を紹介し、その一である富豪の次女マリには彼女との結婚を望んでいる。ところが憤慨した輝々さんはその申し出を拒み、自分は今までペンカー頓の愛人と宣言する。シャープレスは夢から覚めるように深く、しかし彼は知らなかったが、輝々さんとペンカー頓の間にすでに子どもがいた。彼女が子どもを連れてくると、シャープレスは嵐津をあきらめる。彼の地獄がとどろく。北米の出しアメリカの結婚一度割愛したのだ、輝々さんは謝罪をのぞいてペンカー頓の顔であることを受けかめる。そして喜びにわれを忘れて部屋を走り回り、輝々の衣類を身につけて、着る人が来るまで夜も寝ないで待つこととした。

第二編

夜明け、一枚中ひたひた寝も覚めた輝々さんは、眠ってしまった子どもをつれて部屋を出ると、林もつと二階へ上がる。そこへ表のケイトを連れだペンカー頓がシャープレスとともにやってくる。嵐津から事情聞いた千賀は、子どもをひきとってアメリカに連れて帰り、西洋式の教育を受けさせたいと考えている。ユズキは女主人の行動を思う心が痛み、それでもおかしな女にはなれない。ペンカー頓は何ひとつおかしな女をきて、彼をの念にさへなされる。ペンカー頓が立ち去った直後、表から出てきた輝々さんはケイトと出会い、母にはすべてを説明する。しかし思いがけぬが、ケイトと結婚の言葉をかみした後、直後父親に引き継ぐことを条件に第二との契約を受け入れる。一回が去ると、誓しに打ちひしがめて息子を返さしめ、甘んじをさせる。そしてかつて父が直観したのと同じ契約を宣言する。ペンカー頓は誓しを覚悟すると部屋に戻ってくるが、床で待つ。輝々さんの立場を強くこころがけない。

(Traduzione di Wakae Ishikawa)

Мадам Баттерфляй

Действие первое

Дом на холме в окрестностях Нагасаки.

Во время стоянки флота у берегов страны Восходящего солнца лейтенант американской морпехоты Пинкертона решил жениться по японскому обычаю на пятнадцатилетней гейше Чио-Чио-сан по прозвищу Баттерфляй - бабочка. В ожидании невесты брачный церемониймейстер Горо показывает Пинкертоному дом, из которого открывается вид на порт и город, и знакомит его с прислугой, в том числе с будущей горничной Чио-Чио-сан Сузуки. Приходит американский консул Шарплес, у него одышка от подъёма в гору. Пинкертона весьма цинично излагает ему свою философию, согласно которой надо ловить момент наслаждения, где бы он ни подвернулся; затем восхваляет прелести будущей супруги и заявляет, что женится на ней по японскому закону, позволяющему расстаться с ней в любой момент. Шарплес вспоминает трогательную искренность Баттерфляй, когда она была на приёме в консульстве, он надеется, что Пинкертона никогда не причинит ей страданий. Но лейтенант иронизирует по поводу его понятий и поднимает тост за тот день, когда у него появится настоящая американская жена. Горо объявляет о прибытии Чио-Чио-сан в сопровождении родственников, невеста делится своей радостью с подругами и представляет их жениху, после чего Императорский комиссар совершает церемонию бракосочетания. Напряжение вносит внезапное появление дядюшки Бонзо, узнавшего, что племянница отрёклась от религии предков, приняв христианство; он проклинает её в присутствии потрясённых родственников. Пинкертона выставляет всех вон. Покинутая семьёй Баттерфляй всё одно безмерно счастлива в лучах мечты о любви, ставшей былью, супруг её бережно обнимает и уводит в спальню, между тем, как спускается ночь нежна.

Действие второе

В домике у Баттерфляй.

Часть первая

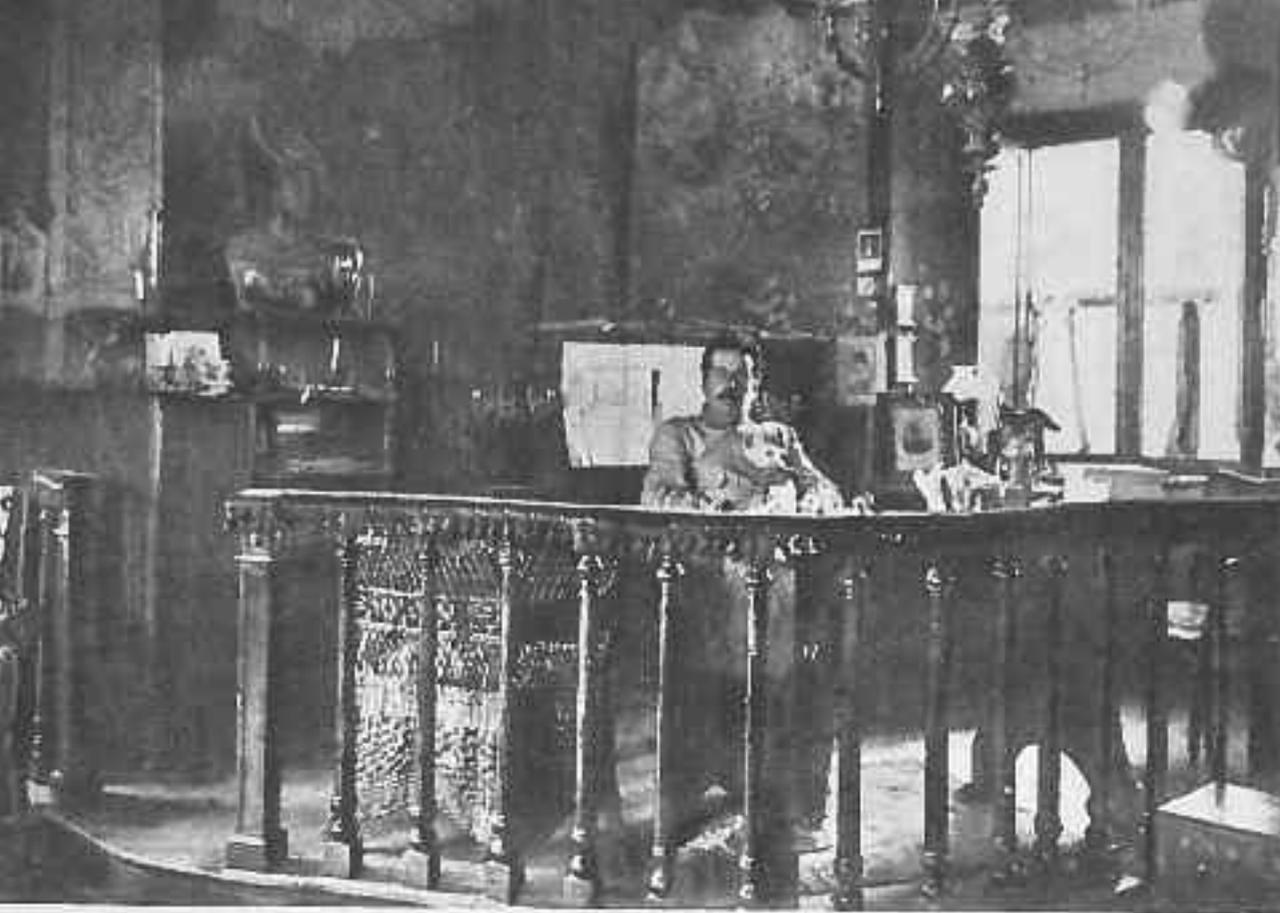
Баттерфляй толкует с Сузуки о том, что минуло уж три года, как Пинкертона отплыл в Америку, обещая вернуться весной, а от него ни слуху, ни духу. Девушка, несмотря на попытки Сузуки открыть ей глаза на истинное положение вещей, с неизменной любовью и верой всё ещё ждёт возвращения супруга. Приходят Шарплес и Горо. Консул собирается показать ей письмо Пинкертона, в котором он сообщает о своём скором прибытии и просит поставить Чио-Чио-сан

в известность, что теперь он женат на американке. Сердце консула сжимается от жалости и ему не хватает смелости сказать об этом. Горо предлагает Баттерфляй новых претендентов на её руку и сердце, в числе которых богатый принц Ямадори, готовый на ней жениться, но девушка возмущённо отвергает его предложения, т.к. она по сей день полноправная супруга Пинкертона. Шарплес порывается сказать ей правду, но когда Баттерфляй показывает ребёнка, сына Пинкертона, о котором консул ничего не знал, отказывается от своего намерения. Пушки с пристани палят: в Нагасаки прибывает американское судно. Баттерфляй в подзорную трубу узнаёт корабль Пинкертона. С восторженной радостью она убрала весь дом цветами, надела свадебное кимоно и приготовилась к всеобщим бдениям в ожидании возлюбленного.

Часть вторая

Баттерфляй, напрасно прождавшая всю ночь, покидает комнату, где спит ребёнок, и идёт к себе отдохнуть. Приходят Шарплес и Пинкертона. Лейтенант узнал от консула о сыне, хочет забрать его с собой на родину, где он воспитает его на западный манер. Сузуки представляет, какой это будет удар для её хозяйки, и не решается её предупредить. Пинкертона видит, что в доме ничего не изменилось, угрызения и сожаленье охватывают его сердце. Баттерфляй, которая появляется, едва Пинкертона успел уйти, видит на террасе Кэйт, американскую жену любимого человека, и ей сразу становится всё понятно. Она не плачет, не рвёт на себе волосы; после бурного разговора с ней даёт согласие отпустить сына при условии, что передаст его лично отцу. Оставшись одна, в отчаяние стискивает в объятиях своё дитя, затем завязывает ему глаза и закалывается кинжалом, которым раньше свёл счёты с жизнью её отец. Поздно приходит просить прощения Пинкертона: он может только взять на руки бездыханное тело Баттерфляй.

(Traduzione di Margarita Sosnizkaja)



Lavorando a Butterfly

a Illica

Ensayo

Barcelona 27 Dec: 9

Giacomo Puccini

Marco Mattarozzi*

Lavorando a *Butterfly*.
A *Illica*. G Puccini.
Foto ritratto con dedica
autografa.

Nasce il 22 dicembre 1858 in via di Poggio, nel centro di Lucca. Da generazioni la famiglia occupa una posizione di rilievo nella vita musicale cittadina: fra il 1739 e il 1805 tre Puccini (Giacomo, Antonio, Domenico) dirigono la Cappella Palatina, organisti e maestri del coro in duomo; il padre di Giacomo, Michele, insegna armonia e contrappunto, e dal 1862 dirige l'Istituto musicale. Nel 1864 però, a cinquant'anni, Michele Puccini muore, lasciando alla moglie Albina l'onere di una famiglia numerosa: cinque figlie, il piccolo Giacomo e Michele, nato tre mesi dopo la sua scomparsa. L'incarico in duomo è ora appannaggio di Fortunato Magi, fratello di Albina e già allievo prediletto; è stabilito però che il posto spetti un giorno all'erede, non appena sia in grado di rilevarlo. Fanciullo cantore in San Michele e in duomo, Giacomo segue in seminario studi regolari (conclusi nel 1873), ma secondo lo zio l'ultimo Puccini è un "faleto", un fannullone senza talento: il ragazzo studierà composizione con un altro allievo del padre, Carlo Angeloni. Nel 1875 riceve il primo premio per la classe d'organo; già da qualche anno accompagna le funzioni in diverse chiese, entro e fuori le mura di Lucca: ne nascono anche brevi pezzi, fissati su carta per un coetaneo (un sarto di Porcari, l'unico allievo che Puccini abbia mai avuto). Una domenica di marzo del 1876 Giacomo, con un amico, si reca a piedi al teatro di Pisa, dove si rappresenta *Aida*. "Ne rimasi sbalordito, direi quasi spaventato": uno schianto, un'ebbrezza, la sensazione "che non si potesse far nulla di più grande"; *Aida* lo rivelò a se stesso, mentre Lucca diventava improvvisamente troppo piccola.

Il 12 luglio 1878 il giovane Puccini fa il suo esordio pubblico in San Paolino, per il saggio annuale dell'Istituto: un *Mottetto* e un *Credo* (confluito poi nella *Messa*) trovano festosa accoglienza; due anni dopo, a conclusione degli studi, la *Messa a quattro voci con orchestra* ("*Messa di gloria*") è una splendida affermazione nella città dei suoi padri. Questi si erano perfezionati a Napoli e Bologna, antiche capitali dell'Italia musicale; Giacomo punta senz'altro su Milano, dove segue in Conservatorio le lezioni di Antonio Bazzini e (dal 1882) di Amilcare Ponchielli. Dopo le esuberanze lucchesi si mostra ora un allievo molto responsabile; in classe trova – più giovane – un livornese spavaldo e inquieto, Pietro Mascagni: con lui divide per qualche mese stanza, avventure, acquisti (lo spartito del *Parsifal*, comprato in società). L'esecuzione del *Capriccio sinfonico*, diretto da Franco Faccio il 14 luglio 1883, vale a Puccini – con il diploma di composizione – una medaglia per il miglior saggio di fine corso e la sua pubblicazione (in riduzione a quattro mani), oltre a una favorevole, attenta recensione del critico più autorevole, Filippo Filippi. Passano pochi giorni e Ponchielli, invitato l'allievo in campagna, lo presenta a Ferdinando Fontana, giornalista, librettista, personaggio dell'ultima stagione scapigliata: su un soggetto destinato ad altri, *Le Willis* partecipa al primo concorso Sonzogno per un Atto unico, ma senza fortuna. Si decide allora di portare in scena l'opera: Boito apre la lista dei sottoscrittori, Ricordi curerà la stampa del libretto. Il 31 maggio 1884 al Dal Verme il successo delle *Willis* è immediato; Giulio Ricordi convoca i due autori e prende accordi per una seconda opera: a Puccini va un assegno fisso mensile, mentre per *Le Willis* l'editore sollecita un ampliamento a due

Atti (la nuova versione, con il titolo definitivo *Le Villi*, andrà in scena al Regio di Torino il 27 dicembre). In pochi mesi tutto sembra cambiato: il 6 luglio Giacomo raggiunge Torino per l'Esposizione, dove Faccio e l'orchestra della Scala presentano il *Capriccio sinfonico*. Qualche giorno appena e si precipita a Lucca: il 17 vede spirare la madre.

23 dicembre 1886: nasce a Monza Antonio Puccini (i nomi degli avi ricorrono puntuali). È figlio di Giacomo ed Elvira, la moglie di un amico d'infanzia. Il legame dura da un paio d'anni, con grave scandalo in città e in famiglia: col procedere della gravidanza Elvira ha abbandonato Lucca, portando con sé la figlia Fosca. Intanto, tra difficoltà materiali e le durezza di un ambiente ostile, la nuova opera avanza stentatamente: *Edgar*, su un soggetto scelto da Fontana, è completato nel 1887 (e orchestrato solo l'anno dopo), ma al suo debutto alla Scala (21 aprile 1889) non va oltre la terza recita. Contro ogni evidenza Giulio Ricordi conferma il suo appoggio al compositore: lo induce a rivedere l'opera (Puccini vi tornerà a più riprese, ma senza convinzione e senza mai risollevarla del tutto), gli affida i tagli per la prima milanese dei wagneriani *Maestri cantori*. Fra i nuovi soggetti spunta già la *Tosca* di Sardou, ma la scelta cade infine su *Manon Lescaut*, nonostante le perplessità sollevate da più parti (mai da Puccini) sul confronto inevitabile con la recente opera di Massenet; pongono mano al libretto, in fasi successive, Leoncavallo, Marco Praga, Oliva, Illica e Giacosa (caso più unico che raro, sarà pubblicato anonimo), sotto l'occhio fermo di Ricordi e di un Puccini improvvisamente esigente. Proprio durante la travagliata genesi dell'opera, nel luglio 1891, Puccini scopre in Torre del Lago il suo luogo: vi si rifugia con Elvira, Tonio e Fosca, la sua famiglia irregolare. Si chiude un periodo di precarietà, di miseria, di estati randagie in paesini delle Prealpi; finiscono i traslochi coatti, in una Milano che ha perso l'attrattiva e il colore dei primi anni di Conservatorio.

Il trionfo di *Manon Lescaut* al Regio di Torino, il 1° febbraio 1893, ridisegna la carta dell'opera italiana e ribalta per sempre le sorti di Puccini. È un successo senza ombre, il più unanime e schietto di tutta la sua carriera; non si ripeterà tre anni dopo, sempre a Torino, con *La bohème* (sul podio il nuovo direttore stabile del Regio, il giovane Arturo Toscanini), né con gli altri due frutti della collaborazione con il "binomio di lusso", Illica e Giacosa (e tutti insieme formano, per Ricordi, "la santissima trinità"), *Tosca* e *Madama Butterfly*. Il 1° febbraio 1896 *La bohème* ha un'accoglienza tiepida, senza entusiasmo; la stampa è cauta, perplessa (rare le eccezioni). Nelle ventiquattro repliche l'opera prende quota, e si impone definitivamente in aprile, con l'inverosimile delirio del pubblico di Palermo (i cantanti, già struccati, dovettero ripetere l'ultima parte a furor di popolo). *Tosca* va in scena al Costanzi di Roma il 14 gennaio 1900, in un clima eccezionalmente teso e confuso, reso ancor più incandescente e sulfureo da imprecisati allarmi e timori di attentato. *Madama Butterfly* alla Scala è un sonoro fiasco (17 febbraio 1904), con ogni probabilità pilotato: l'opera è ritirata dalle scene, senza repliche, e sottoposta ad accorti tagli e modifiche, con la definitiva scissione del secondo Atto in due quadri separati; in tale veste è presentata a Brescia il 28 maggio, con esito limpido e felicissimo.

I segni del successo si accumulano: dopo il "bicicletto", il motoscafo, la nuova villa a Torre del Lago, è l'ora della prima automobile. La sera del 25 febbraio 1903, di ritorno da Lucca, l'auto di Puccini sbanda e si rovescia, procurandogli una grave frattura alla tibia; la guarigione è lenta, complicata da una forma di diabete, e giunge in una fase critica dei rapporti con Elvira: con l'improvvisa morte del marito di lei, giusto il giorno dopo l'incidente, la lunga convivenza può trasformarsi in matrimonio, celebrato il 3 gennaio 1904, dopo mesi di pressioni, di indecisioni, di tormenti. Sempre più angosciata, febbrile diviene, dopo *Butterfly*, la ricerca di un

nuovo soggetto; nella sconcertante serie di ipotesi, letture, suggerimenti entra in scena D'Annunzio: gli incontri si avviano alla Capponcina, proseguono per qualche mese in Versilia, cessano nella rassegnazione reciproca. Nell'inverno 1907, invitato dal Metropolitan per una formidabile stagione di sue opere, Puccini assiste a New York a un altro successo di Belasco, *The Girl of the Golden West*: questa volta (diversamente che per *Madame Butterfly*, a Londra nel 1900) l'impressione non è irresistibile, e matura solo dopo il rientro in Europa; morto Giacosa, già impegnato Illica, l'incarico del libretto va a Carlo Zangarini, poi affiancato da Guelfo Civinini. La gestazione è, ancora una volta, lenta, faticosa, funestata anche da avvenimenti esterni: nel gennaio 1909 l'isterica gelosia di Elvira spinge al suicidio una giovane domestica; l'atmosfera di casa, da tempo pesante, è divenuta un incubo, e Puccini vive i suoi giorni più tragici e avvilenti.

Il 10 dicembre 1910 *La fanciulla del West* (la Destinn e Caruso protagonisti, Toscanini sul podio) riceve al Metropolitan ovazioni trionfali; lo sforzo di novità dell'opera è lucidamente colto dalla critica americana, e la preziosità timbrica e armonica della partitura sarà additata a modello da un orchestratore finissimo come Maurice Ravel. Proprio questa dimensione internazionale trova aspri denigratori in patria e, in anni di nazionalismi accesi, esasperati, diviene il bersaglio privilegiato di violenti attacchi (il noto libello di Fausto Torrefranca, culmine di una velenosa campagna contro la "volgarità" melodrammatica). Dall'autunno 1913 Puccini è in contatto con due impresari viennesi, che gli offrono un compenso esorbitante per alcuni numeri d'operetta; dal protrarsi delle trattative nasce una "commedia lirica", *La rondine* (ceduta infine a Sonzogno), su libretto di un nuovo, più docile collaboratore, Giuseppe Adami. Ma la scelta di Montecarlo per il debutto di un'opera frivola, mondana, per metà "austriaca" solleva uno scandalo, con accuse di tradimento da parte dell'Action française; per il pubblico del Principato *La rondine* è un successo (27 marzo 1917, direttore Marinuzzi), destinato peraltro a non ripetersi. Si definisce intanto l'idea (già affacciata più volte) di una serata con tre Atti unici, di argomento e tono diverso; la traccia del primo è una *pièce noire* del teatro grand-guignolesco, *La houppelande* di Didier Gold, vista a Parigi nel 1912 e scelta da Puccini qualche mese dopo. Molto più difficile, a tratti affannosa la ricerca di uno spunto per gli altri pannelli, risolta solo all'inizio del 1917 dall'intervento di Giovacchino Forzano, che si incarica anche del libretto (*Il tabarro*, affidato a Adami, a quella data è già ultimato): l'episodio lirico (*Suor Angelica*), al centro del *Trittico*, e la conclusione comica (*Gianni Schicchi*). La prima è destinata ancora al Metropolitan, a guerra finita il 14 dicembre 1918: applausi convinti allo *Schicchi*, perplessità sul *Tabarro*, delusione e imbarazzo per *Suor Angelica*; non dissimili, di lì a poco, le reazioni nei teatri europei.

Si profila, negli incontri con Adami e Renato Simoni, il nome di Carlo Gozzi e del suo "pezzo di teatro più normale e umano", *Turandot*; la decisione per la prossima opera matura nel marzo 1920, ma l'elaborazione è più che mai lenta, sofferata, minata dai dubbi e da ricorrenti crisi di sfiducia. Alla fine del 1921 Puccini lascia Torre del Lago per la nuova casa di Viareggio; il 1° aprile 1924 raggiunge ancora Firenze per ascoltarvi *Pierrot lunaire*, in tournée italiana con il suo autore (l'anno dopo Schönberg si dirà "orgoglioso di aver suscitato il suo interesse"). Solo in ottobre i dolori e il malessere degli ultimi mesi trovano la loro diagnosi esatta: un cancro alla gola, a uno stadio molto avanzato; si consiglia, unica cura possibile, un trattamento al radio in una clinica estera specializzata. Il 4 novembre Puccini parte per Bruxelles e il 24, dopo una prima serie di applicazioni, viene operato; si spegne la mattina del 29. *Turandot* è ferma al terzo Atto, al compianto per la morte di Liù; lì si arresterà Toscanini, nel buio della prima scaligera il 25 aprile 1926, a portarne l'ultima parola.

Claudio Toscani

Nel giugno del 1900 Puccini assiste, al Duke of York's Theatre di Londra, alla rappresentazione di un dramma in prosa di David Belasco, l'atto unico *Madame Butterfly*. Il lavoro dell'autore statunitense (che aveva ricavato il soggetto da un racconto di John Luther Long, pubblicato un paio d'anni prima) lascia una viva impressione in Puccini, che pure non comprende quasi nulla del testo, recitato in inglese. Senza essere fuorviato dalle parole, il compositore coglie il senso dell'azione e le possibilità comunicative del testo drammatico: vale a dire la sua teatralità implicita, che costituisce la migliore garanzia per un successo universale. A suscitare l'entusiasmo di Puccini, e a spingerlo più tardi a scrivere un'opera sul soggetto del dramma di Belasco, non è solo la forte carica sentimentale e patetica della storia narrata, così evidentemente affine alle corde pucciniane: è anche l'intuizione che il nucleo drammatico corrisponda a un archetipo, capace di imprimersi a fondo nell'immaginario collettivo.

Certo, su Puccini agisce anche l'attrattiva dell'elemento esotico, particolarmente in voga nel teatro, nelle arti e nella letteratura di quegli anni: *Madame Butterfly* porta sulla scena quel contrasto tra razze e culture che già era stato intuito e sviluppato da romanzi e novelle di fine Ottocento, lasciando qualche traccia anche nel mondo del melodramma. Anche Puccini, perciò, accoglie nella sua opera quei tratti giapponesi che funzionano, per le orecchie occidentali, da segnale distintivo di una diversità: canti originali, ma anche spunti melodici inventati utilizzando scale orientali (il primo Atto di *Madama Butterfly* è, per una buona metà, una mimesi di colore giapponese), oltre a stili orchestrali che per timbro e disposizione richiamano linguaggi musicali esotici. L'esotismo di Puccini, tuttavia, non è puramente di cornice. Alcuni dei temi giapponesi, in primo luogo, vengono caricati di un significato simbolico (la morte, la maledizione dello zio Bonzo...); essi connotano inoltre quelle usanze del mondo orientale – precisamente delineate nel primo Atto – che costituiscono il presupposto per lo scontro e l'esito tragico di una vicenda che sarebbe, altrimenti, circoscritta al solo ambito psicologico. Se la tragedia individuale di *Butterfly* è provocata dal conflitto tra diverse culture, l'esotismo sarà elemento fondamentale per la coerenza drammatica, e non semplice colore locale.

Dall'Atto unico di Belasco, Puccini trae un dramma in due parti, con la prima che si svolge, a mo' di prologo, tre anni prima della seconda (il rimaneggiamento in tre Atti, con la divisione a metà del secondo e la calata del sipario dopo il coro a bocca chiusa, fu effettuato solo in seguito e per motivi contingenti). A un certo punto Puccini prende in considerazione l'idea di inserire nel secondo Atto una scena che si sarebbe svolta al consolato americano, dove le due donne – *Butterfly* e *Kate* – si sarebbero dovute incontrare; ma presto si rende conto che una soluzione del genere indebolirebbe, con un'inutile deviazione, la forza tragica e il taglio serrato della vicenda, con il suo procedere inesorabile verso la catastrofe. Si attiene perciò all'idea originaria e

all'intuizione drammatica fondamentale: la vicenda si svolge in tempo reale, in un ambiente unico che si fa sempre più soffocante; in questo mondo claustrofobico e angosciante tenta inutilmente di insinuarsi il mondo esterno (Goro, il console Sharpless), senza che ne sia scalfita l'ostinazione della protagonista. Tanto più devastante, in questo microcosmo, risulta l'irruzione di Kate, che segna la presa di coscienza di Butterfly; dopo la quale, come in una tragedia classica, ci si avvia rapidamente verso la catastrofe.

Per questo dramma psicologico, dominato da un unico personaggio femminile e fondato sul contrasto sempre più netto tra la fissità della condizione di Butterfly e il mondo esterno, Puccini inventa un nuovo linguaggio: associa, con una tecnica simile a quella del *Leitmotiv* wagneriano, motivi musicali ad aree simboliche (la maledizione, la morte, l'amore, il destino), creando così una rete di rimandi semantici ai momenti-chiave della vicenda. I temi riaffiorano come ricordi e scorrono nella mente della protagonista, fissa nelle sue convinzioni mentre il mondo esterno si trasforma. Il ricco tessuto orchestrale dell'intermezzo che unisce le due parti del secondo Atto evoca pensieri e sensazioni di Butterfly, immobile nell'attesa; le intrusioni orchestrali di "Un bel dì, vedremo" contraddicono l'impermeabilità assoluta di una donna che, chiusa nella sua utopia, nega disperatamente l'evidenza, e preannunciano la catastrofe. Grazie a questa tecnica Puccini può concentrarsi sulla storia interiore della protagonista e seguirne nel dettaglio moti e sottintesi psicologici: ne nasce un dramma moderno, la cui sconvolgente profondità introspettiva è senz'altro estranea alle abitudini dei frequentatori dei teatri d'opera del primo Novecento.

Alla Scala di Milano, la sera del 17 febbraio 1904, *Madama Butterfly* fu accolta da un insuccesso clamoroso quanto inaspettato. Nonostante un allestimento accuratissimo, un cast di prim'ordine (con Rosina Storchio nei panni della protagonista e cantanti altrettanto celebri nelle altre parti), la messinscena di Hohenstein e l'eccellente direzione di Cleofonte Campanini, l'opera fu fischiata sin dal primo levarsi del sipario. Stando a testimonianze attendibili si trattò di una gazzarra preordinata, organizzata da una claque ostile che impedì al pubblico di ascoltare la musica di Puccini. Autore e editore ritirarono l'opera e la ripresentarono, dopo soli tre mesi, al Teatro Grande di Brescia, con alcuni cambiamenti che tuttavia non modificavano più di tanto il lavoro originario. Il successo, che questa volta fu unanime, non ha più abbandonato da allora il capolavoro pucciniano.

Virgilio Bernardoni*

Per comporre un'opera, Puccini ebbe sempre necessità di connettere in via preliminare le principali linee di sviluppo della partitura alla sua atmosfera musicale dominante. Per *Madama Butterfly*, in conformità con un soggetto centrato sul tema della contrapposizione di mondi e di sfere culturali, individuò un duplice ambiente sonoro. Attribui una tinta esotica a Cio-Cio-San e ai personaggi giapponesi (e per questo raccolse alcune melodie originali, che poi citò, elaborò e imitò) e decise di "far cantare americanamente Pinkerton", ossia di conferire una tinta non esotica – occidentale, di fatto all'italiana – ai personaggi non giapponesi. Nella partitura questi due registri musicali si distinguono nettamente l'uno dall'altro: le configurazioni melodiche semplificate, gli ostinati armonici, l'impiego di scale di cinque e di sei suoni e gli agglomerati armonici liberamente dissonanti qualificano la sfera esotica; il diatonismo, la condotta melodica preminente, la chiara evidenza tonale dei centri armonici sono esclusivi del registro occidentale. Quest'ultimo contraddistingue sia i brani composti secondo la maniera sentimentale pucciniana più tipica, propria soprattutto del tenente di vascello Pinkerton nell'Atto primo, sia i brani di più rilevato spessore tragico della geisha Cio-Cio-San nell'Atto secondo. Più in generale, nella partitura della *Butterfly* la mediazione tra registri dotati di specifici tratti melodici, di condotta armonica e di colore orchestrale si fonde con la cura della condotta motivica; così che l'incrocio di piani stilistici e di temi ricorrenti in interazione reciproca diventa lo snodo principale della narrazione musicale, la quale perciò assume una valenza quasi prismatica. Nel primo Atto i procedimenti di rappresentazione musicale della vicenda gravitano prevalentemente sulla dialettica Oriente/Occidente. Tratti sonori "occidentali" prevalgono nella sequenza d'avvio e nei suoi episodi musicali di maggiore spicco: il preludio fugato, che funge da cornice all'azione nella parte iniziale dell'atto, e "Dovunque al mondo" di Pinkerton, che magnifica le sue fortune personali insieme a quelle generali degli Stati Uniti. Nel primo, un'esposizione di fuga condotta con vigore e piglio ruvido dalle sole parti degli archi – procedimento tutt'altro che usuale in Puccini – si svolge col moto esatto e inesorabile di un meccanismo: immagine perfetta dell'efficientismo tanto apprezzato dagli occidentali. In "Dovunque al mondo" la connotazione musicale del Pinkerton americano e uomo di mondo è affidata in superficie alla citazione smaccata dell'inno della marina statunitense (ora inno nazionale *tout court*) e in filigrana all'andamento danzante del pezzo su ritmo di valzer, nella variante americana del *Boston waltz*. Nella cornice sonora "esotica" è avvolto invece l'episodio dell'ingresso in scena di Butterfly e dello sciame delle amiche, la cui evanescenza pittorica di tipo atmosferico si contrappone alla concretezza dei gesti sonori, delle figure e dei ritmi della musica che lo precede, e attraverso lo sguardo affascinato di Pinkerton e Sharpless fissa l'attenzione sull'attesa e sulla rivelazione in primo piano della fanciulla. Il carattere orientale dell'episodio è in questo caso mantenuto costante dall'orchestrazione diafana a base di arpa, campanelli, parti di archi soli e legni, che si stende uniforme sia sul concertato delle fanciulle, su cui si staglia sinuosa la voce di Butterfly, sia sulla melodia giapponese autentica con cui il gruppo appare finalmente alla vista. Una bipolarità stilistica più frammentata scandisce, invece, le fasi del matrimonio. All'oscillazione tra maniera esotica e maniera melodrammatica è affidata la prima evo-

luzione psicologica di Cio-Cio-San, dal momento che l'essenzialità sonora orientale di "Nessuno si confessa mai nato in povertà" (una melodia giapponese la cui spoglia naturalezza tanto infiamma il desiderio di Pinkerton), nel racconto del ripudio della religione degli avi lascia il posto a un'intensità espressiva tutta occidentale, in cui il motivo dell'ingresso di Butterfly, ridefinito da un'orchestrazione leggera e dolcissima, perde la sua valenza originaria: la variazione musicale anticipa così la sostanza della trasformazione tragica della protagonista. Per il resto la catena di brevi bozzetti proposti dal libretto è contraddistinta in partitura dalla citazione di una serie di canti giapponesi, che solo parzialmente intrattengono una relazione diretta con il contesto scenico: una canzone di primavera per la memoria del padre suicida; l'inno imperiale per l'arrivo del Commissario e dell'Ufficiale del registro; un altro canto di primavera mentre la fanciulla estrae dalla maniche del kimono le poche cose di sua proprietà; un'altra canzone nella scenetta di felicitazione delle amiche. Soltanto nel concertato che chiude i preliminari del rito nuziale i due registri musicali fondamentali si fondono con bell'effetto, intrecciando il profilo pentafonico dei nipponici e l'intenso lirismo melodrammatico degli statunitensi.

La prima versione assoluta dell'opera, andata in scena al Teatro alla Scala nel febbraio 1904, in questa parte del primo Atto abbonda di episodi cassati nelle versioni successive e non più presenti nella *Madama Butterfly* oggi correntemente rappresentata. Prima del rito nuziale Cio-Cio-San si dilunga a più riprese nella presentazione del parentado (fra cui anche lo zio Yakusidé, noto beone), Goro si profonda in convenevoli con gli ufficiali imperiali giapponesi, Cio-Cio-San disquisisce più diffusamente sulle differenze religiose fra oriente e occidente. A rito compiuto tutti si beffano di Yakusidé, ormai ubriaco fradicio e incapace di intonare decentemente la sua canzoncina; più di chiunque altro Pinkerton, il quale in tali frangenti manifesta un tono irridente nei confronti degli orientali.

Il brano più eclatante di questa parte dell'opera, però, è l'Allegro moderato che accompagna l'irruzione minacciosa dello zio Bonzo. La sonorità *fortissimo*, le dissonanze rese laceranti dalle trombe e dal peso degli ottoni, i cromatismi sinistri che abbracciano all'unisono l'intera orchestra col grido "Hou!... Cio-Cio-San" creano uno squarcio nell'andamento fin qui uniforme del tessuto sonoro. Il motivo dissonante della maledizione del Bonzo torna con cadenza quasi ossessiva nel duetto: la consolazione di Pinkerton non può dissolvere le nubi che ormai s'addensano nella mente di Butterfly, e da qui in avanti per lei nulla sarà uguale a prima.

Nel corso del duetto lo stile sentimentale pucciniano più tipico sostituisce il bipolarismo stilistico. A partire da "Viene la sera" la musica descrive le fasi di una vera e propria scena di seduzione, mediante un doppio crescendo: da una parte una catena di melodie ariose, di disegno prevalentemente ascendente, che giunge all'apice nel motivo del violino solo al momento della supplica tenera e inerme di Butterfly ("Vogliatemi bene", una delle melodie memorabili dell'opera); in parallelo, una graduale accelerazione del movimento che di sezione in sezione procede per gradi dall'Andantino calmo di "Viene la sera" all'Andante mosso appassionato di "Via dall'anima in pena l'angoscia", rendendo le oscillazioni del movimento musicale sintomatiche dell'evoluzione fisiologica dell'emozione. È significativo che il

punto culminante dell'azione, allorché l'incalzare di Pinkerton ("Sei mia") è finalmente corrisposto dalla fanciulla che gli si abbandona ("Sì, per la vita"), coincida con il massimo di gestualità sonora nel minimo indispensabile di musica. Nel perimetro chiuso del duetto le relazioni motiviche con il resto dell'opera si riducono in modo drastico, tanto che la ripresa del brano dell'ingresso di Butterfly in "Dolce notte! Quante stelle!", devia l'attenzione sullo stato d'animo di lei e sul principio di irrealtà che motiva la sua risposta al richiamo d'amore.

Nel secondo Atto – che nella prima versione dell'opera fu anche l'ultimo, dato che la rappresentazione procedette filata, senza l'interruzione poi divenuta d'obbligo dopo il coro a bocca chiusa – la vicenda transita in modo sempre più netto da una sorta di composita commedia d'ambiente all'esplosione della tragedia individuale di Butterfly, e il centro della composizione musicale diventa soprattutto l'interazione motivica. La ripresa senza vita del tema fugato d'inizio del primo Atto nel breve preludio del secondo e lo scorrere di frammenti motivici nel dialogo tra Butterfly e Suzuki (il motivo della maledizione, quello di Butterfly, lo stesso tema del fugato nella versione vitalistica) sono i primi segni eloquenti del mutamento di prospettiva. Dal punto di vista dell'articolazione musicale, l'Atto secondo della versione originaria è segmentabile in due grandi fasi narrative, ciascuna comprendente almeno un brano rilevante concentrato sulla protagonista e sulla rappresentazione del suo dissidio interiore: una concentrazione accentuata dal fatto che manca ancora l'assolo di Pinkerton "Addio fiorito asil", che nella versione corrente dell'opera è il solo pezzo lirico focalizzato sul tenente americano e sul suo rimorso superficiale, non su Butterfly. L'episodio Butterfly-Suzuki sfocia con "Un bel dì vedremo" nella tipica aria pucciniana di disperazione (sul modello di "Sono andati?" nella *Bohème* o di "E lucean le stelle" in *Tosca*), una disperazione per il momento soltanto annunciata per via del disegno declinante della melodia principale, in palese ossimoro rispetto alla lieta profezia che Butterfly va descrivendo nei dettagli. Dopo di che l'estesa sequenza che ruota attorno al dialogo tra Butterfly e Sharpless, interpolato dall'episodio del principe Yamadori e concluso con la rivelazione del bimbo, culmina nell'aria "Che tua madre". Questo brano nella prima stesura non raggiunge ancora i vertici di premonizione tragica della versione in uso. Vi s'inserisce già l'ennesima melodia giapponese che nel prosieguo si attesta come motivo musicale connesso al tema drammatico della morte onorevole. Tuttavia, i versi in cui Cio-Cio-San riferisce la sua visione dell'incontro favoloso con l'imperatore che farà di suo figlio un principe sono ancora lontani dal presentarcela come donna consapevole e determinata a scegliere la morte se costretta all'odiato mestiere di geisha.

Una funzione centrifuga rispetto all'asse tragico del secondo Atto è svolta dai brani musicali in cui l'illusione di Cio-Cio-San parrebbe inattaccabile, come il dialogo con Sharpless fino all'episodio della lettera di Pinkerton o come il cosiddetto "duetto dei fiori". Nel colloquio Sharpless-Butterfly la musica tocca diverse corde, tra cui quella comico-cerimoniale impressa dal motivo giapponese che scandisce le ripetute interruzioni del discorso del console, quella straziante del "quasi valzer lentissimo" del cerimoniale del tè e quella morbidamente palpitante della lettura della missiva di Pinkerton. Dopo di che la musica riprende il suo corso tragico sol-

tanto con la scheletrica marcia funebre, su cui la disorientata Cio-Cio-San per la prima volta è indotta a pensieri funesti.

Un'analoga funzione mediatrice tra divagazione descrittiva e concentrazione tragica è insita nell'intermezzo notturno. Da una parte, il coro a bocca chiusa distrae Butterfly dal flusso di pensieri che attraversano la sua mente dopo la toilette (ossia, dal motivo della maledizione) e la culla nella contemplazione del cielo stellato; dall'altra, nella parte sinfonica che segue, la sintesi della costellazione di motivi riallaccia le fila del flusso della sua coscienza e riepiloga in musica lo psicodramma che la sconvolge, fino al punto cruciale del motivo del suicidio, qui richiamato in un contesto armonico dissonante, sul quale Suzuki si sveglia di soprassalto.

L'Atto secondo della prima versione abbonda anche di brani in cui Cio-Cio-San si esprime con tono ingenuo e cantilenante. Oltre alla dolce ed evanescente ninna-nanna "Dormi amor mio" con cui essa addormenta il figlio nella lunga attesa notturna della nave di Pinkerton, vi sono anche la canzoncina scherzosa che canticchia al bimbo durante la vestizione ("È Roje un bimbo biondo") e quella più cupa che rivolge a Suzuki ("Ei venne alle sue porte"). Nell'episodio cruciale dell'addio al figlio, "Tu, tu, piccolo iddio", si esprime invece con l'intensità drammatica di un canto declamato di chiara matrice modernista.

Soltanto la sequenza del ritorno nella casetta di Pinkerton e Sharpless e della comparsa di Kate Pinkerton non prevede brani rilevanti. Nei rari momenti in cui Butterfly è assente dalla scena sono gli altri a occuparsi di lei (si pensi al terzetto "Io so che alle sue pene"), mentre in quelli della sua dolorosa afasia – come l'episodio del confronto con Kate – la musica giunge a vertici d'intensità, riducendosi al massimo e sfilacciandosi annichilita. Nell'epilogo, dopo che la camera è piombata nella completa oscurità, i motivi scorrono serrati e s'intersecano l'un l'altro, ma ormai solo per frammenti. Per ultimo emerge *fortissimo* il tema del tormento di Butterfly nelle parti di trombe e tromboni fra le grida dell'accorrente Pinkerton. All'ascoltatore attento non può sfuggire che si tratta del medesimo disegno con cui in "Un bel di vedremo" essa descriveva il cammino di Pinkerton verso la casetta ("S'avvia per la collina"), e che con questa ripresa si compie nella musica l'amaro svelamento dell'illusione della fanciulla. Dopo di che, il ritorno del tema della morte onorevole nella chiusa fragorosa a tutta orchestra (un retaggio del tipico finale veristico) non oculta la *nuance* preziosa dell'accordo conclusivo non risolutivo: è un tipo di armonia che sancisce le stazioni fondamentali della storia di Cio-Cio-San – la salita alla casetta sulla collina e l'incontro con Pinkerton, il matrimonio e l'estasi d'amore, l'inutile attesa di lui e il suicidio – legandole nella catena di un unico destino tragico.

* Virgilio Bernardoni (1958) è professore di Musicologia e Storia della musica presso l'Università degli Studi di Bergamo. Esperto dell'Ottocento e del Novecento, si è occupato di drammaturgia, teoria della composizione, processi creativi, critica. Oltre a numerosi articoli, ha scritto e curato diversi volumi su temi della *fin de siècle* in Italia, fra cui *Puccini* (Bologna 1996), *Madama Butterfly. Fonti e documenti della genesi* (Lucca 2005), *Fedora. Sardou, Colautti, Giordano* (Pisa 2007). È membro del Consiglio direttivo e del Comitato scientifico del Centro studi Giacomo Puccini di Lucca e della Commissione scientifica preposta all'Edizione Nazionale delle Opere di Giacomo Puccini.

La prima *Butterfly*, un riconoscimento morale all'Autore.

Una possibilità in più di ascolto, confronto e conoscenza

Intervista a Riccardo Chailly

Maestro, torna a dirigere Madama Butterfly a distanza di vent'anni esatti, dopo averla interpretata qui in Scala nel 1996?

Il mio legame con quest'opera è ben più lungo. Ho debuttato negli Stati Uniti nel 1974, dirigendola a ventun anni alla Lyric Opera di Chicago. Da allora non ho mai smesso di approfondire *Madama Butterfly*. Arrivare ora a eseguire la prima versione, che studio da anni, è la diretta conseguenza di un lento percorso. Già nel 1996, alla Scala, avevo ristabilito l'unità del secondo Atto, collegandolo al terzo. E avevo inoltre reintrodotti sei inserti in precedenza tagliati: la cosiddetta versione del Teatro Carcano del 1920.

Si tratta di un tardivo ripensamento di Puccini, a pochi anni dalla sua morte?

Ho sempre interpretato questo ripensamento, questa riapertura di tagli, come una sorta di nostalgia nei confronti della maltrattata prima versione. Nel febbraio del 1904, la Scala non ha apprezzato un capolavoro che è poi divenuto uno dei cinque titoli operistici più eseguiti al mondo. Ha procurato al suo autore un dolore enorme, un'offesa ingiusta e giustamente mai dimenticata. Ripresentare quest'opera proprio in quella forma è un riconoscimento morale da parte del Teatro, seppure a distanza di oltre un secolo.

La Scala è un teatro reattivo.

Posso solo dire che, nel caso di *Butterfly*, è inspiegabile che, dopo la brutale sentenza del 1904, la direzione abbia aspettato ventun anni per rimetterla in scena. E lo fece con Toscanini sul podio. Un esilio forzato, assurdo e anacronistico, per un capolavoro lirico che trionfava ovunque. Ora, per gradi, siamo ritornati alla struttura originale di allora, con un primo Atto di un'ora e 5 minuti e un secondo di un'ora e un quarto. Sono durate con le quali il pubblico del primo Novecento non aveva ancora dimestichezza. Già prima della prima rappresentazione, Giulio Ricordi cercava di convincere Puccini a fargliela suddividere in tre atti. Ma il musicista gli rispose: "Mi sono convinto che l'opera deve essere in due atti. Non si spaventi... Il dramma deve correre alla fine senza interruzioni, serrato, efficace, terribile". Voleva una tragedia tutta d'un fiato, e un anno prima della *Salome* di Richard Strauss, che rispetto al secondo Atto di *Butterfly* ha una durata ancora maggiore!

Di solito, di fronte a chi propone una prima versione, si obietta che è l'ultima volontà dell'autore quella da seguire.

Non è sempre così. Se dovessimo applicare questo principio alla *Lady Macbeth di Šostakovič*, eseguiremmo sempre la *Katerina Izmajlova*, versione modificata, tagliata e purgata, dopo venticinque anni di ostracismo. Dipende dalle opere e dalle circostanze storiche. Inoltre Puccini è tornato continuamente sull'opera: nel luglio 1905, per la prima inglese, e alla fine del 1906 per la prima francese. Ci sono poi copie con correzioni autografe per altre recite a Milano nel 1904 e a Palermo nel 1906. E ancora i tagli riaperti del Carcano del 1920. Non si è mai deciso per una versione in particolare ed è difficile individuare una sua ultima volontà. La nostra decisione di portare alla Scala la prima versione di *Madama Butterfly* vuole essere una possibilità in più di ascolto, confronto e conoscenza.

Ascolteremo molta musica nuova?

Parliamo all'incirca di un migliaio di battute, in buona parte nel primo Atto. Appartengono spesso a un tipo di descrizione dell'ambiente giapponese che, venendo a mancare, indebolisce fortemente la drammaturgia dell'opera. Nella prima versione è molto più evidente il cinismo di Pinkerton nei confronti delle abitudini nipponiche. Ma non solo. Il ripristino della breve romanza di Yakusidé, lo zio ubriaco, ha un senso preciso: una parentesi di leggerezza, che contrasta in modo stridente con l'arrivo dello zio Bonzo, e la maledizione della fanciulla, rinnegata da tutta famiglia. C'è un cambio di colore drammatico: dal momento più leggero e scherzoso si passa al più tragico. È uno sprofondamento improvviso nel dramma, che manca nelle altre versioni dell'opera.

Nel caso della Fanciulla del West ricordo che Lei ha scelto la versione con l'apertura di un taglio – la scena dell'indiano Billy – e il ripristino di un importante frammento nel duetto fra Johnson e Minnie, riferito alla durezza della vita dei minatori. Mi sembra che però la scelta di un'edizione specifica di Butterfly imponga agli interpreti problemi di scelta maggiori per la varietà di versioni, che danno a questo lavoro la natura di un work in progress.

In effetti abbiamo anche altri inserimenti, ancora più sostanziali. Alla fine del secondo Atto, Kate Pinkerton, la moglie americana che è causa involontaria della tragedia, non ha più un ruolo di contorno, come nelle versioni successive. Essa acquista una verità drammaturgica fortissima nell'incontro-scontro con Butterfly, in cui Kate si offre di occuparsi del bambino. La presenza attiva di Kate sottolinea la codardia di Pinkerton, che non ha forza di affrontare Cio-Cio-San. Inoltre l'assenza, nella nostra prima versione, della romanza "Addio fiorito asil" acuisce la gravità della situazione. È una pagina bellissima, che dà tuttavia l'impressione di un sentimentalismo fuori luogo. Il fatto che non ci sia rende l'opera più forte in termini drammatici. Per la scelta dell'edizione condivido completamente la posizione dello studioso pucciniano Dieter Schickling, che scrive: "Alla data attuale prediligerei, rispetto a tutte le varianti successive, una versione di *Madama Butterfly* ricostruita con estrema cura sulla base della prima rappresentazione".

(a cura di Franco Pulcini)



“Una vera sposa...”? Inganno e illusione nella prima scaligera di *Madama Butterfly*¹

Arthur Groos*

John Luther Long
(per gentile concessione
di Michael Thompson).

Chiunque abbia esaminato la partitura o il libretto di *Madama Butterfly* o magari addirittura letto il programma di sala saprà che l'opera è basata su un racconto del 1898 dello scrittore americano John Luther Long e su un dramma scritto da Long insieme a David Belasco (1900).¹ Tuttavia, non molti sanno che la storia di Long è a sua volta basata su un fatto realmente accaduto di cui fu testimone la sorella di Long, Jennie, la quale, assieme al marito Irwin Correll, era stata missionaria a Nagasaki negli ultimi anni dell'Ottocento. Come ho spiegato altrove,² Jennie Correll non rivelò questo fatto fino al 1931, quando tenne una conferenza al Pan-Pacific Club di Tokyo in cui parlò dell'origine della storia di *Madama Butterfly* e del “segreto a lungo custodito” da lei e dal fratello:³

Sulla collina opposta alla nostra viveva una ragazza di una casa da tè; si chiamava Chô-san, Miss Butterfly. Era così dolce e delicata che tutti ne erano innamorati. Col tempo siamo venuti a sapere che aveva un amante. Non era un fatto insolito; tutte le ragazze delle case da tè hanno degli amanti, se riescono a conquistarli e a tenerli. Quello di Chô-san era uomo gentile ma molto volubile, lunatico e solitario. Una sera si venne a sapere – notizia che destò un certo scalpore – che la povera piccola Chô-san era stata abbandonata assieme al suo bambino... Attese per giorni e notti scrutando la bella baia attraverso il suo *shoji*, ma invano: egli non tornò mai più.

La testimonianza sottolinea inoltre il fatto che Jennie Correll corresse la bozza del fratello per assicurarsi che fosse conforme ai “fatti realmente accaduti”. Dato che i coniugi Correll arrivarono a Nagasaki nel 1892 e la storia ha luogo prima dell'inizio della guerra sino-giapponese del 1894, l'evento che essa descrive può essere accaduto solo nell'arco di questi due anni.⁴ La storia di Long comincia con un dialogo tra Benjamin Franklin Pinkerton e un ufficiale di marina realmente esistito di nome Sayre. Parlano dei matrimoni “giapponesi” temporanei e questo scambio di battute ci fornisce anche una serie di dettagli su Pinkerton e sul suo probabile modello storico: William B. Franklin, un guardiamarina distaccato con Sayre nel Pacifico e a Nagasaki durante questi due anni.

¹ Il testo è stato realizzato in occasione del Convegno Internazionale – *Madama Butterfly*, Teatro alla Scala, 10-11 novembre 2016.

In questa sede vorrei soffermarmi sulle implicazioni di questa testimonianza per il libretto e la partitura della prima scaligera, esaminando le affermazioni contraddittorie che Pinkerton e Butterfly fanno l'una sull'altro e che sembrano caratterizzare fin dall'inizio questo "piccolo scandalo". Innanzitutto, dobbiamo farci un'idea più precisa dell'evento storico, in cui – si noti – l'ufficiale di marina non torna e Chô-san non commette suicidio. Jennie Correll afferma, in modo piuttosto evasivo, che la "ragazza della casa da tè" Chô-san aveva un amante e che "tutte le ragazze delle case da tè avevano degli amanti, se riuscivano a conquistarli e a tenerli". Con questo eufemismo da missionaria, Jennie allude a una forma di turismo sessuale ampiamente diffuso nel diciannovesimo secolo, la pratica dei "matrimoni temporanei" stipulati nei porti tra ufficiali di marina occidentali e donne giapponesi.⁵ Due esempi. In una pagina di diario scritta poco dopo il suo arrivo in Giappone, Samuel Pellman Boyer descrive lo pseudo-matrimonio che avrebbe potuto stipulare:⁶

Supponiamo che io sia un giovane scapolo che desidera una *moo-smie*, come sono chiamate qui le giovani donne. Non dovrei fare altro che darle 4 dollari con cui possa comprarsi alla dogana una licenza che le darebbe il diritto a un bagno al giorno nel bagno pubblico e a essere la mia amante per un mese. Se mi ci trovo bene, in seguito le pagherò dai 15 ai 25 dollari al mese e le prenderò una stanza e una domestica. Dunque, con una spesa di 39 dollari posso godere di tutti i vantaggi che ha un uomo sposato e lei può mettere insieme in poco tempo il denaro necessario per poi sposarsi.

Tali accordi, regolati dalle autorità giapponesi, venivano anche chiamati "matrimoni mensili", dal momento che comprendevano un pacchetto completo di amante, domestica e casa, pagabile e rinnovabile mensilmente. Gli ufficiali di marina come Boyer presumevano inoltre, con un certo ottimismo, che l'accordo fosse vantaggioso per entrambe le parti, dal momento che egli avrebbe potuto "godere di tutti i vantaggi che ha un uomo sposato", mentre la donna giapponese avrebbe accumulato il capitale necessario per contrarre un vero matrimonio dopo la partenza di lui. Nelle sue fantasie sessuali maschili, Boyer non menziona neppure la possibilità di una gravidanza né lo strazio che sarebbe eventualmente seguito alla separazione. La più famosa descrizione ottocentesca di un "matrimonio mensile" di questo genere è il romanzo *Madame Chrysanthème* di Pierre Loti, una versione leggermente romanzata della relazione dell'autore con una moglie temporanea di nome Kiku (*Chrysanthemum*),⁷ pubblicato per la prima volta nel 1888 e poi in quasi cinquanta edizioni fino alla fine del secolo. Loti racconta, tra l'altro, di essere stato in uno studio a Nagasaki con l'amico Yves per farsi fare una foto ricordo, che resta a testimonianza dell'evento.⁸

Quando Luigi Illica scrive la prima bozza del libretto di *Madama Butterfly* nel 1901, fa esplicito riferimento alla pratica dei matrimoni temporanei a proposito della relazione tra Pinkerton e Butterfly nella scena, poi eliminata, presso il consolato americano.⁹ In quella scena, Goro entra con quattro donne giapponesi allo scopo di combinare matrimoni temporanei per quattro sottufficiali di marina:

Jennie Long Correll
e Irwin Correll, 1900 ca.
(per gentile concessione
di Natalie Correll McIntosh).



GORO
Mia professione
è d'ospitar le voglie
di stranieri che ambiscono la mano
di donna giapponese!...
(presenta le donnine)
Tutte figlie
d'onorate famiglie!
(presenta ad una ad una)
Questa per Master Houtl capo cornetta
che, m'ha detto!, la vuole un po' bombée;
quest'altra, un po' gattina e un po' cagnetta,
per midshipman Grégor; – ho Fior di Thè
per l'ensignbearer Smolk e...
(indica l'ultima) ...preparata
questa per qualche allievo di fregata.

Mentre le quattro donne si accovacciano secondo l'usanza giapponese su sedie di tipo occidentale, Goro si vanta del suo successo come intermediario di matrimoni, finché Sharpless gli ricorda Butterfly:

GORO
Ho tanti matrimoni combinati
e tutti fortunati!...

SHARPLESS
Non Butterflai!!

GORO
Oh! quella!
La colpa non è mia. *(sospirando)*



John ("Jack") Sayre
(per gentile concessione
della Princeton University
Libraries).

Peccato! Così bella! (*sospirando ancora*)

Il ricco Yamador
ritorna via!

Pria per piacere or viaggia per dolor!

Illica sottolinea dunque come Butterfly sia un'eccezione e il suo atteggiamento diverso dalle altre donne giapponesi impegnate in matrimoni temporanei con ufficiali di marina, non essendo essa desiderosa di aprirsi a una nuova relazione. Ma, nonostante la sua ostinata fedeltà la renda diversa dalle altre donne del suo paese, si tratta di un tragico errore, come afferma drammaticamente Illica alla fine della scena in cui Butterfly incontra per caso Kate, la "vera sposa americana" di Pinkerton, in un lungo e doloroso "incontro delle donne". Questo incontro è stato in seguito notevolmente ridotto e spostato, diventando la penultima scena dell'opera, quella in cui Kate appare inaspettatamente nel giardino della casetta di Butterfly. Per comprendere tutte le versioni di *Madama Butterfly* resta comunque centrale la posizione ambigua di Butterfly, a metà tra "moglie giapponese temporanea" e "vera sposa americana". Le riflessioni che seguono cercano di mostrare come la versione scaligera, in particolare, esplori la tragica dialettica tra i due protagonisti, sottolineando l'inganno di Pinkerton e suggerendo che sia l'amore a portare Butterfly alla convinzione, man mano delusa, di essere veramente sposata.¹⁰

All'inizio dell'Atto I, il dialogo tra Benjamin Franklin Pinkerton e Sharpless introduce il sospetto di una situazione legale ambigua. Mentre mostra la sua casetta al console, Pinkerton paragona la flessibilità delle sue mura mobili al contratto della casa, acquistata per novecentonovantanove anni, il massimo possibile secondo il diritto contrattuale americano. Ma – strano a dirsi – questo contratto può terminare anche a fine mese:

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

L'aria che segue, "Dovunque al mondo", inizia un'ampia evocazione del viaggio edonistico dello "yankee vagabondo" per il mondo alla ricerca del piacere, collezionando "i fiori d'ogni plaga" e "d'ogni bella gli amor". È musicata con un enfatico colore locale americano: la citazione d'apertura dell'inno *The Star-Spangled Banner* ricorda una banda militare – giustamente, dal momento che nel 1904 questo era l'inno ufficiale della marina e non ancora l'inno nazionale americano. Interrotto da un giro di drink ("Milk-punch o Whiskey?"), il *facile evangelo* di Pinkerton è musicato in una melodia in

Un gruppo di ufficiali della nave da guerra USS Lancaster, 1891 (per gentile concessione dello U.S. Naval Historical Center). Si presume che l'ufficiale con la barba in piedi, William B. Franklin, sia stato il modello storico per il personaggio di Benjamin Franklin Pinkerton.



3/4, di cui abbiamo l'abbozzo con l'indicazione "tempo di valzer Boston con accompagnamento zoppo".¹¹ Dopo una terza ripetizione della melodia iniziale, il nostro "yankee vagabondo" cambia improvvisamente e adotta uno stile più intimo, applica al suo matrimonio la clausola della possibile fuga mensile prevista per la sua casa giapponese, poi mette a tacere le obiezioni di Sharpless con toni da nazionalista sciovinista:

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

Pinkerton termina infine la scena con un altro brindisi, stavolta al giorno "in cui mi sposterò con vere / nozze, a una vera sposa... americana".

Puccini, i suoi librettisti e il suo editore Giulio Ricordi erano perfettamente consapevoli della personalità stravagante e negativa di Pinkerton ed erano ben contenti di avere un tenore americano – una presa di distanza che relega il suo avventurismo colonialista e sessista in un contesto non-europeo.¹² Infatti, anche dopo l'arrivo di Butterfly e la festa di nozze, la versione scaligera sottolinea ancora i modi odiosi di Pinkerton e i suoi commenti razzisti e colonialisti. Il luogotenente pensa che i giapponesi siano una "tribù" più vicina agli animali che agli esseri umani, che parla un "gracchiar di ranocchi;" afferma che i tre domestici hanno "nomi di scherno o scherzo" e, con tono denigratorio, li riduce alla fisiognomica uniformità di "muso primo, secondo, e muso terzo". Quando si avvicinano gli ospiti della festa di nozze, il Pinkerton scaligero ordina degli antipasti che considera degni del gusto giapponese:

Qua i tre musì. Servite
ragni e mosche candite.
Nidi al giulebbe e quale
è licor più indigesto
e più nauseabonda leccornia
della Nipponeria.

Osservando "il bizzarro gruppo dei parenti", commenta:

Che burletta la sfilata
della nova parentela,
tolta in prestito, a mesata.
[Certo dietro a quella vela
di ventaglio pavonazzo,
la mia suocera si cela.
E quel coso da strapazzo
che fa salti di ranocchio
è lo zio briaco e pazzo.
Manco male anche il marmocchio,
lustrò giallo e grassottino.
Or complottan, stretti a crocchio,
e mi ponzano l'inchino.]

Le righe tra parentesi vengono spesso tagliate e, in ogni caso, sono interrotte da una comica discussione su Pinkerton che scoppia contemporaneamente tra Butterfly e i suoi amici e parenti e che avvicina l'opera pucciniana alle forme musicali dell'operetta – una contaminazione tra generi che sicuramente contribuì all'insuccesso della prima assoluta.¹³ La discussione in sé, inintelligibile a causa della densa condotta delle voci, ci riporta al momento in cui Goro cercava una cercava una moglie temporanea per Pinkerton: Pinkerton era stato prima offerto alla cugina di Butterfly, che lo aveva trovato brutto e lo aveva rifiutato. Butterfly ne è offesa e gli amici affermano che la cugina era troppo vecchia, mentre i parenti prevedono un divorzio in tempi brevi:

Pierre Le Cor ("Yves"),
Kiku e Pierre Loti.
Ritratto fotografico
di Ueno Hikoma,
Nagasaki, 1885.
Immagine tratta
da Suetoshi Funaoka,
*Pierre Loti et l'Extrême
Orient: du Journal
à l'œuvre*, France Toshi,
Tokyo 1988.



CUGINA
In verità,
bello non è.

BUTTERFLY (*offesa*)
Bello è così
che non si può
sognar di più. [...]

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

BUTTERFLY (*sdegnosa*)
Sì, giusto tu! [...]

ALTRE AMICHE

La sua beltà
già disfiòr.

CUGINI E CUGINE

Divorzierà.

ALTRI

Spero di sì.

Anche se le ragioni di Pinkerton qui sono molto chiare, tuttavia, questo scambio di battute solleva la difficile questione del perché Butterfly abbia acconsentito al “matrimonio temporaneo” con lui. Ciò che rende la versione scaligera particolarmente interessante è un’importante aggiunta al duetto d’amore, qui stampata in corsivo, che spiega le sue motivazioni e aggiunge un ulteriore livello di complessità. Trovandosi in ristrettezze economiche in seguito al suicidio del padre, Butterfly era inizialmente disgustata dall’idea del matrimonio temporaneo con un barbaro straniero ma il suo cuore cambia fin dalla prima volta in cui vede Pinkerton:

*... pensavo: se qualcuno mi volesse
forse lo sposerei per qualche tempo.
Fu allora che il nakodo
le vostre nozze ci propose. Ma,
vi dico in verità,
a tutta prima le propose invano.
Un uomo americano!
Un barbaro! Una vespa! mi dicevo.
Scusate – non sapevo... [...]
Adesso voi
siete per me l’occhio del firmamento.
E mi piaceste dal primo momento
che vi ho veduto. Siete
alto, forte. Ridete
con modi sì palesi.
E dite cose che mai non intesi.*

Benché obbligata a prendere un marito temporaneo, Butterfly era inizialmente disgustata dall’idea di un barbaro straniero, ma il suo cuore cambia fin dalla prima volta in cui vede Pinkerton. In un certo senso, questo cambiamento repentino giustifica le diverse interpretazioni dei librettisti. Per Luigi Illica, l’opera è una tragedia coloniale dove si incontrano Oriente e Occidente,¹⁴ mentre per Giuseppe Giacosa si tratta di una tragedia individuale più in linea con il suo personale interesse per il dramma domestico. In realtà, queste interpretazioni discordanti si giustappongono nel momento centrale dell’azione, e credo che questa giustapposizione abbia il suo senso a livello drammatico. L’improvviso stile elevato di Butterfly, “Adesso voi siete per me l’occhio del firmamento,” suggerisce un cambiamento radicale e

istantaneo, quasi una conversione religiosa, che pone Pinkerton al centro del suo universo. Puccini e i suoi librettisti hanno semplicemente accettato le diverse motivazioni che soggiacciono alla storia, vale a dire, hanno accettato, da una parte, l'ingannevole "matrimonio mensile" di Pinkerton e, dall'altra, la convinzione di Butterfly di stipulare un "vero matrimonio", motivandola appunto con il cambiamento repentino dovuto all'amore a prima vista.

Questo antefatto spiega anche perché l'aria di Butterfly, "lo seguo il mio destino", diversamente dall'aria introduttiva di Pinkerton, sembra affermare una convinzione religiosa piuttosto che esprimere il carattere della protagonista. Nel recitativo essa afferma che la "vita nuova" sola con Pinkerton richiede anche una "nuova religione" con un solo Dio. Prende Pinkerton da parte e gli dice "con tenera e rispettosa confidenza":

leri sono salita
tutta sola in segreto alla Missione.
Colla nuova mia vita
posso adottare nuova religione.
Dirvi ben non saprei
se del bene o del mal chiaro discerno:
noi preghiam mille Dei
voi pregate un sol Dio grande ed eterno.
Lo zio Bonzo nol sa,
né i miei lo sanno.

L'aria che segue, "lo seguo il mio destino," è musicata sulla stessa melodia che accompagna l'entrata in scena di Butterfly e il commento di Sharpless sul suo nome. Viene per questo considerata il "suo" motivo. Puccini suggerisce l'emozione derivata dalla nuova fiducia di Butterfly nel suo destino e nella sua nuova identità con rapidi arpeggi e un accompagnamento d'archi segnato come *dolcissimo*. I due versi in corsivo sono stati eliminati nelle successive versioni:

lo seguo il mio destino
e piena d'umiltà
al Dio del signor Pinkerton m'inchino.
È mio destino.
*Per me spendeste cento
yen, ma vivrò con molta economia.*
E per farvi contento
potrò forse obliar la gente mia.
(va a prendere le statuette)
E questi: via! *(li nasconde)*

Potremmo dire che la conversione nel profondo dell'anima di Butterfly implica la fiducia in un doppio destino, espressione che viene ripetuta due volte: a un livello più evidente, essa rifiuta e poi mette esplicitamente da parte il proprio legame con la religione giapponese e con la sua famiglia, mentre accoglie la nuova religione di Benjamin Franklin Pinkerton (lo intendo nel doppio senso:



"Tempo di valzer Boston con accompagnamento zoppo."
Abbozzo di melodia per Pinkerton.

la religione del Dio di Pinkerton e la religione del Dio Pinkerton). Allo stesso tempo, però, come suggeriscono i due versi in corsivo, essa modifica il contratto originario di relazione temporanea, "per me spendeste cento yen," in qualcosa di implicitamente diverso e più permanente: la "molta economia" del matrimonio domestico di cui essa si preoccupa all'inizio dell'Atto II.

È significativo, comunque, che quest'aria e il desiderio di cambiare identità non arrivino mai alla voluta conclusione: quando Cio-Cio-san raggiunge, con climax crescente, il la con la parola "via!", l'accompagnamento orchestrale si sovrappone con un cambiamento improvviso da la maggiore a la minore e la fortissima interruzione del motivo del suicidio del padre, segnalato nella partitura con un "*deciso ed energetico*", mentre la riduzione per pianoforte scaligera aggiunge l'indicazione che il soprano finisca "*troncando la nota e facendo atto di paura d'essere stata udita dai suoi parenti*". Purtroppo, queste indicazioni nella partitura di solito non vengono seguite nelle esecuzioni né nelle registrazioni: nella registrazione di Naxos il soprano non "*tronca la nota*," il che non tiene conto dell'intenzione del compositore di interrompere deliberatamente Butterfly nel suo tentativo di stabilire la sua nuova identità. Secondo la partitura, dovremmo vedere (*facendo atto di paura*) e sentire (*troncando la nota*) che, nonostante il suo intenso desiderio di abbandonare la propria appartenenza etnica e costruire la sua nuova esistenza come Madama B. F. Pinkerton, Butterfly è invece destinata a rimanere inevitabilmente la figlia di suo padre, e inevitabilmente giapponese. Peraltro, sappiamo bene

che la storia delle esecuzioni non sta dalla parte di un compositore che chiede al cantante di compromettere una nota alta.

Mi sono soffermato su questi pochi minuti dell'opera perché l'intensa ma errata convinzione di un cambiamento di status è alla base della tragedia giapponese di Butterfly che ne segue. L'illusione di essere sposata diventa l'ossessione che guiderà il suo comportamento da questo momento in poi. Sharpless avverte Pinkerton: la cerimonia di nozze sarà pure uno "pseudo-sposalizio," ma essa ci crede:

Giudizio:
o il pseudo sposalizio
vi mena al precipizio.
E se a voi sembran scede
il patto e la sua fede
badate!... Ella ci crede.
(*accenna a Butterfly*)

Puccini e i suoi librettisti creano dunque una situazione carica di potenziale sia comico che tragico: una relazione originariamente basata sulla pratica dei "matrimoni temporanei" viene formalizzata in una finta cerimonia che Sharpless e Pinkerton vedono come uno "pseudo-sposalizio," mentre Cio-Ciosan la considera vera e crede che, come un sacramento, la trasformerà da Madama Butterfly in Madama Benjamin Franklin Pinkerton. Sia il libretto sia la musica mettono in primo piano questo travisamento tragicomico con spietata ironia subito dopo la cerimonia di "nozze". Gli amici della protagonista vengono a congratularsi con lei in quanto "Madama Butterfly," e essa li corregge, affermando che ora è "Madama F. B. Pinkerton":¹⁵

(*le amiche circondano Butterfly festeggiandola*)
LE AMICHE
Madama Butterfly!

BUTTERFLY
(*le corregge*)
Madama F. B. Pinkerton.

La musica, tuttavia, si rifiuta di supportare questa affermazione. Nelle didascalie per la Scala, più dettagliate, le amiche della ragazza si congratulano con lei in un modo esageratamente giapponese, "fanno ripetuti inchini" e Butterfly, con fare quasi da matrona, "facendo cenno colla mano, alza un dito, e corregge: 'Madama F. B. Pinkerton'". Purtroppo, la musica contraddice la sua affermazione di un cambiamento di status e d'identità. Le congratulazioni delle amiche sono cantate su una melodia giapponese, *Oedo Nihonbashi*, mentre l'obiezione di Butterfly, cantata su una leggera variazione di tale melodia, è seguita dalla letterale ripetizione di *Oedo Nihonbashi*, dando a intendere che, di fatto, nulla è cambiato: essa resta giapponese e resta la signorina Butterfly.

Molte modifiche sono state fatte alla partitura dell'Atto I dopo la catastrofica prima assoluta, e in particolare sono state eliminate alcune affermazioni sgradevoli di Pinkerton e alcuni episodi comici, come i cori giapponesi e una canzone da ubriaco per Yakusidé. L'Atto II, invece, ha subito cambiamenti strutturali e sono state fatte delle aggiunte che hanno portato alla versione che oggi ci è più familiare: divisione in due atti ulteriori con un intermezzo. Queste modifiche oscurano un importante parallelismo presente nella versione originale scaligera in due Atti:¹⁶ ciascun Atto inizia con un fugato che porta poi a un dialogo tra amici intimi della stessa razza e dello stesso genere (Pinkerton e Sharpless, Butterfly e Suzuki). I personaggi principali hanno ciascuno il proprio numero principale, in sol bemolle maggiore e in 3/4: "Dovunque al mondo" di Pinkerton nell'Atto I e "Un bel dì vedremo" di Butterfly nell'Atto II. Inoltre, gli Atti si concludono in ambienti simili ma opposti, il primo con una notte di nozze e il secondo con un suicidio, entrambi avvenuti di sera. Questo parallelismo potrebbe indicare che, mentre l'aria di Pinkerton rappresenta il suo avventurismo sessuale e il suo inganno, "Un bel dì" di Butterfly ne rivela piuttosto le conseguenze e l'illusione di lei.¹⁷

In quasi tutto l'Atto II la protagonista agisce nella convinzione di essere sposata e che Pinkerton tornerà dalla sua "piccina mogliettina". Puccini e i suoi librettisti mettono in primo piano la sua illusione in vari modi. Il numero più famoso dell'opera, "Un bel dì vedremo", è la risposta all'osservazione di Suzuki secondo cui i marinai stranieri dei matrimoni temporanei non tornano: "Mai non s'è udito / di straniero marito / che sia tornato al nido". La risposta di Butterfly è strutturata in due affermazioni che forse dovremmo piuttosto definire atti di fede. Essa dice a Suzuki immediatamente prima dell'aria: "Ah la fede ti manca" e conclude affermando "Tutto questo avverrà. Tieniti la tua paura – io con sicura fede lo aspetto". Le modifiche posteriori all'aria rendono la sua illusione ancora più chiara aggiungendo la didascalia: Butterfly "*fa la scena come se realmente vi assistesse*".

Questa illusione (un'anticipazione delle visioni di Suor Angelica)¹⁸ viene lentamente e – per molti amanti del teatro – crudelmente confrontata con la realtà della sua situazione nel corso dell'Atto II. Subito dopo "Un bel dì vedremo", Sharpless bussa alla porta di Butterfly:

SHARPLESS

(affacciandosi, bussa discretamente contro la porta di destra)

Chiedo scusa...

(vede Butterfly che udendo entrare alcuno si è mossa)

Madama Butterfly...

BUTTERFLY

(senza volgersi, ma correggendo)

Madama Pinkerton.

Prego.

Come nella scena delle nozze nell'Atto I, la musica ripete *Oedo nihonbashi*, ricordandoci ancora una volta che nulla è cambiato. Butterfly saluta dunque

Sharpless chiamandolo il "mio console" e lo accoglie nella sua "casa americana", anche se manca l'arredamento in stile occidentale e il console "*si lascia cadere grottescamente su di un cuscino*".

Gli episodi che seguono rendono ancora più chiare le conseguenze dell'inganno di Pinkerton e dell'illusione di Butterfly, in modo particolare l'arrivo di Yamadori. Il principe entra sulla musica di *Miya-sama*, senza dubbio la più famosa melodia giapponese *fin de siècle* grazie a *The Mikado* (1885) di Gilbert e Sullivan. Il suo impiego qui evidenzia non solo la comica imponenza di Yamadori, ma anche la sua imitazione degenerata dell'abbigliamento e degli usi occidentali, che è specchio del comportamento di Butterfly. Il saluto di Butterfly, accompagnato dalla musica tristanesca che beffa la sua imitazione della passione romantica occidentale, è ironico, non solo perché riflette il suo amore non corrisposto, ma anche perché inconsapevolmente anticipa il suo stesso suicidio:

BUTTERFLY

Eccolo. Attenti.

(Yamadori entra con grande imponenza, vestito all'europea con modi del gran mondo: dà una poderosa stretta di mano a Sharpless, da persone che si conoscono; fa un graziosissimo inchino a Butterfly.)

Yamadori – ancor... le pene
dell'amor, non v'han deluso?

Vi tagliate ancor le vene
se il mio bacio vi ricuso?

In questa sede non c'è spazio per un'analisi approfondita del tentativo di Butterfly di applicare la legge americana sul divorzio all'abbandono di Pinkerton,¹⁹ ma gli incisi di Sharpless dopo questa affermazione ("Oh, l'infelice!") e dopo l'evocazione da parte di Butterfly di una corte di divorzio americana ("Mi rattrista una sì piena / cecità"), rendono chiaro fino a che punto la sua fedeltà sia fuori luogo. Un ultimo esempio merita comunque un breve commento, lo scambio di battute tra Butterfly e Sharpless a proposito delle abitudini dei pettirossi, che ci rivela la promessa di ritorno ingannevole di Pinkerton e la misura in cui la convinzione di Butterfly è lontana dalla realtà:

BUTTERFLY

Quando fanno
il lor nido in America
i pettirossi?

SHARPLESS (*stupito*)

Come dite? [...]

BUTTERFLY

Mio marito m'ha promesso
di ritornar nella stagion beata
che il pettirosso rifà la nidiata.
Qui l'ha rifatta ben tre volte, ma

può darsi che di là
usi nidiar men spesso. (*Goro scoppia in ridere*)

Il gesto di Goro viene spesso eliminato o reso inaudibile, in quanto tremendo. Ma la riduzione per voce e pianoforte della Scala indica che questo gesto deve essere visibile e udibile, "Goro s'affaccia e fa una risata": gesto tagliente di un uomo giapponese in parte occidentalizzato, che espone con crudeltà l'incapacità di questa giovane donna di fare considerazioni generali sul mondo naturale o di concepire concetti astratti come l'"ornitologia". Ciò ci dimostra come la tragica illusione di Butterfly si inserisca nel quadro dei pregiudizi *fin de siècle* su razza e genere diretti contro le donne e contro i giapponesi e, nello specifico, contro una giovane donna giapponese con una conoscenza limitata del mondo. Ma questa sarebbe tutta un'altra storia.²⁰

¹ Long pubblicò il suo racconto in "Century Magazine" (n. 55, gennaio 1898, pp. 374-92), poi in una raccolta "giapponese" più volte ristampata (New York 1898, pp. 1-86), e infine in un volume separato in previsione della prima dell'opera (New York 1903). Il dramma di Long e Belasco fu pubblicato da Arthur Hobson Quinn nella raccolta *Representative American Plays*, New York 1917, pp. 649-64. Le traduzioni italiane del racconto e del dramma utilizzate da Puccini e dai suoi librettisti si possono trovare in *Madama Butterfly: fonti e documenti della genesi*, a cura di Arthur Groos, con V. Bernardoni, G. Biagi Ravenni, D. Schickling, Centro Studi Giacomo Puccini, Maria Pacini Fazzi, Lucca 2005, pp. 32-93.

² *Madame Butterfly: The Story*, in "Cambridge Opera Journal" 3/2, 1991, pp. 125-158.

³ Mrs. Irvin H. Correl [sic], *Madame Butterfly: Her Long Secret Revealed*, in "The Japan Magazine" 21, 1931, pp. 341-345.

⁴ Per maggiori dettagli, si veda Groos, *Madame Butterfly*, cit., pp. 127-148.

⁵ Ivi, pp. 149-152.

⁶ *Naval Surgeon: The Diary of Dr. Samuel Pellman Boyer*, a cura di E. Barnes e J. A. Barnes, vol. II: *Revolt in Japan*, Indiana University Press, Bloomington 1963, p. 30.

⁷ Cfr. Suetoshi Funaoka, *Pierre Loti et l'Extrême Orient: du Journal à l'œuvre*, France Toshō, Tokyo 1988.

⁸ Ivi, p. 98.

⁹ Si veda il mio saggio *Luigi Illica's Libretto for Madama Butterfly* (1901), in "Studi pucciniani" 2, 2000, pp. 91-204.

¹⁰ Sulle diverse versioni di *Madama Butterfly*, si veda Dieter Schickling, *Giacomo Puccini: Catalogue of the Works*, Bärenreiter, Kassel 2003, pp. 255-287, in particolare pp. 266-274. Le implicazioni interpretative delle varie versioni sono esaminate nel dettaglio in Michele Girardi, *Puccini: His International Art*, University of Chicago Press, Chicago 2000, pp. 195-258, in partic. pp. 220 sgg. Nella disamina che segue citerò il primo allestimento scaligero dell'opera facendo riferimento all'edizione a stampa del libretto e dello spartito per canto e pianoforte: *Madama Butterfly*, da John L. Long e David Belasco. Tragedia giapponese di L. Illica e G. Giacosa, musica di Giacomo Puccini, G. Ricordi & Co., Milano 1904. Il libretto per la Scala costituisce la base della mia edizione sinottica, pubblicata in *Madama Butterfly: fonti e documenti*, cit., pp. 198-294.

¹¹ *Abbozzi musicali*, ivi, fig. 9, p. 163.

¹² Giulio Ricordi, in privato, definiva Pinkerton "quel mezzo lavativo Americano," e Illica inizialmente sostenne che a causa del suo carattere odioso non sarebbe dovuto ricomparire nel secondo Atto: "Pinkerton è antipatico. Presentato... non si deve più vedere!" (*Carteggi pucciniani*, a cura di Eugenio Gara, lettera n. 252, Ricordi, Milano 1958, p. 211).

¹³ Si veda Arthur Groos, *Madama Butterfly between Tragedy and Comedy*, in *Madama Butterfly: l'orientalismo di fine secolo, l'approccio pucciniano, la ricezione*, Olschki, Firenze 2008, pp. 159-179, in partic. pp. 178-180.

¹⁴ L'ansiosa domanda di Butterfly a Pinkerton nel corso del duetto d'amore riflette le sue stesse preoccupazioni riguardo al trattamento riservato dagli occidentali a tutte le farfalle (*butterflies*):

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

Un analogo lamento alla fine della bozza originaria di Illica condanna esplicitamente lo sfruttamento sessuale delle donne giapponesi da parte degli occidentali:

Strana forza
dunque han costor che il lor volere impongono
alle anime? Varcano terre, mari,
cieli!... Perché? Solo per farsi amare?
Solo per farci piangere e... morire? (pp. 192 sgg.)

¹⁵ L'erroneo "Sir Francis Blummy" o "F. B. Pinkerton" di Illica venne corretto nelle versioni successive.

¹⁶ Si veda Michele Girardi, *The Musical Structure of the Two-Act Version*, in *Puccini: His International Art*, cit., pp. 234-240.

¹⁷ Nelle parole di John Luther Long: "Egli era venuto ed aveva preso il posto di tutto; se ne era andato e non le aveva lasciato nulla... nulla tranne la morte" (*Madama Butterfly: fonti e documenti*, cit., p. 74).

¹⁸ Si vedano in particolare due articoli di James Hepokoski, "Un bel di? Vedremo!" *Anatomy of a Delusion*, e *Structure, Implication, and the End of Suor Angelica*, rist. in *Music, Structure, Thought: Selected Essays*, Ashgate, Farnham 2009, pp. 167-170 e 143-66.

¹⁹ Esiste uno studio recente sullo stato effettivo del divorzio in Giappone alla fine dell'Ottocento, benché gli autori si sbagliano su diversi punti riguardanti l'opera in sé: Giorgio Fabio Colombo, Masabumi Suzuki, Dai Yokomizo, "That may be Japanese law... but not in my country!": *Marriage, Divorce and Private International Law in Giacomo Puccini's Madame Butterfly*, in "Zeitschrift für japanisches Recht/ DJJV-Mitteilungen", 20/39, 2015, pp. 73-87.

²⁰ Cfr. Arthur Groos, *Madama Butterfly between East and West*, in *Giacomo Puccini and His World*, a cura di E. Senici e A. Schwartz, Princeton University Press, Princeton 2016, pp. 49-84.

* Arthur Groos (1943) è stato dal 1973 docente di studi sul Medioevo, germanistica e musica della Cornell University (Ithaca, New York). Ha pubblicato saggi sul cristianesimo letterario del Medioevo, sul *Parzival* di Wolfram von Eschenbach. Si è occupato di Minnesang. Ha pubblicato studi sull'età di Goethe e sull'opera italiana. È coautore di un saggio su *La bohème* e autore dello studio *Madama Butterfly, 1904-2004: fonti e documenti* (Lucca, 2005). Cofondatore del "Centro Studi Giacomo Puccini", di cui è anche stato vicepresidente, è editore degli "Studi pucciniani". Ha ricevuto numerosi premi e riconoscimenti internazionali per la sua attività scientifica.



Allen

ST. LOUIS, MO., U.S.A.

Madama Butterfly, una tragedia in kimono

Michele Girardi*

Ritratto fotografico di David Belasco. Dalla novella di J. L. Long trasse il dramma *Madame Butterfly*, rappresentato la prima volta il 5 marzo 1900 a New York, Herald Square Theatre (Harvard University, Houghton Library).

Quando ferveva il lavoro su *Madama Butterfly*, Puccini scrisse al librettista Illica (16 novembre 1902):

L'opera deve essere in due atti. Il primo tuo e l'altro il dramma di Belasco con tutti i suoi particolari. Assolutamente ne sono convinto e così l'opera d'arte verrà tale da fare una grande impressione. Niente *entr'acte* e arrivare alla fine tenendo inchiodato per un'ora e mezzo il pubblico! È enorme, ma è la vita dell'opera.¹

Era un proposito radicale rispetto alle abitudini del pubblico italiano e internazionale d'inizio secolo: basti ricordare che atti unici di vaste proporzioni come *Salome* (1905) ed *Elektra* (1909) di Richard Strauss erano di là da venire, mentre le immani strutture temporali dei drammi di Wagner richiedevano troppi sforzi d'allestimento (e di concentrazione) per entrare in un repertorio di diffusione capillare, specie in Italia. Si rifletta inoltre sulle tendenze del teatro verista coevo: Puccini aveva comunque già immaginato, anche se con fini particolari rispetto all'uso contemporaneo, un intermezzo nell'Atto secondo – che si svolge in tempo reale dopo l'ampio prologo che lo precede di tre anni –, per accompagnare i pensieri di Cio-Cio-San durante la veglia che precede il ritorno di Pinkerton. Creò così una struttura da atto unico che echeggia quella di *Cavalleria rusticana* (1890), visto che anche Mascagni, ad esempio, aveva utilizzato un intermezzo, affidato all'orchestra, per separare le due parti dell'opera. Non altrimenti si erano comportati Leoncavallo in *Pagliacci* (1892), nominalmente in due Atti, ma di fatto pure in due parti (e in tempo reale), Massenet nella *Navarraise* (1894), e lo stesso Puccini nella versione riveduta della sua prima opera, *Le Villi*, ampliata da uno a due Atti. Come suona differente dai titoli precedenti, tuttavia, *Madama Butterfly*, tragedia che vive largamente nella psicologia individuale della protagonista, dove il pubblico è obbligato a condividere il mondo soffocato e soffocante di lei fino allo scioglimento repentino: un mondo ove mancano i contrasti violenti e le passioni esteriori che agitano gli eroi del verismo.

La scelta di Puccini era una logica conseguenza della molla creativa che lo

A Rosina Storchio
Via Cesare Beccaria 3
Milano

Cura Butterfly.

Noi facciamo corrette a parer
vostra ed ancora un un'coll
arte proporzionata e spaziosa
parata vivace e operosa
viva!

Giacomo Puccini
Giuseppe Giacosa

L. Illica

lettera di Giacomo Puccini a Rosina Storchio, firmata anche da Giuseppe Giacosa e Luigi Illica, inviata poco prima della rappresentazione di *Madama Butterfly* alla Scala il 17 febbraio 1904 (Milano, Museo Teatrale alla Scala).

a *Fedra* di Pizzetti (1915), sino all'*Œdipus Rex* di Stravinskij (1927) e oltre.

Anteponendo un antefatto dettagliato (il primo Atto, per cui Illica era ricorso anche al romanzo di Pierre Loti *Madame Chrysanthème*, del 1887), Puccini avrebbe ottenuto il necessario prologo, dove mettere a fuoco il conflitto che sta alla base della peripecia, lo scontro fra due civiltà, Est e Ovest, grazie a scene, costumi ed esotismo musicale. Che un simile disegno fosse nella sua mente lo suggerisce un'altra lettera a Illica, del 5 dicembre 1901:

Ti raccomando l'ultimo quadro e pensami a quell'intermezzo, per servirvi del coro: bisogna trovare qualcosa di buono. Voci misteriose a bocca chiusa (per esempio).²

L'insistenza per impiegare il coro in un dramma dominato da un solo personaggio dovrebbe far pensare che Puccini abbia quantomeno intuito la sua valenza simbolica – a dispetto delle convenienze teatrali: i coristi sono impegnati solo in questo scorcio – all'interno di uno schema tragico dalle fattezze classicheggianti. Ma le analogie con quando accade all'eroe nell'*Aiace* di Sofocle, anche se probabilmente non derivarono da un progetto preciso dei librettisti, suggeriscono che gli intenti del compositore non fossero poi così casuali. *Aiace* Telamonio si suicida gettandosi sulla spada per aver perduto l'onore, e prima di morire rivolge al coro una massima parentoria:

aveva spinto verso il nuovo soggetto, con partecipazione emotiva ancora più accentuata del consueto. Assistendo nel giugno del 1900 a Londra al dramma di Belasco da cui *Madama Butterfly* avrebbe tratto origine, egli, che non capiva l'inglese, era stato rapito dall'efficacia drammatica dello scorcio della veglia di Cio-Cio-San in attesa di Pinkerton, già quasi un intermezzo "musicale" fatto di suoni concreti riverberati sulla scena, convincendosi che, a dispetto di un palese modernismo (anche in termini di effetti) e dei costumi nipponici, aveva di fronte una tragedia potentissima, che seguiva gli schemi più sperimentati della tradizione occidentale. Cimentarsi con quel genere, per un artista già al massimo della popolarità, significava aprire un nuovo filone nel teatro musicale *fin de siècle*, che sarebbe stato poi alimentato da opere ispirate più o meno direttamente dai miti, da *Elektra* di Strauss

Rosina Storchio nel ruolo di Madama Butterfly nell'Atto secondo. Foto in posa realizzata dallo studio fotografico Varischi, Artico & C., 1904. Illustrazione tratta da "Musica e musicisti", 15 maggio 1904.



Solo vivere bene o morir bene
deve il nobile. Ho detto e m'hai compreso.³

L'eroe infelice congeda poi la sua concubina Tecmessa, che non vuole rassegnarsi all'ineluttabile, e rivolge infine un addio al figlio Eurisace, a cui augura a un futuro più sereno del suo:

Più felice del padre sii, bambino,
del resto uguale a lui. Non sarai vile.
Io, questo solo ho da invidiarti, ancora:
che non senti le angosce in cui vivi.
È nell'inconscio il dolce della vita,
prima che gioia tu conosca, o pena. [...]
(a Tecmessa)
Ma tu questo bambino adesso toglimi.⁴

Anche Butterfly "muore con onore per non aver potuto serbar vita con onore", suicidandosi con la lama paterna sulla quale è impresso tale motto, dopo aver congedato Suzuki imponendole di tener compagnia al figlioletto che gioca, abbandonato alle abitudini della sua età e dunque non cosciente, come il bimbo di Aiace. Prima di tagliarsi la gola, infine, anche Cio-Cio-San eleva un addio disperato al figlio, spinto nella stanza dalla cameriera fedele per

Il finale tragico del dramma *Madame Butterfly* di David Belasco: Pinkerton (Frank Worthing) entra nella casetta e trova Butterfly (Blanche Bates) morta suicida. Giacomo Puccini ebbe modo di assistere allo spettacolo quando venne rappresento a Londra.



distrarla dal suo proposito, ed esprime un augurio volto a un futuro migliore per lui:

Perché tu possa andar,
di là del mare,
senza che ti rimorda, ai dì maturi,
il materno abbandono. [...]
Va. Gioca, gioca.

Altre prove per accreditare la deliberata scelta tragica vengono da precise simmetrie musicali nel modo di iniziare e di finire i due Atti, che disegnano con chiarezza un percorso drammatico in due parti. Il primo Atto si chiude dolcemente con un accordo che sospende la normale risoluzione alla tonica ed evoca la precedente entrata in scena della fanciulla, simboleggiando la sua apertura all'amore; il secondo viene sigillato da un accordo analogo, che giunge alla fine di una soluzione cadenzale a piena orchestra (il tema del suicidio), e solennizza in tono cerimoniale la conclusione dell'epilogo, tanto che il finale del primo Atto ci tornerà in mente a posteriori, come coerente premessa a una tragedia che ha trovato compimento. Un ampio fugato a quattro parti, tra le più note espressioni tecnico-formali in musica (e dunque identificabile come tale da qualsiasi spettatore), s'ode all'apertura del sipario, come per mettere in enfasi la funzionalità "occidentale" del "nido nuzial" predisposto da Goro. Ed è ancora con un fugato, ma a tre voci e di corto respiro, che inizia il secondo Atto, stabilendo, come nel caso dei finali, un rapporto di causa ed effetto tra i due momenti: la casetta si è trasformata in una prigione, e la musica, nel trascinarsi stancamente sugli stessi schemi, ci fa vivere il decorso temporale ("tre anni son passati"), smascherando l'illusorietà delle convinzioni di Butterfly.

In questo schema gioca un ruolo importante la posizione del coro, a tre

quinti del secondo Atto, che canta a bocca chiusa una dolce ninna-nanna, cullando la protagonista nell'ultimo, amaro istante d'illusione, e al tempo stesso separando chiaramente la peripezia dalla catastrofe, che mena al luttuoso epilogo. Qui sembra che Butterfly abbia finalmente trovato la sintonia con un rarefatto paesaggio sonoro che vibra insieme a lei, voci remote che potrebbero essere misteriosi spiriti augurali, o fantasmi sereni: nei finali delle tragedie sovente il coro assiste l'eroe nel compimento del suo destino.

Cio-Cio-San soddisfa appieno le condizioni di un'eroina tragica: fanciulla quindicenne strappata all'"età dei giuochi" (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 la sua *hamartiá*, l'errore che mette in moto l'intero meccanismo). La statica condizione di moglie "americana" vive solo nella sua autoconvincione (ed è la *hybris*: 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 col proprio sacrificio.

Topoi riconosciuti del genere tragico, e gesti musicali precisamente coordinati ad essi, sostengono dunque la struttura della tragedia giapponese di Puccini, che purtroppo fu realizzata compiutamente soltanto nel debutto di *Madama Butterfly* alla Scala di Milano, il 17 febbraio 1904. Da quell'infausta serata, in cui il pubblico fischiò impietosamente, sobillato da una claque ostile al maggior compositore italiano del momento e al suo editore Ricordi, ebbe inizio un processo sistematico di revisione, che rende l'opera uno dei casi più complessi della filologia musicale di tutti i tempi.

Purtroppo Puccini iniziò dalla macrostruttura, scindendo l'atto conclusivo in due parti,⁵ ma non poteva eliminare il senso preciso degli elementi musicali che concorrono a determinare la prospettiva drammatica, né la coerenza con cui essa è condotta. Per ripristinare il taglio originale, tuttavia, basta solo che il sipario non cali dopo il coro a bocca chiusa, operazione priva di rischi ai tempi d'oggi, visto che lo spettatore attuale è abituato a tempi di attenzione assai più lunghi di quello di allora.

Molti interventi servono a migliorare il sistema leitmotivico dell'opera, e sono capitali visto che le pagine della partitura di *Madama Butterfly* segnano il temporaneo ritorno di Puccini alla maniera musicale di *Manon Lescaut*, la sua partitura più "wagneriana". Ciò è principalmente dovuto alla tipologia dell'eroina femminile: anche se per cause diverse sia Manon sia Cio-Cio-San peccano di superbia ponendosi al di fuori delle regole sociali del loro ambiente, inoltre la loro personalità domina le opere di cui sono protagoniste assolute dall'inizio alla fine, tanto che gli altri personaggi ruotano intorno a loro come satelliti. Per questo Puccini, dopo aver adottato sistemi diversi nella *Bohème* e in *Tosca*, tornò ad impiegare in prevalenza il motivo conduttore (*Leitmotiv*) come perno d'una tecnica di narrazione atta a dar conto del



Atto I.
Ayako, in un'ora
al ritorno d'amore...



Atto I.
Oh! un'ora ancora... Viglianti terra...

I figurini disegnati da Giuseppe Palanti (Milano, Museo Teatrale alla Scala) per il personaggio di Madama Butterfly e Rosina Storchio con i costumi realizzati. Il servizio in posa venne realizzato dallo studio fotografico Varischi, Artico & C., e pubblicato nel periodico "Musica e musicisti", 15 maggio 1904.



Acto II.
Com' una mano
Ch' un più bell'era con voce.

mondo che evolve intorno all'eroina – un mondo che, nel caso di Cio-Cio-San, è del tutto *altro* rispetto alle sue convinzioni. Il *Leitmotiv*, in quanto melodia che da una forma originale perviene ad altre forme che da essa derivano (ma che ne differiscono per ritmo e per profilo intervallare e armonico), mette in risalto la fissità cocciuta di Butterfly, mentre attorno a lei tutto precipita.

Il tema della protagonista è anche il cardine di tutta l'opera, perché l'accompagna all'entrata in scena, fissandone l'immagine di donna innamorata nel suo poetico contesto naturale, e si riaffaccia in molteplici circostanze per caratterizzare il rapporto fra il sentimento della geisha e la realtà. Nella prima intenzione di Puccini la melodia che si staglia sopra l'accordo di tonica scendeva alla dominante – rimanendo dunque sul primo grado in secondo rivolto – per poi risalire alla sensibile creando una dissonanza di settima solo sull'ultimo quarto:



Tuttavia, come risulta da una bozza di stampa dello spartito,⁶ il compositore corresse probabilmente il profilo melodico, anticipando la dissonanza a metà della battuta, fin dalla prima milanese (e non dalla ripresa bresciana, come si riteneva comunemente):



Dal prolungamento della dissonanza deriva una maggior fragranza armonica, visto che la sequenza si ripete in progressione su sei gradi di una scala per toni

interi al basso, dove l'accordo aumentato prende maggior rilievo, assumendo la funzione di quinto grado della nuova tonalità. Non solo il motivo acquista più slancio, dunque, grazie al semplice ritocco, ma viene valorizzata la funzione dell'accordo aumentato, una sorta di spezia armonica che dà impulso alla successiva ascesa verso il registro acuto di voci e coro, incarnando la crescita verso l'infinito dell'innamoramento della ragazza, sino all'acuto finale (Re5, falcato) emesso in *pianissimo*. Gli effetti di questa strategia attuata da Puccini saranno più evidenti quando Pinkerton intonerà la medesima sequenza nel duetto che chiude il primo Atto, ma per far prevalere il suo punto di vista: qui la triade aumentata viene rimpiazzata da accordi senza stravaganze armoniche ("Stolta paura, l'amor non uccide, ma dà vita"), ed è solo nella sezione conclusiva del brano che il motivo torna alla forma originale, segnando la resa incondizionata di lei ("Dolce notte, quante stelle").

Alternando le due manifestazioni del tema Puccini pone la premessa indispensabile alla peripezia, che troverà ulteriori conferme nell'atto successivo. Quando Butterfly, reagendo al pessimismo di Suzuki sul ritorno di Pinkerton, trae conforto e speranza dalle serrature che proteggono la casa, dove sta "dentro con gelosa custodia, la sua sposa che son io, Butterfly", il *Leitmotiv* torna per due battute nella forma originale, ma poco dopo ricompare in una versione cromatica e contorta, che accompagna lo scoppio di pianto di Suzuki ("Piangi, perché?") e introduce la follia visionaria di "Un bel dì vedremo". Dopo questo assolo la distanza fra la realtà e l'autoconvincimento di Cio-Cio-San non potrebbe essere maggiore, e questo nodo conflittuale viene reso tangibile grazie al procedimento di variazione tematica e alla revisione che ne ha valorizzato gli effetti.

Gli altri cambiamenti che riguardano Cio-Cio-San sono più circoscritti ma altrettanto sostanziali, e sempre dettati dall'intento di intensificare la sua statura tragica. Nel primo grande assolo del secondo Atto, "Che tua madre", i versi della prima milanese tratteggiavano una madre visionaria, che presenta lo sfortunato bimbo all'Imperatore, invece della madre ora nota in tutto il mondo che, al mestiere della geisha preferisce il suicidio ("Questo mestier che al disonor porta! / Morta! Morta! Mai più danzar! / Piuttosto la mia vita vo' troncar!"). Nella conclusione Puccini cambiò anche la melodia rendendola più drammatica, con ampi balzi verso l'acuto, e fu mosso dallo stesso intento anche nell'aria conclusiva ("Tu, tu, piccolo iddio!"), rettificando il profilo melodico da discendente ad ascendente: qui la voce svetta nei cieli del registro soprano, in armonia coi versi ("O a me, sceso dal trono / dall'alto Paradiso").

Se i cambiamenti alla parte di Cio-Cio-San afferiscono al suo mondo privato come luogo psicologico individuale per lo sviluppo più coerente del tragico, gli altri interventi riguardano la cornice che la circonda. L'intento è quello di motivare l'evento fatale, mostrando le sue radici nell'ambiente. Puccini lo persegue inscenando anche musicalmente, oltre che visivamente, un'opposizione a beneficio dell'ascoltatore occidentale tra quell'esotico che serve a caratterizzare il prologo, grazie alle melodie originali del Sol Levante da lui raccolte (e spesso inventate, inoltre, *à la manière de*), e l'inno americano, citato nell'assolo di Pinkerton ("Ovunque al mondo") e riecheggiato nel secondo Atto,

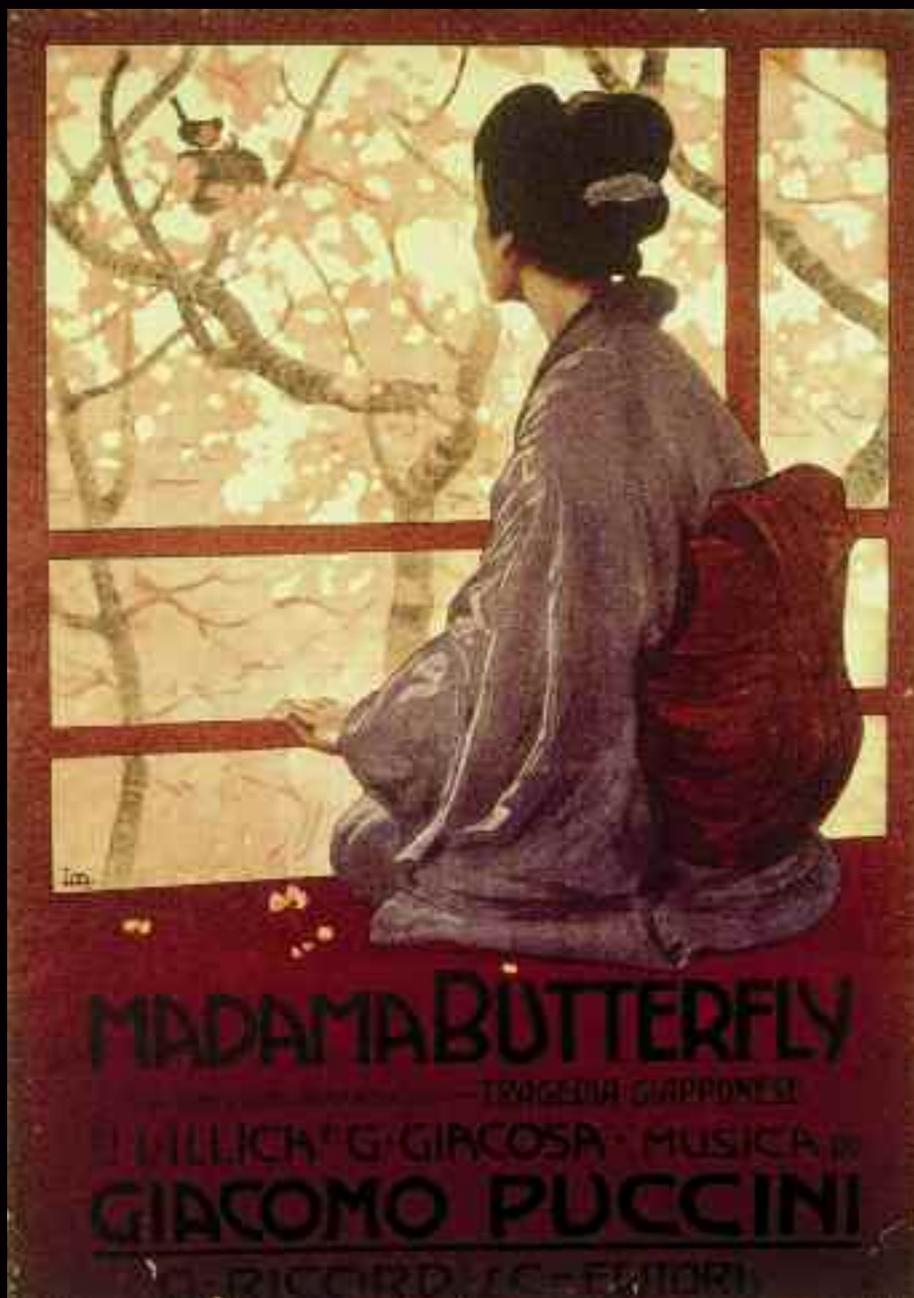
Intorno a *Madama Butterfly*



Giacomo Puccini. *Solo di Butterfly*: "Un bel di vedremo...". Riduzione per canto e pianoforte pubblicata nel periodico "Musica e musicisti" edito da Giulio Ricordi, 15 febbraio 1904 (raccolta privata).

The image displays a page of a musical score for the aria "Solo di Butterfly" by Giacomo Puccini. The title "MADAMA BUTTERFLY" and the composer's name "G. PUCCINI" are at the top. Below the title, it says "Solo di BUTTERFLY: 'Un bel di, vedremo...' (Soprano)". The score is arranged for voice and piano, with the vocal line on the top staff and the piano accompaniment on the bottom staff. The music is in a key with one flat and a 4/4 time signature. The lyrics "Un bel di, vedremo..." are written under the vocal line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Madame Butterfly di J. L. Long, pubblicata in "La Lettura", rivista mensile del Corriere della Sera diretta da Giuseppe Giacosa, n. 2 febbraio 1904.



Leopoldo Metlicovitz. Manifesto per *Madama Butterfly* (Milano, Museo Teatrale alla Scala).

LA NOSTRA MUSICA

MADAMA BUTTERFLY

di
G. PUCCINI

Diamo ai nostri lettori una vera primizia, certi di fare loro una assai gradita sorpresa: è l'*A. sola* di Butterfly nell'atto secondo della nuova opera di Puccini, la cui prima rappresentazione è imminente al teatro alla Scala di Milano.

Da una novella di John L. Long e da un breve dramma di David Belasco, Luigi Illica e Giuseppe Giacosa hanno ideato il libretto della tragedia giapponese *Madama Butterfly*: astenendoci da qualunque anticipata giudizio, ci limitiamo a riprodurre i graziosissimi versi coi quali il tenotenente della Marina Americana, F. B. Pinkerton, descrive Butterfly, ch'egli sposerà in breve all'uso... giapponese.

PINKERTON

Amore o grillo - donna o giugillo
dir non saprei - Certo colui
m'ha colle ingenne - arti riveccato.
Lieve qual tenue - vetro soffiato
alla statura - al portamento
sembra figura - da paravento,
Ma dal suo lucido - fondo di lacca
come con subito - moto si stacca,
qual farfallotta - svolazza e posa
con tal grazietta - silenziosa
che di rincorcerla - furco m'assale
se pure infrangetice - dovessi Tale.

Il testo commentato dell'aria di Pinkerton "Amore o grillo" nell'Atto primo di *Madama Butterfly*, pubblicato nel periodico "Musica e musicisti" del 15 febbraio 1904.



Adolf Hohenstein. Manifesto per *Madama Butterfly*, 1904.

Intorno a *Madama Butterfly*



Madama Butterfly. Copertina del libretto della prima edizione disegnata da Alfredo Montalti, 1904 (Milano, Museo Teatrale alla Scala).

La copertina dei pezzi staccati per canto e pianoforte disegnata da Giuseppe Palanti (raccolta privata).





Leopoldo Metlicovitz. Due cartoline con episodi di *Madama Butterfly*. *La notte nuziale* e, a destra, *L'arrivo di Mrs. Pinkerton nella casetta*.

Avviso di prossima pubblicazione dell'opera completa nelle riduzioni per canto e pianoforte e pianoforte solo. Da "Musica e musicisti", 15 aprile 1904.

quando la geisha, quasi delirando, rivendica la sua “nazionalità” statunitense. Il primo Atto, nella versione milanese, era intessuto di scenette di colore locale (tagliate in seguito, e progressivamente, nel corso delle riprese), dove i giapponesi apparivano ridicoli talora sino al grottesco, offrendo a Pinkerton, da vero yankee privo di rispetto per le tradizioni di altri popoli, ripetute occasione di schernirli con battute sprezzanti. Lo zio Yakusidé, già ubriaco sin all’inizio del banchetto nuziale, cantava un’aria da osteria (“All’ombra d’un Keki / sul Nunki-Nunko-Yama”), sollecitato a esibirsi con protervia da Pinkerton. Dal canto suo il tenente reagiva con poco garbo ai nomi poetici dei tre servi, apostrofandoli rozzamente “Muso primo, secondo, e muso terzo”. Non mancava infine l’occasione di esprimere tutto il suo spietato cinismo quando, nel finale, non si lasciava andare al rimpianto per la perduta felicità (l’aria “Addio, fiorito asil”, aggiunta per la ripresa bresciana del maggio 1904) e, dopo aver consegnato un po’ di denaro a Sharpless, se ne andava alla chetichella borbottando:

Voi del figlio parlatele,
io non oso. Ho rimorso;
sono stordito! – Addio – mi passerà.⁷

Se nella prima versione giapponesi e statunitensi erano posti quasi sullo stesso piano, e l’incomprensione tra le rispettive civiltà era reciproca, nella *Butterfly* attuale la presenza nipponica risulta assai più dignitosa, e la responsabilità del fraintendimento delle regole di una cultura diversa pesa maggiormente sugli americani: anche se Sharpless è un personaggio sostanzialmente positivo, è pur sempre il console di una nazione che approfitta delle circostanze per trarne privilegi, corrompendo per necessità i costumi locali. Dal canto suo Pinkerton guadagna su un momento lirico che non aveva, ma l’aria aggiunta peggiora il suo ritratto, visto che l’unico canale di trasmissione del ricordo di un amore è di natura erotica.⁸ Cio-Cio-San si suicida anche perché, dopo aver voluto credere alla prospettiva di un riscatto dalla propria condizione grazie al matrimonio con un uomo di un altro continente, scopre di essere stata ingannata.

Guardando dunque alle diverse fasi del procedimento compositivo, protrattosi almeno sino alle recite parigine iniziate nel dicembre 1906 (ma altri ripensamenti intervennero anche più in là), si nota come Puccini abbia agito perfezionando l’idea di fondo, non intaccata dall’intervento sulla macrostruttura: mettere in scena una moderna “tragedia giapponese in due Atti”, come recita la partitura.

Anche l’ultima modifica importante attesta l’intento del compositore ed è frutto della sua collaborazione col regista Albert Carré, direttore dell’Opéra Comique di Parigi all’epoca della prima francese di *Madama Butterfly*. Prima di allora nel finale ultimo, al momento della catastrofe, Kate, moglie americana di Pinkerton, entrava nella stanza dove si era consumata la vita di Butterfly e dialogava a lungo con la piccola giapponese, chiedendole del bimbo e manifestando pietà per la sua sorte: a Parigi, invece, Carré e Puccini la ten-

nero al di fuori della stanza, e dunque del mondo intimo della protagonista. Il musicista, inoltre, la privò di un'identità musicale sfoltoando la sua parte e le lasciò solo qualche battuta, per passare le altre a Sharpless.

Togliendo a Kate la parte attiva nella catastrofe per assegnarle quella di fantasma delle private ossessioni di Cio-Cio-San, il compositore perfezionò uno degli snodi della sua tragedia giapponese, lasciando l'ingrato compito di sostenere le ragioni di quella donna altera al console statunitense, l'unico nella costellazione dei personaggi, oltre a Suzuki, ad aver mostrato tratti di *pietas* autentica per Butterfly, e perciò unico occidentale titolato a "giustiziare" la sua insana utopia.

Non si può fermare un meccanismo che ha nelle sue premesse le ragioni stesse del suo esito luttuoso, e perciò la piccola geisha può recuperare la sua dignità solo accettando le regole della propria civiltà. Il lascito è pessimista, ma la sintassi del tragico, qui applicata con intelligenza e passione, consente di cogliere la causa della *hamartiá* 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?

¹ *Carteggi pucciniani*, a cura di Eugenio Gara, Ricordi, Milano 1958, n. 287, p. 225.

² Ivi, n. 263, p. 215.

³ Sofocle, *Aiace*, in *Le tragedie*, a cura di Giuseppina Lombardo Radice, Einaudi, Torino 1981, pp. 485-548: 506, vv. 540-541.

⁴ Ivi, p. 509, vv. 620-625, 654-655. Si vedano, a titolo di approfondimento, le considerazioni sui personaggi di Medea e Aiace riflessi nell'opera di Puccini formulate da Guido Paduano (*Madama Butterfly: il giocattolo demiurgo*, in *Come è difficile esser felici. Amore e amori nel teatro di Puccini*, ETS, Pisa 2004, pp. 111-125: 123-124).

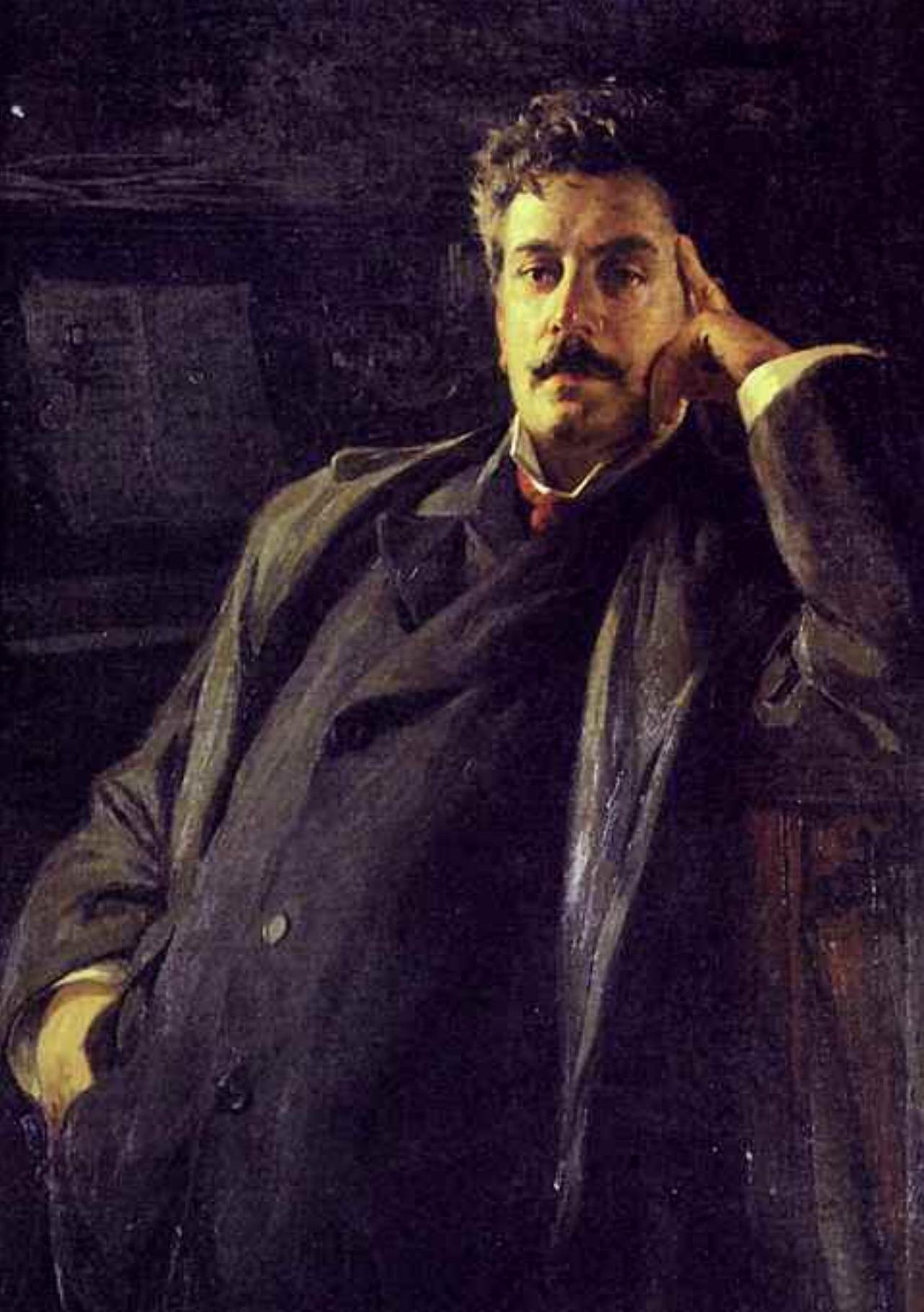
⁵ È importante rilevare, comunque, che si tratta di parti e non di atti, come testimoniano tutte le numerose fonti edite (salvo uno spartito in francese, uscito in occasione delle recite parigine del dicembre 1906).

⁶ Cfr. Dieter Schickling, *Nel laboratorio di Puccini: le cosiddette versioni di Madama Butterfly*, in "La Fenice prima dell'opera", 2012-2013, 5, pp. 29-42.

⁷ Un'edizione "genetica" del libretto di Giacosa e Illica (dalla prima versione a quella corrente) si può leggere in *Madama Butterfly. Fonti e documenti della genesi*, a cura di Arthur Groos, Centro Studi Giacomo Puccini, Maria Pacini Fazzi, Lucca 2005, pp. 201-294; il volume contiene numerosi documenti di primaria importanza (testi delle fonti, abbozzi e schizzi musicali, cronache giornalistiche e altro), ed è quindi la più completa raccolta di materiale atto a documentare la nascita di un'opera a lungo *in fieri*.

⁸ Non sono in grado di dire quanto Puccini fosse consapevole di realizzare opposizioni drammatiche così attente alle ragioni degli oppressi (e si veda l'assolo di Luigi nel *Tabarro*, piuttosto che la condizione del popolo sottomesso e terrorizzato dal potere in *Turandot*). Veggenza? Tra l'altro *The Star-Spangled Banner* ("O say, can you see by the dawn's early light") fino al 1931 fu soltanto l'inno della marina americana, e non quello nazionale statunitense, come divenne in seguito.

* Michele Girardi (1954) insegna Drammaturgia musicale all'università di Pavia. È specialista di opera e di storia della musica dell'Ottocento e del Novecento. Il suo lavoro più rappresentativo è *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano* (1995), anche tradotto in inglese. Ha scritto un libro sulla prima messa in scena parigina di *Madama Butterfly*. È socio fondatore e membro del comitato scientifico del "Centro studi Giacomo Puccini" di Lucca (1996). Negli anni 2000-12 è stato presidente dell'edizione nazionale delle opere di Puccini. Dal 2002 dirige e cura per il Teatro La Fenice di Venezia la serie di pubblicazioni "La Fenice prima dell'opera".



Come eseguire *Madama Butterfly*¹

Dieter Schickling*

Giacomo Puccini. Dipinto di Luigi De Servi, 1903 (Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi).

Il titolo di questa relazione – chi conosce la letteratura critica su Giacomo Puccini lo sa – riprende, adattandolo, quello di un leggendario testo del 1971, *Comment faut-il jouer "La Bohème"?*, di René Leibowitz, celebre teorico e maestro della "Nuova Musica" soprattutto negli anni Cinquanta e Sessanta del secolo scorso, ma anche famoso direttore d'orchestra (per esempio per Beethoven e Offenbach). Nel testo sulla *Bohème*, un capitolo della sua monografia "Le compositeur et son double – Essais sur l'interprétation musicale", Leibowitz, riferendosi alle più popolari opere di Puccini, sostiene che queste vengano messe in scena in maniera estremamente abborracciata. Leibowitz porta l'esempio dell'incisione di Toscanini del 1946, l'unica che egli considera riuscita, e illustra come soltanto eseguendo in maniera estremamente rigorosa la precisissima scrittura musicale di Puccini sia possibile ottenere quell'impressione di libertà che l'interpretazione musicale della *Bohème* deve a suo parere suscitare. Leibowitz parla di "dialectique entre la rigueur et la liberté", termini che, applicati a Puccini, a quell'epoca suonavano alquanto insoliti e ambiziosi.

In quel periodo – e anche molto dopo, a volte addirittura fino al giorno d'oggi – si delineavano piuttosto due atteggiamenti molto diversi nell'approccio alle opere di Puccini. Semplificando, ma nemmeno troppo, possiamo dire che o lo si riteneva un compositore banale e *kitsch* – un giudizio diffuso soprattutto in Germania tra le persone musicalmente colte – o si diceva, questo soprattutto in Italia, che non era poi così importante che cosa – e come – avesse scritto davvero Puccini. Gli esecutori, si riteneva, sapevano benissimo come suonarlo in modo da ottenere l'effetto migliore e lo stesso Puccini, si affermava, sarebbe stato d'accordo. Nel suo saggio Leibowitz pone in relazione i due atteggiamenti, sostenendo che sia soprattutto colpa degli interpreti se Puccini appare come un compositore di second'ordine. Se però lo si esegue attenendosi scrupolosamente a quanto ha scritto, si sente un'altra musica: la sua vera musica.

Alla fine degli anni Cinquanta, ben prima quindi che Leibowitz scrivesse i suoi saggi sull'interpretazione musicale, c'era stata una controversia seguita con molta attenzione anche al di fuori del mondo musicale: il direttore d'orchestra australiano Denis Vaughan dichiarò che studiando quattro partiture autografe di Verdi e di Puccini aveva riscontrato migliaia di divergenze rispetto alle versioni a stampa; per-

¹ Il testo è stato realizzato in occasione del Convegno Internazionale – *Madama Butterfly*, Teatro alla Scala, 10-11 novembre 2016.

28. — Al teatro Grande di Brescia *Madama Butterfly* di Giacomo Puccini chiama in teatro pubblico affollato, nel quale spiccano numerose personalità artistiche e della critica. L'opera riporta completo, incontrastato successo, ascoltata con crescente interesse ed emozione, accolta con unanime plauso. Sette pezzi sono replicati, fra generali ovazioni all'autore, al maestro direttore Campanini, agli esecutori tutti. Questo è il più eloquente commento alla serata. Gli interpreti danno alla musica pucciniana tutta l'efficacia espressiva della loro voce, del loro talento, della loro azione scenica, per cui si ha un assieme assolutamente impressionante e che suscita la generale ammirazione.

La signora Krusceniski è stupenda protagonista: trionfa con essa il tenore Zenalello, né meno apprezzati nelle singole parti l'ottimo baritono Bellatti (Sharpless), le signore Lucacewska (Suzuki) e Declina (Kate Pinkerton), ed i signori Gaetano Pini-Corni (Goro), Gianoli-Galletti (Yam-sidè), Tisci-Rubini (Bonzo) e gli altri tutti. La bambina Ghissoni ha tutte le simpatie del pubblico, tanto è graziosa ed intelligente nella parte di Doloro. Orchestra, coro, messa in scena, perfetti.

Il maestro Puccini è fatto segno, durante ed in fine dell'opera, ad acclamazioni infinite.

Il giro del mondo in un mese, rubrica di "Musica e musicisti", 15 giugno 1904, con la cronaca della ripresa di Madama Butterfly al Teatro Grande di Brescia, 28 maggio 1904.

tanto almeno quelle quattro opere non venivano eseguite secondo i dettami dei due compositori. Contro questa tesi si scagliò con estrema veemenza un altro direttore d'orchestra assai più eminente, Gianandrea Gavazzeni, su incarico dell'editrice musicale Ricordi, direttamente coinvolta nella polemica. Non è questa la sede per entrare nel dettaglio di questa controversia, che nei suoi tratti essenziali rimane però molto istruttiva. Vaughan, sessant'anni fa, fu uno dei pochi a considerare le partiture originali del XIX e del primo XX secolo come vere e proprie espressioni dell'intenzione di chi le aveva scritte e non solo come abbozzi, alquanto imprecisi e in genere scorretti, per la versione a stampa. Tuttavia Vaughan non disponeva né di una formazione storica di base, né di quella conoscenza approfondita delle convenzioni di notazione tipiche di Verdi e Puccini necessaria per interpretare in maniera adeguata la loro scrittura musicale. Di conseguenza, il direttore australiano vedeva in ogni minima discrepanza tra autografo e versione a stampa – ad esempio la pratica editoriale di uniformare le indicazioni dinamiche – un tradimento delle intenzioni

dei due compositori. In molti casi questo assunto era palesemente sbagliato. In tal modo Vaughan agevolò la contromossa del suo avversario Gavazzeni, permettendogli di bollare come ridicola ogni critica alla prassi di pubblicazione seguita da Ricordi. E tuttavia i lettori odierni, che da tempo vedono con sospetto il continuo insistere su tradizioni esecutive divenute abituali, fanno spesso fatica ad accettare l'innossidabile sicurezza di Gavazzeni. Il fatto che questi abbia volutamente ignorato ciò che un compositore aveva davvero scritto a favore di una apparentemente invalsa pratica direttoriale non può che apparire, al giorno d'oggi, come segno della tracotanza di un interprete che ha dimenticato chi è il maestro e chi è il servitore.

In parole povere: nella disputa di allora entrambe le parti avevano un po' ragione e un po' torto. Sulla base di questa valutazione si può certamente dare un giudizio su questa controversia, tuttavia la questione di fondo rimane purtroppo senza risposta: quanto è vincolante la versione autografa di una composizione per la sua riproduzione a stampa e di conseguenza per la sua successiva ricezione? Questa è anche la prima delle tre questioni che desidero trattare, per fornire alcuni spunti di riflessione in risposta alla domanda posta a titolo di questo breve intervento, ossia "Come eseguire *Madama Butterfly*?" . Le questioni sono dunque le seguenti.

Prima: nella partitura dell'opera quale è conosciuta ed eseguita da ormai più di cent'anni sono presenti errori o sviste rispetto al testo autografo di Puccini?

Seconda: quale forma dovrebbe avere un'edizione critica dell'opera e a quali scopi

Salomea Krusceniski
nel ruolo di Butterfly
al Teatro Grande di
Brescia, 28 maggio 1904
(Milano, Museo Teatrale
alla Scala).

dovrebbe servire?

Terza: Quali conseguenze potrebbero trarne i teatri per le messe in scena odierne?

Cominciamo dalla prima questione. Puccini si trovò a dover terminare la composizione di *Madama Butterfly* in tempi molto brevi. La riduzione per canto e pianoforte, necessaria soprattutto ai cantanti per studiare i loro ruoli, fu data alle stampe dall'editore Ricordi quando Puccini era ben lontano dall'aver finito di comporre l'opera, cosa che avvenne infine il 27 dicembre 1903, sette settimane prima del debutto al Teatro alla Scala. Le prove erano cominciate quando ancora non era disponibile in forma completa la riduzione per canto e pianoforte. I cantanti dovettero arrangiarsi con una serie di estratti, che tra l'altro a volte venivano sostituiti perché contenevano errori. Nel corso delle prove Puccini apportò evidentemente alcuni ulteriori cambiamenti di non secondaria importanza, che non poterono però essere più inseriti nella prima versione a stampa per canto e pianoforte. Dopo il debutto, com'è noto l'unico vero insuccesso nella storia delle prime pucciniane, il compositore sottopose l'opera a una revisione sostanziale, inizialmente però non così radicale come ancora oggi capita spesso di leggere. Anzi, la seconda rappresentazione, il 28 maggio del 1904 a Brescia, quindi giusto tre mesi dopo il debutto milanese, era ancora piuttosto vicina alla cosiddetta versione originale. In seguito Puccini sperimentò versioni diverse con tagli sempre maggiori: di conseguenza, nessuna delle messe in scena dei tre anni successivi, in cui il compositore aveva partecipato alle prove, era identica a una delle precedenti. All'inizio del 1907, infine, non da ultimo sotto la pressione della casa editrice che pretendeva un testo finalmente "definitivo", Puccini acconsentì alla prima pubblicazione di una partitura a stampa. Solo da quel momento in poi esiste *Madama Butterfly* nella forma in cui la conosciamo oggi.

Da allora sembra che Puccini non si sia occupato più di quest'opera per lungo tempo. Appare assai improbabile che abbia visto o addirittura controllato edizioni successive. Puccini era tutt'altro che un attento revisore. Ci sono sì esempi che testimoniano di come si sia lamentato presso l'editore Ricordi per errori contenuti nelle partiture: questa però è più che altro una prova del fatto che prima di allora se ne era curato troppo poco. Pertanto, tutte le modifiche contenute nelle partiture a stampa successive alla prima del 1907 sono da vagliare con estrema pruden-



Milano, il Teatro Carcano intorno al 1915, cartolina illustrata (raccolta privata). Nel gennaio 1920 *Madama Butterfly* fu ripresa al Teatro Carcano e Puccini vi fece riaprire tre tagli dalla edizione di Milano 1904.



za. A maggior ragione questo vale per le edizioni uscite dopo la morte di Puccini, per arrivare a quelle disponibili oggi sul mercato. Queste non solo contengono correzioni di errori di stampa veri o presunti riscontrati in edizioni precedenti, ma mostrano anche una tendenza a uniformare la scrittura pucciniana senza tuttavia neppure lontanamente considerare un'eventuale precisa intenzione del compositore. Basti un semplice esempio: mentre tutti i legni suonano un passaggio *forte*, nell'autografo, sopra l'impaginatura dei clarinetti, quindi vicino al primo clarinetto, c'è scritto *ff*. Il correttore di Ricordi deve aver pensato che questo significasse *fortissimo* per tutti i legni da quel punto in poi, e l'ha fatto stampare in questo modo. Gianandrea Gavazzeni avrebbe detto, stando al suo saggio citato prima: "È giusto che sia così, perché è impossibile, in un passaggio in cui tutti i fiati suonano *forte*, che un solo strumento emerga con un *fortissimo*. In teatro non si riuscirebbe mai a far percepire la differenza". E però: come facciamo a sapere che Puccini non volesse raggiungere proprio questo effetto, per quanto difficile da realizzare? È ammissibile che un correttore e un direttore d'orchestra vogliano saperla più lunga di chi ha composto il pezzo? La risposta è semplice ed è: no. Applicato all'approccio contemporaneo alle partiture autografe di Puccini, ciò significa che le edizioni a stampa devono attenersi quanto più possibile a ciò che ha scritto il compositore, anche se a volte questo può apparire non del tutto chiaro. Infatti, l'originale può contenere spesso indicazioni anche importanti sulle reali intenzioni del compositore, e cercare di assecondarle dovrebbe essere lo scopo di ogni messa in scena, che si riesca o meno a raggiungerlo appieno. Ma per far ciò i musicisti devono sapere che cosa c'è scritto nella partitura originale, non filtrata dagli interventi di chi l'ha pubblicata. Questo vale a maggior ragione per gli autografi pucciniani, i quali, diversamente da quanto abitualmente sostenuto, non sono affatto notati in maniera raffazzonata, ma quasi sempre con estrema precisione. Sono quindi passibili di critica anche tutti quei casi, ancora più frequenti, in cui si è sviluppata una prassi esecutiva autonoma che diverge dal testo a stampa. Si tratta perlopiù di indicazioni di tempo sbagliate (solitamente troppo lente) o dell'uso scriteriato delle corone. Tristemente famosa è anche la propensione dei tenori a cantare un do di petto non segnato in partitura. Puccini, come peraltro Verdi, non lo utilizza praticamente mai: c'è un do di petto, aggiunto in un secondo momento, nel secondo Atto della *Fanciulla del West*, e un altro come nota di passaggio (non più lunga di una semicroma puntata) nell'aria di Rodolfo nel primo Atto della

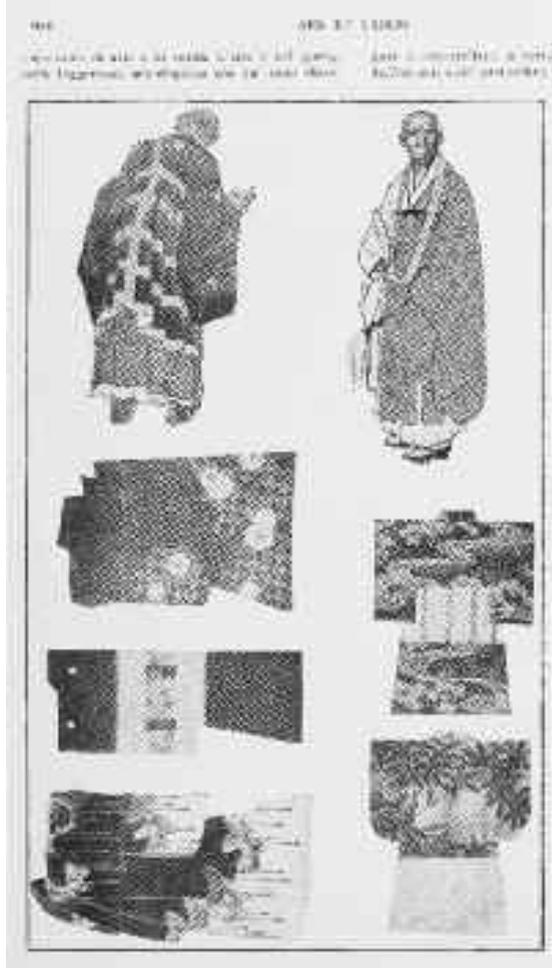
Bohème. Quasi tutti i tenori allungano questa nota, tenendola per intere battute. Vorrei mostrare, citando un esempio da *Madama Butterfly*, come queste prassi esecutive scorrette finiscano per distruggere il senso della musica. Nel duetto alla fine del primo Atto Pinkerton canta "Sei mia" e Butterfly risponde "Sì, per la vita". Da sempre quasi tutte le cantanti allungano la prima sillaba della parola "vita", conferendo a questo passaggio un carattere addirittura trionfale. La partitura pucciniana, però, non indica in nessun modo la necessità di scostarsi dal tempo della misura di quattro quarti in cui è scritto il pezzo. Se si canta la sillaba secondo la durata segnata in partitura, quindi senza corona, l'effetto è quello di un grido: disperazione, dunque, non trionfo. Nella composizione di questo passaggio, Puccini fa già chiaramente percepire che la vicenda avrà una conclusione terribile: chi lo esegue diversamente non ha capito il significato della musica.

Prima di passare al secondo punto, vorrei approfittare dell'occasione propizia e sfatare un mito. Nel 1954 il maestro di canto Luigi Ricci, all'epoca molto quotato e piuttosto famoso ancora oggi, pubblicò un volume dal titolo *Puccini interprete di se stesso*, che conteneva dettagliatissime indicazioni di Puccini su quale fosse l'interpretazione musicale di molti passaggi delle sue opere. Ricci sostiene di essersi appuntato queste indicazioni nel corso di una serie di prove in presenza di Puccini, soprattutto a Roma. Se confrontiamo i dati anagrafici di Ricci con il lavoro in teatro di Puccini negli anni in questione, le affermazioni del maestro di canto si rivelano essere nient'altro che aria fritta: a eccezione del *Trittico* non è possibile che egli abbia mai presenziato ad alcuna prova insieme a Puccini. In parole povere: per quanto possa essere stato un buon maestro per i tanti cantanti che hanno preso lezione da lui e gli volevano bene, Ricci qui mente spudoratamente. Il suo libro raccoglie indicazioni di prassi esecutiva e tradizioni sviluppatasi col tempo, tra cui anche cattive tradizioni, come i due esempi che ho appena citato; queste indicazioni non sono però legittimate né da consigli, né tantomeno da istruzioni impartite da Puccini in persona. D'altra parte ci sono in effetti testimonianze che dimostrano come Puccini abbia dato a cantanti che conosceva bene, soprattutto donne, consigli circa l'interpretazione di alcuni passaggi dei loro ruoli: abbiamo per esempio alcune riduzioni per canto e pianoforte con relative annotazioni che divergono dalla partitura a stampa o la integrano. Occorre tuttavia sollevare la questione di quanto vincolanti possano essere state queste indicazioni *ad hoc*. Dopo tutto, non sono mai state recepite nelle edizioni a stampa: il compositore non pare quindi aver dato loro, alla fine dei conti, particolare importanza. Lo stesso discorso si applica alla questione di quanto siano da tenere in considerazione le decisioni riguardanti indicazioni esecutive che, come è stato dimostrato, il direttore Toscanini ha preso in accordo con Puccini (questo vale perlomeno per *Manon Lescaut* e *La fanciulla del West*).

L'insicurezza legata a tutti questi punti rende naturalmente più difficile rispondere alla nostra seconda domanda: che cosa intendiamo quando parliamo di edizione critica di un'opera di Puccini, soprattutto di *Madama Butterfly* (uno dei casi più complessi), e a quali scopi può servire una tale edizione? La regola tradizionale dice: la fonte principale su cui basare un'edizione critica è l'ultima versione dell'opera approvata dal compositore. Ma per *Madama Butterfly* i problemi cominciano già qui. Tra la conclusione della partitura manoscritta alla fine del 1903 e la prima



Figurini di Giuseppe Palanti per *Madama Butterfly* riprodotti in "Ars et labor", 15 dicembre 1912.



rappresentazione americana in lingua italiana all'inizio del 1907 Puccini apportò, come già menzionato, numerose modifiche all'opera. Ciò avveniva sempre in vista di una messa in scena e perlopiù durante le prove relative, alle quali Puccini partecipava per giorni e giorni, a volte per settimane intere. Se non ho sbagliato a contare, ci sono stati undici diversi allestimenti nel giro di tre anni.

Esistono parecchie prove a testimonianza del fatto che Puccini abbia apportato cambiamenti nella maggior parte di queste rappresentazioni, forse addirittura in tutte: a volte si tratta di cambiamenti importanti, che non hanno però sempre trovato un immediato riscontro nelle versioni a stampa per canto e pianoforte. Dopo la prima pubblicazione dell'intera partitura nell'estate 1907 e fino alla fine del 1909 Puccini partecipò solo quattro volte a prove di *Madama Butterfly*, poi non più, pur presenziando ancora alcune volte a rappresentazioni in diversi luoghi. Dobbiamo partire dal presupposto che Puccini in questi anni e negli anni successivi non abbia apportato ulteriori modifiche a *Madama Butterfly*: la nuova edizione della partitura, infatti, uscita nel 1920, è identica a quella del 1907, se prescindiamo da alcune minime correzioni. Non è noto se Puccini fosse al corrente di queste correzioni, ma è piuttosto improbabile. Esiste tuttavia una riduzione per canto e pianoforte della versione del 1907 su cui Puccini ha annotato: "Accomodi fatti

per Teatro Carcano". Questo appunto risale probabilmente al 1920, quindi proprio l'anno in cui fu pubblicata la nuova partitura della *Butterfly*, e si riferisce verosimilmente a una rappresentazione avvenuta il 9 dicembre 1920 al Teatro Carcano di Milano, un teatro d'opera di lunga tradizione e fama, il cui livello però all'epoca era già piuttosto scaduto. In questa riduzione per canto e pianoforte sono incollate copie di tre passaggi del primo Atto che Puccini aveva espunto molti anni prima, e cioè al più tardi per la messa in scena parigina del 1906. Il compositore aveva dunque intenzione di reinserire definitivamente questi passaggi, che ammontano pur sempre quasi 150 battute e costituiscono un intervento non da poco nella drammaturgia dell'opera, o voleva semplicemente sperimentare l'ennesima variante, come accaduto già altre volte? Non lo sappiamo: le fonti a nostra disposizione non ci consentono di pronunciare un giudizio a riguardo.

Da quanto detto finora possiamo trarre la conclusione seguente: un'edizione critica di *Madama Butterfly* non può che basarsi sull'edizione della partitura del 1907. Occorre però esaminare con estrema cura tutte le dettagliate indicazioni interpretative (tempo, dinamica, legature) che si discostano da quella versione e si trovano in altre fonti, soprattutto nella partitura autografa di Puccini. "Esaminare" significa: partendo da una conoscenza minuziosa della scrittura pucciniana bisogna decidere quali varianti andranno incluse in un'edizione critica e che cosa invece, con estrema prudenza, si potrà correggere. Ogni singola decisione dell'editore deve essere motivata nel commento critico, con relativo riferimento alle fonti. Sembra ovvio, ma non lo è affatto: neanche una delle edizioni che Ricordi ha in catalogo al momento soddisfa lontanamente questi criteri, neppure quella del 2014 di *Manon Lescaut*, che la casa editrice definisce esplicitamente "edizione critica".

Nel caso di *Madama Butterfly* e della sua complessa tradizione manoscritta, un'edizione critica dovrebbe avere però anche un'altra funzione, e cioè raccogliere tutti i passaggi che Puccini aveva composto per l'opera, ma che, per un motivo o per l'altro, ha tagliato dopo la prima rappresentazione. Si tratta spesso di lunghi passaggi, alcuni dei quali importanti per l'azione e la sua interpretazione: fino alla versione quasi definitiva del 1907 parliamo in totale di più di 600 battute. Tra le modifiche vanno annoverati anche interventi sostanziali nel testo del libretto e passaggi musicali di cui esistono diverse versioni, per esempio l'armonizzazione e la strumentazione della prima entrata di *Butterfly* o l'intermezzo orchestrale tra la prima e la seconda parte del secondo Atto: di quest'ultimo disponiamo di varianti abbreviate in misura diversa, fino alla sua trasformazione finale in preludio per un terzo Atto separato dal secondo. Un'edizione critica dell'opera dovrebbe assumersi il compito di rendere nuovamente accessibili queste parti, presenti in origine al suo interno.

Ammessi che si possa arrivare ad avere una tale edizione, diciamo "autentica" – cosa che oggi, a più di cent'anni dalla stesura dell'opera, appare alquanto improbabile –, ne conseguirebbe dunque che tutte le future rappresentazioni di *Madama Butterfly* dovrebbero essere identiche, perlomeno musicalmente, le une alle altre? Ovviamente no; piuttosto il contrario. Per la prima volta, infatti, avremmo a disposizione nella sua interezza tutto il materiale musicale che Puccini ha composto per quest'opera. E abbiamo visto che, a quanto pare, il compositore non sapeva fino all'ultimo quali parti avrebbe utilizzato e quali no. Queste incertezze hanno

a che fare con una questione di principio: come va interpretata *Madama Butterfly*? Tutte le grandi composizioni della storia della musica offrono evidentemente diverse possibilità interpretative, che dipendono tra le altre cose dal momento e dalla situazione in cui sono state concepite, ma anche dal contesto temporale della loro successiva ricezione.

Nel caso di *Madama Butterfly*, tutto lascia intendere che Puccini abbia voluto vedere nella vicenda la tragica storia di una ragazza giovanissima e pura che si innamora perdutamente di un uomo, il quale dà per parte sua poca o nessuna importanza a questo amore e vuole tutt'al più avere una fuggevole relazione. Senza voler indulgere a speculazioni sui retroscena autobiografici, va detto che la composizione dell'opera coincide temporalmente proprio con la burrascosa relazione di Puccini con una ragazza molto più giovane (la famosa "Corinna"), relazione che si conclude una volta terminata l'opera stessa. I librettisti di Puccini, Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, videro però nel soggetto esotico, allora molto di moda, anche un'altra dimensione: quella del colonialismo moderno. Non è di secondaria importanza il fatto che in *Madama Butterfly* s'incontrino un ufficiale di marina statunitense e una ragazzina giapponese, quasi ancora una bambina, in balia di quest'uomo che l'ha comprata e che crede fino all'ultimo di poter sistemare tutto con il denaro. Puccini era molto meno interessato a quest'altra dimensione, come testimonia il fatto che nelle sue modifiche dopo la prima rappresentazione l'ha portata sempre più in secondo piano. Nel primo Atto ha espunto quasi tutti i passaggi in cui emergeva chiaramente come la società giapponese si adattasse, corrompendosi, agli esponenti dell'imperialismo occidentale. Nell'ultimo Atto ha reso il tenente Pinkerton e la sua consorte americana più simpatici di quanto fossero in origine e ha inoltre effettuato una modifica drammaturgica di notevole portata dividendo il secondo Atto in due parti: mentre Butterfly attende il ritorno del suo amante infedele il sipario si chiude, creando in tal modo una cesura marcata. Questa soluzione gli era stata consigliata da altri, probabilmente da Toscanini, forse anche da Giulio Ricordi, che consideravano questo secondo Atto troppo lungo. Fu un pessimo suggerimento: la cesura, infatti, non solo spezza la tensione emotiva, ma anche l'originaria struttura parallela dei due Atti. È uno dei casi, non così rari, in cui la correzione *a posteriori* di Puccini non ha giovato all'opera nel suo complesso.

Visti dalla prospettiva attuale, gli aspetti di *Madama Butterfly* che vanno oltre la commovente tragedia di una fanciulla abbandonata dal suo amante sono assai degni di nota. Un'edizione critica redatta secondo i criteri appena descritti consentirebbe anche di produrre per uno specifico allestimento una versione diversa rispetto a quella che conosciamo da più di cent'anni: una versione, sia detto chiaramente, che forse non corrisponderebbe alle originarie intenzioni di Puccini, ma che non utilizzerebbe nient'altro che materiale da lui composto, e quindi autentico. Un altro teatro potrebbe poi decidere di mettere in scena una versione ancora diversa, e in questo modo sui palcoscenici presenti e futuri si assisterebbe a una molteplicità di interpretazioni di *Madama Butterfly*, simile a quella che il suo compositore sperimentò per anni. Un grande capolavoro teatrale è interessante anche e proprio perché permette letture differenti e non ripropone continuamente lo stesso punto di vista.

Gilda Dalla Rizza nel ruolo di Butterfly alla Scala, 19 marzo 1932 (Milano, Museo Teatrale alla Scala). Il costume è identico a quello indossato da Rosina Storchio alla prima di *Madama Butterfly* nel 1904 e segue ancora il modello del figurino di Palanti.



Una volta, molto tempo fa, sulla scorta dei miei studi sullo sviluppo delle diverse cosiddette versioni di *Madama Butterfly*, la definii il *work in progress* di Puccini. Sarebbe in sintonia con il carattere di quest'opera se anche i suoi allestimenti fossero *works in progress*. Personalmente alla data attuale prediligerei, rispetto a tutte le varianti successive, una versione di *Madama Butterfly* ricostruita con estrema cura sulla base della prima rappresentazione. Ma chissà che cosa si penserà a questo proposito tra cent'anni...

(Traduzione dal tedesco di Adriano Murelli)

* Dieter Schickling (1939), giornalista del Süddeutscher Rundfunk di Stoccarda (1986-98), è conosciuto soprattutto come studioso di Giacomo Puccini, al quale ha dedicato un'importante biografia, edita in tedesco e pubblicata anche in italiano (Felici Editore, Pisa 2008). Tra i fondatori del "Centro Studi Giacomo Puccini", ne è membro del consiglio direttivo e del comitato scientifico. È stato anche curatore del Catalogo delle opere di Puccini (Bärenreiter, Kassel 2003). Ha inoltre pubblicato libri su Händel e Wagner.

Intorno a *Madama Butterfly*



1. Giulio Ricordi. Da *Carteggio Verdi-Ricordi 1880-1881* a cura di P. Petrobelli, Parma 1988, Istituto di studi verdiani, (particolare).

2. Tito Ricordi. Da "Ars et Labor", 15 dicembre 1910, n. 12, (particolare)

3. Luigi Illica, coautore del libretto. Da "Musica e musicisti", 15 luglio 1904, n. 7.

4. Giuseppe Giacosa, coautore del libretto.

5. La signora Oyama, che diede a Puccini esempi di musiche giapponesi.

6. Cleofonte Campanini, direttore d'orchestra alla prima di *Madama Butterfly* alla Scala, 17 febbraio 1904 (Parma, Archivio storico del Teatro Regio).

7. Giovanni Battista Santoni, Ritratto di Vittorio Rota, scenografo per l'Atto I.

8. Studio fotografico Pacchioni, Ritratto di Carlo Songa, scenografo per l'Atto II (Milano, Museo Teatrale alla Scala).

9. Giuseppe Palanti, disegnatore dei figurini e dell'attrezzeria. Da "Ars et labor", 15 dicembre 1912, n. 12.

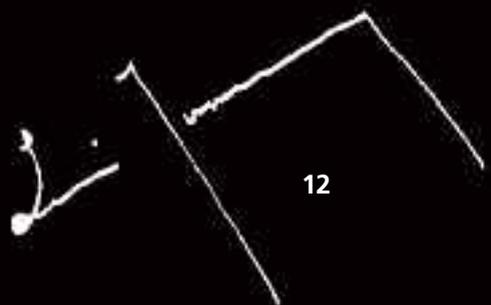
10. Leopoldo Metlicovitz, autore di uno dei manifesti per *Madama Butterfly*, 1904.

11. Adolf Hohenstein, autore di uno dei manifesti per *Madama Butterfly*, 1904.

12. Firma di Lucien Jusseume, per schizzi delle scene.

13. Marchio Varischi e Artico fotografi.





Madama Butterfly alla Scala dal 1904 al 2007

Luca Chierici*

Al di là dell'interesse per la presenza di quattro versioni a stampa di *Madama Butterfly*, che come si sarà capito va certo oltre i confini della pura filologia, la cronaca delle rappresentazioni dell'opera alla Scala si riferisce in realtà a un unico ideale di spettacolo, che è poi quello amato e riconosciuto dalla gran parte del pubblico.

Che il numero di repliche – pari a zero – relative alla prima rappresentazione di *Madama Butterfly* alla Scala non possa se non minimamente influire sul numero totale di occorrenze che contraddistinguono la presenza del capolavoro pucciniano nel nostro Teatro è cosa più che comprensibile. La gravità del fiasco di quel lontano 1904 non riesce certo a scalfire, col senno di poi, la fortuna di un titolo che vedrà ben 240 rappresentazioni nel corso di centodieci anni (l'ultima serie di recite ha avuto luogo nel febbraio 2007). Una fortuna, però, che a ben guardare non ha le dimensioni numeriche di quella di *Bohème* (380 recite) e tutto sommato si riferisce a un lavoro che ha coinvolto alla Scala un numero di registi piuttosto esiguo. Altra curiosità: molti furono i cantanti impegnati nei ruoli principali, ma disseminati in più presenze all'interno di una stessa produzione. Difficile spiegare, ad esempio, come mai nelle 12 recite del 1978 si accavallarono tre *Butterfly*, quattro *Pinkerton* e tre *Sharpless* o nelle 17 recite del 1971 vi furono addirittura cinque *Butterfly*, quattro *Pinkerton* e cinque *Sharpless*. Sono curiosità, certo, ma denotano comunque una strana conformazione del cartellone, come se l'evento burrascoso della prima del 1904 avesse gettato un certo disordine nella posteriore successione degli eventi musicali relativi a questo capolavoro.

Non vi è quindi una storia di successive versioni della *Butterfly*, nelle 240 rappresentazioni scaligere, se si esclude appunto la prima esecuzione. Tutte le altre rappresentazioni, tra il 1925 e il 2007, attinsero all'edizione parigina stampata nel 1906, tranne nel caso di alcune modifiche ricavate dall'edizione del 1904, già inserite da Chailly nelle undici recite da lui dirette nel 1996. Piuttosto ripercorreremo brevemente il succedersi di grandi cantanti e direttori e la fortuna di poche ma significative regie e scenografie, che culmineranno nell'impressionante lavoro di Keita Asari, protagonista di tutte le riprese del titolo dal 1985 al 2007.

Le scenografie di *Butterfly* si attenero quasi sempre a una ricostruzione d'ambiente fedele sia al libretto sia all'iconografia ereditata dalle stampe giapponesi d'epoca. Per la prima rappresentazione del 1904, Vittorio Rota e Carlo Songa furono gli autori dei bozzetti rispettivamente del primo e del secondo Atto, nei quali ebbe una certa responsabilità anche lo scenografo francese Lucien Jusseaume. Costui aveva tradotto in disegni alcune vedute fotografiche dei luoghi citati nel libretto, procurate da Giulio Ricordi. Rota in particolare introdusse elementi Liberty "abbondando di

peschi in fiore e glicini cadenti morbidamente dal pergolato di una casa opinabilmente a due piani” mentre “un lungo viale si perde sul fondo, verso un porto all’orizzonte, attraverso un giardino di connotati più europei che orientali” (G. Lise).

L’allestimento del 1925 vede ancora scene assegnate a due autori, Edoardo Marchioro per il primo Atto e Pietro Stroppa per gli ora indipendenti secondo e terzo Atto, con un’attenzione particolare alla concezione giapponese del giardino della casa di Pinkerton e Cio-Cio-San, mentre il “nido d’amore” dei due è ancora una casetta a due piani dal soffitto troppo alto e la veranda troppo ampia: dimensioni che non vanno certo incontro all’intimismo delle case giapponesi tradizionali. Tale intimismo verrà finalmente descritto appropriatamente nella scenografia di Savino Labò del 1944, in pieno accordo con le esigenze del direttore dell’allestimento – fin dal 1932, e poi dal 1944 “regista” a tutti gli effetti – Mario Frigerio. Quest’ultimo firmerà la regia sino al 1952, quando già la scelta per le scene e i costumi era caduta sul nome di Tsuguharu Foujita, il primo giapponese che, almeno fino al 1971, si farà carico di una interpretazione scenica più consona al vero. Foujita risolve finalmente le contraddizioni derivanti da una lettura troppo occidentale degli spazi, dei colori e dei dettagli dell’arredamento nella casetta dei due innamorati e nel giardino circostante, aprendo la strada verso quella che sarà l’estrema, poetica stilizzazione di Ichiro Takada, lo scenografo che supporterà pienamente l’idea registica di Keita Asari. Nelle recite del 1978-79 affidate alla bacchetta di Prêtre e alla regia di Jorge Lavelli, lo scenografo Max Bignens andrà in tutt’altra direzione lavorando su una struttura di impianto moderno, evocativa più che descrittiva. Takada, infine, indirizza la sua realizzazione scenica alla “cultura della carta e del legno”, ovvero, secondo le parole del regista Asari, a “quei materiali architettonici che meno di altri vengono a costituire una barriera fra il mondo dell’uomo e quello della natura circostante: l’*armonia* come elemento fondamentale della cultura orientale”. La semplicità della casetta che poi diventa esclusivamente di Cio-Cio-San rifletteva per Asari la stessa semplicità della protagonista, eroina inconsapevole di un dramma che, secondo il regista, riassume un aspetto non marginale all’interno di tutta la problematica dell’ingresso della cultura occidentale nell’estremo Oriente. Puccini avrebbe quindi intuito, se non proprio compreso fino all’ultimo dettaglio, gli elementi di attrito tra le due culture, quello che Asari chiama “il totale e aprioristico disinteresse nei confronti della tradizione autoctona”; anche se, a ben vedere, il trattamento riservato da Pinkerton nei confronti di Cio-Cio-San sarebbe censurabile a priori in qualsiasi tipo di cultura. Asari aveva introdotto alcuni particolari che colpiscono nel profondo gli spettatori, a partire dalla presenza dei servi di scena, i cosiddetti Kuroki tipici del teatro Kabuki, che allestiscono la casa al momento del matrimonio, curano i particolari interni e quelli esterni del giardino durante lo svolgimento dell’azione, fino al momento terribile della preparazione al suicidio di Cio-Cio-San. L’ormai celebre rituale del suicidio stesso nella lettura di Asari, con la presenza ossessiva del “bianco” e il pugnale-ventaglio che svela il flusso sempre crescente dei rivoli di color rosso sangue, vede ancora la presenza dei Kuroki, che al sangue di Butterfly aggiungono quello sotteso dal grande telo bianco sul quale si trova la sciagurata, quasi un’amplificazione che prende il significato di una violenza inflitta dall’Occidente alla tradizione giapponese.

Nel contesto della prima esecuzione di *Butterfly*, ampiamente testimoniato dalle numerose critiche rivolte all'opera in sé, si cominciò a porre sotto esame soprattutto il ruolo principale, se non proprio l'interpretazione dello stesso. Rosina Storchio, come recita "Il Secolo", "mise tutta la sua anima nell'interpretazione della parte lunga, difficile e faticosa. Ebbe momenti splendidi nell'espressione dell'amore, dell'ansietà e della materna angoscia". Mentre "Zenatello, De Luca e la signora Giacomia eseguirono (!) con intelligenza le rispettive parti" e "il maestro Campanini diresse magistralmente il lavoro di Puccini con slancio e amore". Il critico del "Sole", dopo avere precisato che "quella del tenore e del baritono non si possono chiamare parti" ammette che "la Storchio – tutto il peso dell'opera è sopra di lei – curò ogni dettaglio dell'azione e sottolineò ogni frase del suo canto. Ma i suoi sforzi non furono ricompensati. Anche con lei il pubblico tenne il broncio". "La Perseveranza" calca la mano sulla "parte secondaria di Pinckerton" (sic) in cui Zenatello "sfoggiò le sue belle note", mentre gli altri (tra i quali un De Luca e un Pini Corsi!) "disimpegnarono egregiamente il loro assunto" e Campanini "concertò e diresse coll'artistico zelo che gli è proprio"; salvando in toto solo la Storchio, per la quale si parla di "talento grande d'attrice" e addirittura di "accurata indagine psicologica".

È un dato di fatto che soprani famosissimi come la Callas, la Tebaldi, la Caballé, la De Los Angeles, la Freni – Cio-Cio-San che si possono ascoltare in disco – per gli spesso insondabili motivi del mercato non apparvero mai sul palcoscenico della Scala in questo ruolo. Vi furono in compenso le presenze di Rosetta Pampanini, "la Butterfly di Toscanini", che dominò il periodo 1925-1935 e che è oggi ascoltabile in una incisione effettuata nel 1929, poi Iris Adami Corradetti e Mafalda Favero nel decennio successivo, Licia Albanese – la Butterfly del Metropolitan – nel 1951, Antonietta Stella, Leontyne Price, la giustamente lodatissima Renata Scotto e Virginia Zeani negli anni Sessanta e la Kabaivanska nei Settanta. Catherine Malfitano fu una Butterfly che comunicava un evidente stato di irrequietezza, di angoscia, mentre in anni più vicini a noi la compianta Daniela Dessi ritornava a dipingere una Cio-Cio-San più amorevole e di tradizione. Pinkerton di notevole spessore furono Giacinto Prandelli, Mario Del Monaco, Giuseppe Di Stefano e soprattutto Gianni Raimondi. Tra i ruoli minori la Scala annovera nella sua cronologia due straordinarie Suzuki, quella di Giulietta Simionato nel 1942 e quella di Fiorenza Cossotto nel 1958. Per quanto riguarda i grandi direttori che si alternarono sul podio, non abbiamo purtroppo testimonianze sonore relative ai nomi di Guarnieri e De Sabata che furono i protagonisti delle edizioni messe in scena tra il 1938 e il 1952, mentre si parlò di una Butterfly "verista" nel caso di Gavazzeni e di una più portata all'analisi del tessuto sinfonico, quella di Lorin Maazel, il quale diresse nel 1985 il primo dei numerosi allestimenti di Asari con un cast importante che comprendeva i nomi della Hayashi, di Dvorsky e di Pons. Ultimo in ordine di apparizione, Myung-Whun Chung operò una felice sintesi giungendo a un traguardo poetico di rara perfezione, coadiuvato dall'intensa partecipazione di Fiorenza Cedolins.

Luca Chierici (1954) è critico musicale e discografico, musicologo pubblicista e commentatore radiofonico. Ha pubblicato volumi dedicati a Beethoven, Chopin e Ravel. Appassionato di tecnologia ed esperto di interpretazione, ha una biblioteca digitale di oltre centodiecimila spartiti e una collezione di oltre settantamila registrazioni live. Ha collaborato al progetto di digitalizzazione della Biblioteca del Conservatorio di Milano.

Cronologia

17 FEBBRAIO 1904¹

1 rappresentazione

Maestro concertatore e Direttore d'orchestra Cleofonte Campanini – **Maestro del Coro** Aristide Venturi – **Scena** Lucien Jusseaume, Vittorio Rota, Carlo Songa – **Vestiaro** Sartoria Teatrale Chiappa – **Coro e Orchestra** del Teatro alla Scala

Interpreti

Madama Butterfly Rosina Storchio – **Suzuki** Giuseppina Giacomia – **Kate Pinkerton** Margherita Manfredi – **F. B. Pinkerton** Giovanni Zenatello – **Sharpless** Giuseppe De Luca – **Goro** Gaetano Pini Corsi – **Il principe Yamadori** Emilio Venturini – **Lo zio Bonzo** Paolo Wulmann – **Yakusidè** Aurelio Viale – **Il Commissario imperiale** Antonio Volponi – **L'Ufficiale del registro** Ettore Gennari – **La Madre** Teresa Alasia – **La Cugina** Palmira Maggi – **Dolore** Ersilia Ghissoni

¹ Prima rappresentazione assoluta, versione in due Atti.

29 NOVEMBRE 1925

12 rappresentazioni (repliche: 6, 13, 20, 31 dicembre; 6 gennaio; 11, 14, 16, 18, 20 febbraio; 24 aprile 1926)

Maestro concertatore e Direttore Arturo Toscanini / Ettore Panizza / Antonino Votto – **Maestro del Coro** Vittore Veneziani – **Direttore della messa in scena** Gioacchino Forzano – **Scena** Edoardo Marchioro – Pietro Stroppa – **Costumi** S. A. Caramba – **Coro e Orchestra** del Teatro alla Scala

Interpreti

Madama Butterfly Rosetta Pampanini – **Suzuki** Bruna Castagna – **Kate Pinkerton** Gina Pedroni – **F. B. Pinkerton** Piero Menescalidi / Aureliano Pertile – **Sharpless** Salvatore Persichetti / Leone Paci – **Goro** Giuseppe Nessi – **Il principe Yamadori** Aristide Baracchi – **Lo zio Bonzo** Evgenij Ždanovskij – **Yakusidè** Giuseppe Sardo – **Il Commissario imperiale** Giuseppe Menni – **L'Ufficiale del registro** Ernesto Fumagalli – **La Madre** Margherita Cisbani – **La Zia** Ester Guggeri

23 NOVEMBRE 1926

5 rappresentazioni (repliche: 5, 12 dicembre; 18 gennaio; 13 febbraio 1927)

Maestro concertatore e Direttore Gabriele Santini / Antonino Votto – **Maestro del Coro** Vittore Veneziani – **Direttore della messa in scena** Gioacchino Forzano – **Scena** Edoardo Marchioro – Pietro Stroppa – **Costumi** S. A. Caramba – **Coro e Orchestra** del Teatro alla Scala

Interpreti

Madama Butterfly Rosetta Pampanini – **Suzuki** Bruna Castagna – **Kate Pinkerton** Gina Pedroni – **F. B. Pinkerton** Piero Menescalidi – **Sharpless** Taurino Parvis – **Goro** Giuseppe Nessi – **Il principe Yamadori** Aristide Baracchi – **Lo zio Bonzo** Evgenij Ždanovskij – **Yakusidè** Natale Villa – **Il Commissario imperiale** Giuseppe Menni – **L'Ufficiale del registro** Carlo Fabbri – **La Madre** Margherita Cisbani – **La Zia** Cesira Ferrari – **La Cugina** Ida Mannarini

Per approfondimenti e consultazione di foto e manifesti riguardanti gli allestimenti dalla stagione 1950–51 a oggi, può essere visitato l'Archivio Storico del Teatro alla Scala al seguente indirizzo: www.archiviolascala.org.

12 MAGGIO 1928

3 rappresentazioni (repliche: 15, 24 maggio)

Maestro concertatore e Direttore Gabriele Santini – **Maestro del Coro** Vittore Veneziani – **Direttore della messa in scena** Gioacchino Forzano – **Scena dipinte da** Edoardo Marchioro – **Costumi** S. A. Caramba – **Coro e Orchestra** del Teatro alla Scala

Interpreti

Madama Butterfly Rosetta Pampanini – **Suzuki** Bruna Castagna – **Kate Pinkerton** Gina Pedroni – **F. B. Pinkerton** Antonio Melandri – **Sharpless** Victor Damiani – **Goro** Giuseppe Nessi – **Il principe Yamadori** Natale Villa – **Lo zio Bonzo** Giovanni Azzimonti – **Yakusidè** Natale Villa – **Il Commissario imperiale** Giuseppe Menni – **L'Ufficiale del registro** Pariso Votto – **La Madre** Olga De Franco – **La Zia** Cesira Ferrari – **La Cugina** Maria Neveso

29 GENNAIO 1930

7 rappresentazioni (repliche: 1, 6, 9, 15, 26 febbraio; 6 marzo)

Maestro concertatore e Direttore Giuseppe Del Campo – **Maestro del Coro** Vittore Veneziani – **Direttore della messa in scena** Gioacchino Forzano – **Scena dipinte da** Edoardo Marchioro – **Costumi** Casa d'Arte Caramba – **Coro e Orchestra** del Teatro alla Scala

Interpreti

Madama Butterfly Rosetta Pampanini – **Suzuki** Gina Pedroni – **Kate Pinkerton** Margherita De Cartosio – **F. B. Pinkerton** Angelo Minghetti – **Sharpless** Gino Vanelli – **Goro** Giuseppe Nessi – **Il principe Yamadori** Aristide Baracchi – **Lo zio Bonzo** Giovanni Azzimonti – **Yakusidè** Natale Villa – **Il Commissario imperiale** Giuseppe Menni – **L'Ufficiale del registro** n.i. – **La Madre** Cesira Ferrari – **La Zia** Margherita De Cartosio – **La Cugina** Marina Rossi

19 MARZO 1932

6 rappresentazioni (repliche: 22, 26, 28 marzo; 3, 7 aprile)

Maestro concertatore e Direttore Ettore Panizza – **Maestro del Coro** Vittore Veneziani – **Direttore della messa in scena** Mario Frigerio – **Scena dipinte da** Edoardo Marchioro – Pietro Stroppa – **Costumi su figurini di** Caramba – **Coro e Orchestra** del Teatro alla Scala

Interpreti

Madama Butterfly Gilda Dalla Rizza / Augusta Oltrabella – **Suzuki** Olga De Franco – **Kate Pinkerton** Margherita De Cartosio – **F. B. Pinkerton** Galliano Masini – **Sharpless** Piero Biasini – **Goro** Giuseppe Nessi – **Il principe Yamadori** Aristide Baracchi – **Lo zio Bonzo** Canuto Sabat – **Yakusidè** Natale Villa – **Il Commissario imperiale** Giuseppe Menni – **L'Ufficiale del registro** n.i. – **La Madre** Cesira Ferrari – **La Zia** n.i. – **La Cugina** Anna Rosi

26 GENNAIO 1935

3 rappresentazioni (repliche: 29 gennaio; 2 febbraio)
Maestro concertatore e Direttore Giuseppe Antonicelli – **Maestro del Coro** Vittore Veneziani – **Direttore della messa in scena** Mario Frigerio – **Scene dipinte da** Edoardo Marchioro – Pietro Stroppa – **Costumi su figurini di** Caramba – **Coro e Orchestra** del Teatro alla Scala

Interpreti

Madama Butterfly Rosetta Pampanini – **Suzuki** Ebe Ticozzi – **Kate Pinkerton** Margherita De Cartosio – **F. B. Pinkerton** Ettore Parmeggiani – **Sharpless** Piero Biasini – **Goro** Giuseppe Nessi – **Il principe Yamadori** Aristide Baracchi – **Lo zio Bonzo** Duilio Baronti – **Yakusidè** Natale Villa – **Il Commissario imperiale** Giuseppe Menni – **L'Ufficiale del registro** Pietro Mariani – **La Madre** Irma Mion – **La Zia** Carla Pogliani – **La Cugina** Aurora Rettore

12 GENNAIO 1938

8 rappresentazioni (repliche: 15, 18, 20, 23, 27 gennaio; 12 febbraio; 21 aprile)
Maestro concertatore e Direttore Victor de Sabata / Dago-
berto Polzinetti – **Maestro del Coro** Vittore Veneziani – **Regista** Mario Frigerio – **Scene** Edoardo Marchioro – Pietro Stroppa – **Coro e Orchestra** del Teatro alla Scala

Interpreti

Madama Butterfly Iris Adami Corradetti – **Suzuki** Maria Mar-
cucci – **Kate Pinkerton** Matilde Arbuffo – **F. B. Pinkerton** Giu-
seppe Lugo / Silvio Costa Lo Giudice / Gustavo Gallo – **Shar-
pless** Enrico De Franceschi / Piero Biasini – **Goro** n.i. – **Il princi-
pe Yamadori** Melchiorre Luise – **Lo zio Bonzo** Giovanni Giam-
pieri – **Yakusidè** Natale Villa – **Il Commissario imperiale** Dario
Caselli – **L'Ufficiale del registro** Nello Palai – **La Madre** Giu-
lietta Simonato – **La Zia** Angela Dalbo / Matilde Arbuffo – **La
Cugina** Renata Villani

28 DICEMBRE 1940

6 rappresentazioni (repliche: 31 dicembre; 2, 5, 8, 11 gennaio
1941)
Maestro concertatore e Direttore Antonio Guarnieri – **Mae-
stro del Coro** Achille Consoli – **Regista** Mario Frigerio – **Scene**
Edoardo Marchioro – Pietro Stroppa – **Coro e Orchestra** del
Teatro alla Scala

Interpreti

Madama Butterfly Mafalda Favero / Dolores Ottani – **Suzuki**
Maria Maruccci – **Kate Pinkerton** Bianca Maggi – **F. B. Pinker-
ton** Renzo Pigni / Oliviero Belussi – **Sharpless** Afro Poli – **Goro**
n.i. – **Il principe Yamadori** Melchiorre Luise – **Lo zio Bonzo**
Eraldo Coda – **Il Commissario imperiale** Dario Caselli – **L'Uffi-
ciale del registro** Angelo Mercuriali – **La Madre** Mariella Broz-
zi – **La Zia** Renata Villani – **La Cugina** Giulia Simonetti

17 MARZO 1942

3 rappresentazioni (repliche: 19, 22 marzo)
Maestro concertatore e Direttore Nino Sanzognò – **Maestro
del Coro** Achille Consoli – **Regista** Mario Frigerio – **Scene**
Edoardo Marchioro – Pietro Stroppa – **Coro e Orchestra** del
Teatro alla Scala

Interpreti

Madama Butterfly Iris Adami Corradetti – **Suzuki** Giulietta Si-
monato – **Kate Pinkerton** Amelia Nicoletti – **F. B. Pinkerton**
Alessandro Ziliani / Antonio Salvatorezza – **Sharpless** Gino Vanelli
/ Giuseppe Valdengo – **Goro** Giuseppe Nessi – **Il principe Ya-
madori** Melchiorre Luise – **Lo zio Bonzo** Eraldo Coda – **Il
Commissario imperiale** Enzo Cecchetelli – **L'Ufficiale del re-
gistro** Baldovino Toffanetti – **La Madre** Carmen Tornari – **La
Zia** Giulia Simonetti – **La Cugina** Elda De Compadri

14 DICEMBRE 1944¹

6 rappresentazioni (repliche: 19, 21, 23, 25, 31 dicembre)
Maestro concertatore e Direttore Antonio Guarnieri – **Mae-
stro del Coro** Achille Consoli – **Regista** Mario Frigerio – **Scene**
Savino Labò – **Coro e Orchestra** del Teatro alla Scala

Interpreti

Madama Butterfly Iris Adami Corradetti / Adriana Perris / To-
shiko Hasegawa – **Suzuki** Ebe Ticozzi – **Kate Pinkerton** Gian-
na Buratti – **F. B. Pinkerton** Giacinto Prandelli / Piero Sardelli /
Guido Casadio – **Sharpless** Afro Poli / Spartaco Marchi – **Goro**
Giuseppe Nessi – **Il principe Yamadori** Carlo Scattola – **Lo zio
Bonzo** Eraldo Coda – **Yakusidè** Carlo Forti – **Il Commissario
imperiale** Attilio Barbesi – **L'Ufficiale del registro** Giulio Zecca
– **La Madre** Amalia Lattarulo – **La Zia** Giuseppina Sani – **La Cu-
gina** Irma Mion – **Dolore** Franco Serra / Italo Frigo

¹ Al Teatro Lirico di Milano. Nella stagione commemorativa del
20° anniversario della morte di Giacomo Puccini.

16 DICEMBRE 1945¹

5 rappresentazioni (repliche: 20, 23 dicembre; 1, 5 gennaio
1946)
Maestro concertatore e Direttore Antonio Guarnieri – **Mae-
stro del Coro** Vittore Veneziani – **Regista** Ciro Scafa – **Scene**
Savino Labò – **Coro e Orchestra** del Teatro alla Scala

Interpreti

Madama Butterfly Iris Adami Corradetti / Mafalda Favero – **Suzuki**
Ebe Ticozzi – **Kate Pinkerton** Gianna Buratti / Lucia
Bianchi – **F. B. Pinkerton** Mario Del Monaco / Antonio Salvarez-
za – **Sharpless** Luigi Vanelli / Spartaco Marchi – **Goro** Alfredo
Emanuel – **Il principe Yamadori** Carlo Scattola – **Lo zio Bonzo**
Eraldo Coda – **Yakusidè** Carlo Verganti – **Il Commissario im-
periale** Aristide Baracchi – **L'Ufficiale del registro** Edoardo Ta-
liani – **La Madre** Amalia Lattarulo – **La Zia** Giuseppina Sani /
Ida Mannarini – **La Cugina** Irma Mion

¹ Al Teatro Lirico di Milano.

15 GIUGNO 1947

4 rappresentazioni (repliche: 18, 21, 23 giugno)

Maestro concertatore e Direttore Antonio Guarnieri – **Maestro del Coro** Vittore Veneziani – **Regista** Mario Frigerio – **Scenografie e costumi** Savino Labò – **Coro e Orchestra** del Teatro alla Scala

Interpreti

Madama Butterfly Mafalda Favero / Toshiko Hasegawa – **Suzuki** Anna Maria Canali – **Kate Pinkerton** Laura Alberti – **F. B. Pinkerton** Antonio Annaloro / Mario Binci – **Sharpless** Mario Borriello – **Goro** Giuseppe Nessi / Arsenio Giunta – **Il principe Yamadori** Eraldo Coda – **Lo zio Bonzo** Carlo Forti – **Yakusidè** Giuseppe Menni / Carlo Ulivi – **Il Commissario imperiale** Aristide Baracchi / Michele Casato – **L'Ufficiale del registro** Edoardo Taliani – **La Madre** Mafalda Chiorboli – **La Zia** Irene Bassi Ferrari – **La Cugina** Aurora Rettore

10 MAGGIO 1951

7 rappresentazioni (repliche: 13, 16, 20, 24, 31 maggio; 6 giugno)

Maestro concertatore e Direttore Victor de Sabata / Argeo Quadri – **Maestro del Coro** Vittore Veneziani – **Regia** Mario Frigerio – **Bozzetti e figurini** Tsuguharu Foujita – **Coro e Orchestra** del Teatro alla Scala

Interpreti

Madama Butterfly Licia Albanese / Toshiko Hasegawa – **Suzuki** Anna Maria Canali – **Kate Pinkerton** Carla Rossi – **F. B. Pinkerton** Giacinto Prandelli – **Sharpless** Giuseppe Taddei / Giovanni Fabbri – **Goro** Giuseppe Nessi – **Il principe Yamadori** Aristide Baracchi – **Lo zio Bonzo** Vito Susca – **Yakusidè** n.i. – **Il Commissario imperiale** Enrico Cafmpì – **L'Ufficiale del registro** Dario Caselli – **La Madre** Aurora Rettore – **La Zia** Ebe Ticozzi – **La Cugina** Ilva Ligabue

8 GIUGNO 1952

4 rappresentazioni (repliche: 10, 12, 17 giugno)

Maestro concertatore e Direttore Victor de Sabata – **Maestro del Coro** Vittore Veneziani – **Regia** Mario Frigerio – **Bozzetti e figurini** Tsuguharu Foujita – **Orchestra e Coro** del Teatro alla Scala

Interpreti

Madama Butterfly Constantina Araújo – **Suzuki** Anna Maria Canali / Ebe Ticozzi – **Kate Pinkerton** Carla Rossi / Ilva Ligabue – **F. B. Pinkerton** Giacinto Prandelli – **Sharpless** Rolando Panerai – **Goro** Giuseppe Nessi – **Il principe Yamadori** Aristide Baracchi – **Lo zio Bonzo** Vito Susca – **Yakusidè** n.i. – **Il Commissario imperiale** Enrico Campi – **L'Ufficiale del registro** Eraldo Coda – **La Madre** Aurora Rettore – **La Zia** Ebe Ticozzi / Elena Mazzoni – **La Cugina** Ilva Ligabue / Greta Rapisardi

8 FEBBRAIO 1958

21 rappresentazioni (repliche: 10, 13, 16, 20, 23, 27 febbraio; 2, 5, 15, 19 marzo; 8, 22, 27 aprile; 3, 8, 11, 15, 20 maggio; 8, 10 luglio)

Maestro concertatore e Direttore Gianandrea Gavazzeni / Antonio Tonini – **Maestro del Coro** Norberto Mola – **Regia** Carlo Maestrini – **Bozzetti e figurini** Tsuguharu Foujita – **Coro e Orchestra** del Teatro alla Scala

Interpreti

Madama Butterfly Gigliola Frazzoni / Sena Jurinac – **Suzuki** Gabriella Carturan / Fiorenza Cossotto / Stefania Malagù – **Kate Pinkerton** Biancamaria Casoni – **F. B. Pinkerton** Gianni Raimondi / Giuseppe Di Stefano / Eugenio Fernandi – **Sharpless** Rolando Panerai / Lino Puglisi / Giulio Fioravanti / Mario Zanasi – **Goro** Franco Ricciardi / Mario Carlin – **Il principe Yamadori** Franco Iglesias / Adolfo Cormanni / Angelo Mercuriali – **Lo zio Bonzo** Marco Stefanoni / Paolo Montarsolo / Silvio Maionica – **Yakusidè** n.i. – **Il Commissario imperiale** Giuseppe Morresi – **L'Ufficiale del registro** Gino De Lilla – **La Madre** Luisa Mandelli – **La Zia** n.i. – **La Cugina** Lina Rossi

9 FEBBRAIO 1961

18 rappresentazioni (repliche: 13, 16, 19, 23, 28 febbraio; 4, 9, 12, 16, 19 marzo; 16, 22 aprile; 14, 23, 25, 28 maggio; 1 giugno)

Maestro concertatore e Direttore Gianandrea Gavazzeni – **Maestro del Coro** Norberto Mola – **Regia** Carlo Maestrini – **Bozzetti e figurini** Tsuguharu Foujita – **Coro e Orchestra** del Teatro alla Scala

Interpreti

Madama Butterfly Gabriella Tucci / Antonietta Stella / Leontyne Price – **Suzuki** Gabriella Carturan / Stefania Malagù – **Kate Pinkerton** Lucia Ferri – **F. B. Pinkerton** Gianni Raimondi / Renato Cioni / Regolo Romani / Giuseppe Campora / Gianni Jaia – **Sharpless** Rolando Panerai / Giulio Fioravanti / Giuseppe Taddei – **Goro** Piero De Palma – **Il principe Yamadori** Carlo Badioli / Virgilio Carbonari / Angelo Mercuriali / Rinaldo Pelizzoni – **Lo zio Bonzo** Marco Stefanoni – **Yakusidè** n.i. – **Il Commissario imperiale** Giuseppe Morresi – **L'Ufficiale del registro** Giulio Scarinci / Erminio Benatti – **La Madre** Limbania Leoni / Paola Ralli – **La Cugina** Paola Scanabucci / Maria Dini / Maddalena Bonifaccio

21 FEBBRAIO 1963

10 rappresentazioni (repliche: 26 febbraio; 3, 6, 10, 13, 23 marzo; 7, 17, 21 aprile)

Maestro concertatore e Direttore Gianandrea Gavazzeni – **Maestro del Coro** Norberto Mola – **Regia** Carlo Maestrini – **Bozzetti e figurini** Tsuguharu Foujita – **Coro e Orchestra** del Teatro alla Scala

Interpreti

Madama Butterfly Renata Scotto – **Suzuki** Stefania Malagù – **Kate Pinkerton** Aurora Rossi – **F. B. Pinkerton** Gianni Raimondi – **Sharpless** Mario Sereni / Rolando Panerai – **Goro** Piero De Palma – **Il principe Yamadori** Virgilio Carbonari – **Lo zio Bonzo** Antonio Zerbini – **Yakusidè** n.i. – **Il Commissario imperiale** Giuseppe Morresi – **L'Ufficiale del registro** Dario Caselli – **La Madre** Ida Farina / Clara Foti / Limbania Leoni – **La Cugina** Jeda Valtriani

14 FEBBRAIO 1966

11 rappresentazioni (repliche: 17, 20, 24, 27 febbraio; 3, 6, 9, 13, 18, 20 marzo)

Maestro concertatore e Direttore Nino Sanzogno – **Maestro del Coro** Roberto Benaglio – **Regia** Carlo Maestrini – **Scene e costumi** Tsuguharu Foujita – **Coro e Orchestra** del Teatro alla Scala

Interpreti

Madama Butterfly Virginia Zeani – **Suzuki** Anna Di Stasio / Stefania Malagù – **Kate Pinkerton** Aurora Rossi – **F. B. Pinkerton** Bruno Prevedì / Daniele Barioni / Virgilio Noreica / Giorgio Merighi – **Sharpless** Giangiacomo Gueffi / Rolando Panerai / Renato Capeccchi / Antonio Boyer – **Goro** Piero De Palma – **Il principe Yamadori** Carlo Badioli / Virgilio Carbonari – **Lo zio Bonzo** Giovanni Antonini / Antonio Zerbini / Alfonso Marchica – **Yakusidè** n.i. – **Il Commissario imperiale** Giuseppe Morresi – **L'Ufficiale del registro** Giorgio Prati – **La Madre** Jeda Valtriani – **La Cugina** Anna Parini

20 DICEMBRE 1971

17 rappresentazioni (repliche: 23, 27, 30 dicembre; 3, 7, 11, 16, 18, 22, 29 gennaio; 1, 6, 13, 20 febbraio; 12 marzo; 30 aprile 1972)

Concertatore e Direttore d'orchestra Nello Santi / Nino Verchi – **Maestro del Coro** Romano Gandolfi – **Regia** Antonello Madau Diaz – **Scene e costumi** Tsuguharu Foujita – **Coro e Orchestra** del Teatro alla Scala

Interpreti

Madama Butterfly Gabriella Tucci / Raina Kabaivanska / Edy Amedeo / Wilma Vernocchi / Yasuko Hayashi – **Suzuki** Stefania Malagù / Flora Rafanelli / Adriana Camani / Anita Caminada – **Kate Pinkerton** Nella Verri / Luciana Rezzadore – **F. B. Pinkerton** Giacomo Aragall / Luciano Saldari / Gianni Raimondi / Giuseppe Campora – **Sharpless** Lino Puglisi / Enzo Sordello / Lorenzo Saccomani / Arturo Testa / Benito Di Bella – **Goro** Franco Ricciardi / Mario Carlin / Regolo Romani – **Il principe Yamadori** Virgilio Carbonari / Giuseppe Morresi / Dino Mantovani / Carlo Badioli – **Lo zio Bonzo** Giovanni Foiani / Antonio Zerbini / Alfonso Marchica – **Yakusidè** n.i. – **Il Commissario imperiale** Giuseppe Morresi / Lorenzo Testi / Carlo Meliciani – **L'Ufficiale del registro** Saverio Porzano – **La Madre** Milena Pauli / Margherita Benetti – **La Cugina** Jeda Valtriani

5 MARZO 1978

12 rappresentazioni (repliche: 8, 11, 14, 17, 21, 25, 28, 31 marzo; 2, 8, 18 aprile)

Concertatore e Direttore d'orchestra Georges Prêtre / Edoardo Müller – **Direttore del Coro** Romano Gandolfi – **Regia** Jorge Lavelli – **Scene e costumi** Max Bignens – **Coro e Orchestra** del Teatro alla Scala

Interpreti

Madama Butterfly Elena Mauti Nunziata / Wilma Vernocchi / Yasuko Hayashi – **Suzuki** Eleonora Jankovi / Stefania Malagù – **Kate Pinkerton** Nella Verri / Luciana Rezzadore – **F. B. Pinkerton** Giuliano Ciannella / Amedeo Zambon / Ottavio Garaventa / Ruggero Orofino – **Sharpless** Lorenzo Saccomani / Leo Nucci / Alberto Noli – **Goro** Regolo Romani / Piero De Palma – **Il principe Yamadori** Giuseppe Morresi – **Lo zio Bonzo** Leonida Bergamonti / Giovanni Foiani – **Yakusidè** n.i. – **Il Commissario imperiale** Carlo Meliciani – **L'Ufficiale del registro** Saverio Porzano / Eugenio Prando – **La Madre** Jeda Valtriani – **La Cugina** Milena Pauli

21 FEBBRAIO 1979

6 rappresentazioni (repliche: 23 febbraio; 1, 3, 6, 10 marzo)
Concertatore e Direttore d'orchestra Georges Prêtre – **Direttore del Coro** Romano Gandolfi – **Regia** Jorge Lavelli – **Scene e costumi** Max Bignens – **Coro e Orchestra** del Teatro alla Scala

Interpreti

Madama Butterfly Raina Kabaivanska / Maria Luisa Cioni – **Suzuki** Rosa Laghezza / Stefania Malagù – **Kate Pinkerton** Nella Verri – **F. B. Pinkerton** Giuliano Ciannella / Gianfranco Cecchele – **Sharpless** Leo Nucci / Alberto Noli – **Goro** Piero De Palma / Regolo Romani – **Il principe Yamadori** Giuseppe Morresi – **Lo zio Bonzo** Giovanni Foiani / Leonida Bergamonti – **Yakusidè** n.i. – **Il Commissario imperiale** Carlo Meliciani – **L'Ufficiale del registro** Saverio Porzano / Eugenio Prando / Walter Brighi – **La Madre** Jeda Valtriani – **La Cugina** Milena Pauli

20 DICEMBRE 1985

13 rappresentazioni (repliche: 22, 27, 31 dicembre; 4, 5, 9, 11, 15, 17, 26, 29, 30 gennaio 1986)

Concertatore e Direttore d'orchestra Lorin Maazel / Yoshinori Kikuchi – **Direttore del Coro** Giulio Bertola – **Regia** Keita Asari – **Scene** Ichiro Takada – **Costumi** Hanae Mori – **Coreografa** Hidejo Kanzaki – **Luci** Sumio Yoshii – **Coro e Orchestra** del Teatro alla Scala

Interpreti

Madama Butterfly Yasuko Hayashi / Maria Spacagna / Valerije Popova – **Suzuki** Hak-Nam Kim / Eleonora Jankovi – **Kate Pinkerton** Anna Caterina Antonacci / Alessandra Ruffini – **F. B. Pinkerton** Peter Dvorsky / Renato Cazzaniga / Ezio Di Cesare / Vyacheslav Polosov – **Sharpless** Juan Pons / Alessandro Cassis / Giorgio Zancanaro – **Goro** Ernesto Gavazzi – **Il principe Yamadori** Arturo Testa / Giuseppe Zecchillo – **Lo zio Bonzo** Sergio Fontana / Aldo Bramante – **Yakusidè** Claudio Giombi / Bruno Grella – **Il Commissario imperiale** Silvestro Sammaritano / Eftimios Michalopoulos – **L'Ufficiale del registro** Saverio Porzano – **La Madre** Milena Pauli – **La Zia** Nella Verri – **La Cugina** Luciana Rezzadore

14 MAGGIO 1987

6 rappresentazioni (repliche: 16, 19, 22, 28, 30 maggio)
Concertatore e Direttore d'orchestra Luis García Navarro – **Direttore del Coro** Giulio Bertola – **Regia** Keita Asari – **Scene** Ichiro Takada – **Costumi** Hanae Mori – **Coreografa** Hidejo Kanzaki – **Luci** Sumio Yoshii – **Coro e Orchestra** del Teatro alla Scala

Interpreti

Madama Butterfly Yasuko Hayashi / Maria Spacagna – **Suzuki** Hak-Nam Kim / Adriana Cicogna – **Kate Pinkerton** Rima Makdici-Tawil – **F. B. Pinkerton** Bruno Beccaria / Ezio Di Cesare – **Sharpless** Antonio Salvadori / Orazio Mori – **Goro** Ernesto Gavazzi – **Il principe Yamadori** Arturo Testa / Giuseppe Riva – **Lo zio Bonzo** Gabriele Monici – **Yakusidè** Regolo Romani – **Il Commissario imperiale** Silvestro Sammaritano / Ernesto Panariello – **L'Ufficiale del registro** Saverio Porzano – **La Madre** Milena Pauli – **La Zia** Nella Verri – **La Cugina** Luciana Rezzadore

27 MARZO 1990

11 rappresentazioni (repliche: 30 marzo; 1, 5, 8 aprile; 10, 13, 16, 19, 24, 27 maggio)

Concertatore e Direttore d'orchestra Gianandrea Gavazzeni – **Direttore del Coro** Giulio Bertola – **Regia** Keita Asari – **Scene** Ichiro Takada – **Costumi** Hanae Mori – **Coreografa** Hidejo Kanzaki – **Luci** Sumio Yoshii – **Coro e Orchestra** del Teatro alla Scala

Interpreti

Madama Butterfly Catherine Malfitano / Sandra Pacetti – **Suzuki** Ning Liang / Nicoletta Curiel – **Kate Pinkerton** Claudia Nicole Bandera – **F. B. Pinkerton** Michael Sylvester / Richard Leech – **Sharpless** Juan Pons / Paolo Gavanelli – **Goro** Ernesto Gavazzi / Romano Emili – **Il principe Yamadori** Arturo Testa / Giuseppe Riva – **Lo zio Bonzo** Carlo Striuli / Ernesto Panariello – **Il Commissario imperiale** Silvestro Sammaritano / Eftimios Michalopoulos – **L'Ufficiale del registro** Saverio Porzano – **La Madre** Milena Pauli – **La Zia** Nella Verri / Luciana Rezzadore – **La Cugina** Luciana Rezzadore / Maria Grazia Allegrì

11 GENNAIO 1996

11 rappresentazioni (repliche: 14, 16, 19, 24, 27, 28, 30 gennaio; 1, 3, 4 febbraio)

Concertatore e Direttore d'orchestra Riccardo Chailly – **Direttore del Coro** Roberto Gabbiani – **Regia** Keita Asari – **Scene** Ichiro Takada – **Costumi** Hanae Mori – **Coreografa** Hidejo Kanzaki – **Luci** Sumio Yoshii – **Coro e Orchestra** del Teatro alla Scala

Interpreti

Madama Butterfly Maria Spacagna / Galina Gorchakova / Yoko Watanabe Grimaldi / Eliane Coelho – **Suzuki** Francesca Franci / Mariana Pentcheva – **Kate Pinkerton** Antonella Trevisan / Anna Zoroberto – **F. B. Pinkerton** Johan Botha / Craig Sirianni – **Sharpless** Carlos Álvarez / Angelo Vecchia – **Goro** Ernesto Gavazzi / Romano Emili – **Il principe Yamadori** Roberto Accurso / Silvestro Sammaritano – **Lo zio Bonzo** Giuseppe Riva / Riccardo Ferrari – **Yakusidé** Claudio Giombi – **Il Commissario imperiale** Ernesto Panariello / Giuseppe Zecchillo – **L'Ufficiale del registro** Francesco Medda – **La Madre** Maria Grazia Allegrì – **La Zia** Nella Verri – **La Cugina** Mimi Park

5 GIUGNO 2002¹

8 rappresentazioni (repliche: 7, 10, 11, 13, 15, 17, 21 giugno)

Direttore Carlo Rizzi – **Maestro del Coro** Roberto Gabbiani – **Regia** Keita Asari – **Regia ripresa da** Lorenza Cantini – **Scene** Ichiro Takada – **Costumi** Hanae Mori – **Coreografa** Hidejo Kanzaki – **Luci** Sumio Yoshii – **Coro e Orchestra** del Teatro alla Scala

Interpreti

Madama Butterfly Daniela Dessi / Isabelle Kabatu – **Suzuki** Elena Cassian / Annamaria Popescu – **Kate Pinkerton** Adelina Scarabelli – **F. B. Pinkerton** Fabio Armiliato / Nicola Martinucci – **Sharpless** Alberto Gazale / Paolo Rumetz – **Goro** Mario Bolognesi – **Il principe Yamadori** Fabio Capitanucci / Christian Senn – **Lo zio Bonzo** Riccardo Ferrari – **Yakusidé** Tino Nava – **Il Commissario imperiale** Ernesto Panariello – **L'Ufficiale del registro** Antonio Novello – **La Madre** Francesca Garbi – **La Zia** Lucia Mastromarino – **La Cugina** Anna Zoroberto

¹ Al Teatro degli Arcimboldi di Milano, sede dell'attività della Scala durante la chiusura per restauri della Sala del Piermarini.

7 LUGLIO 2004¹

7 rappresentazioni (repliche: 9, 12, 14, 16, 19, 21 luglio)

Direttore Bruno Bartoletti – **Maestro del Coro** Bruno Casoni – **Regia** Keita Asari – **Regia ripresa da** Lorenza Cantini – **Scene** Ichiro Takada – **Costumi** Hanae Mori – **Coreografia** Hidejo Kanzaki – **Luci** Sumio Yoshii – **Coro e Orchestra** del Teatro alla Scala

Interpreti

Madama Butterfly Daniela Dessi / Adina Nătescu – **Suzuki** Elena Cassian / Annamaria Popescu – **Kate Pinkerton** Adelina Scarabelli – **F. B. Pinkerton** Roberto Aronica / Massimiliano Pisapia – **Sharpless** Alexandru Agache / Fabio Capitanucci – **Goro** Mario Bolognesi – **Il principe Yamadori** Fabio Capitanucci / Vincenzo Taormina – **Lo zio Bonzo** Ernesto Panariello – **Yakusidé** Tino Nava – **Il Commissario imperiale** Armando Gabba – **L'Ufficiale del Registro** Jae Ho Jang / Andrzej Glowienka – **La Madre** Francesca Garbi – **La Zia** Lucia Mastromarino – **La Cugina** Anna Zoroberto

¹ Al Teatro degli Arcimboldi di Milano, sede dell'attività della Scala durante la chiusura per restauri della Sala del Piermarini.

9 FEBBRAIO 2007

9 rappresentazioni (repliche: 11, 13, 15, 16, 21, 22, 24, 27 febbraio)

Direttore Myung-Whun Chung – **Maestro del Coro** Bruno Casoni – **Regia** Keita Asari – **Scene** Ichiro Takada – **Costumi** Hanae Mori – **Coreografie** Hidejo Kanzaki – **Luci** Sumio Yoshii – **Coro e Orchestra** del Teatro alla Scala

Interpreti

Madama Butterfly Fiorenza Cedolins / Hui He – **Suzuki** Mihoko Fujimura / Annamaria Popescu – **Kate Pinkerton** Adelina Scarabelli – **F. B. Pinkerton** Aquiles Machado / Mario Malagnini – **Sharpless** Gabriele Viviani / Claudio Sgura / Stefano Antonucci – **Goro** Mario Bolognesi – **Il principe Yamadori** Simone Del Savio – **Lo zio Bonzo** Ernesto Panariello – **Yakusidé** Davide Pelissero – **Il Commissario imperiale** Giovanni Guagliardo – **L'Ufficiale del Registro** Antonio Novello – **La Madre** Francesca Garbi – **La Zia** Chiara Fracasso – **La Cugina** Je Won Joo / Anna Zoroberto

(A cura di Andrea Vitalini)



10 maggio 1951
Bozzetti di Tsuguharu
Foujita.
Collina presso Nagasaki,
Atto I.

*Interno della casa di
Butterfly, Atto II.*





Figurini di Tsuguharu Foujita.
Studio per l'abito di Butterfly
nell'Atto II.

Kimono per il coro degli
uomini, Atto I.



8 giugno 1952

Pinkerton (Giacinto Prandelli) e Butterfly (Constantina Araújo) al centro del gruppo delle invitate, Atto I.

Nella pagina accanto:

14 febbraio 1966

Butterfly (Virginia Zeani), Suzuki (Anna Di Stasio) e il piccolo Dolore.



5 marzo 1978
La scena dell'Atto III.





21 febbraio 1979
Raina Kabaivanska
nel ruolo di Butterfly.





20 dicembre 1985
La scena dell'Atto I.





Foto Andrea Tamoni

5 giugno 2002

Una scena dell'Atto I.

nella pagina accanto:

11 gennaio 1996

Suzuki (Francesca Franci) e Butterfly (Maria Spacagna) nell'atto II.



9 febbraio 2007

Madama Butterfly
(Fiorenza Cedolins) e
Pinkerton (Aquiles
Machado) nell'Atto I.

Nella pagina accanto:

7 luglio 2004

Daniela Dessi interprete di
Madama Butterfly
nell'Atto I e, in basso,
nell'Atto III.





9 febbraio 2007
Madama Butterfly
(Fiorenza Cedolins) e
Pinkerton (Aquilaes
Machado) nell'Atto I.

Nella pagina accanto:
Suzuki (Mihoko Fujimura)
e Madama Butterfly
(Fiorenza Cedolins)
nel II Atto.







Madama Butterfly (Fiorenza Cedolins), Suzuki (Mihoko Fujimura) e il Coro del Teatro alla Scala nel II Atto.

Nella pagina accanto:
Madama Butterfly (Fiorenza Cedolins) nel I Atto.

La scena finale del II Atto.







Alvis Hermanis e *Madama Butterfly* Il gesto della fragilità

Olivier Lexa

È una vera sfida quella che Riccardo Chailly e Alvis Hermanis hanno deciso di affrontare con questo nuovo allestimento di *Madama Butterfly*, ridando vita alla versione originale dell'opera nel teatro dove la sua creazione provocò un tale fiasco che fu deciso di cancellare tutte le recite seguenti. Una tale scommessa non ci sorprende da parte del regista, tutto il lavoro del quale è basato non solo su una rigorosa inclusione delle fonti storiche dell'argomento e del contesto di creazione dell'opera, ma anche su una scrupolosa direzione degli attori, che si sostanzia in una drammaturgia metaforica e decisamente contemporanea. In questo caso, un altro universo teatrale ha alimentato l'approccio di Alvis Hermanis: il Kabuki, che identifica il mondo di *Madama Butterfly* già nel primo Atto del dramma e segue poi l'identità fisica del personaggio fino all'epilogo dell'opera.

Il Kabuki al centro della drammaturgia

Attraverso una sapiente ricerca sulle fonti storiche e culturali del libretto di Illica e Giacosa, il regista è giunto a questa forma di teatro tradizionale giapponese che ha già incontrato e studiato nel corso della sua carriera. Il Kabuki offre una retorica fisica e gestuale che sottolinea l'espressione e il senso del testo, arricchendo il ritmo dell'azione teatrale. Ogni protagonista, ogni cantante del coro, ogni ballerina diviene un'opera d'arte in movimento, un pupazzo animato dal suo destino. Il Kabuki si distingue dal teatro Nô, molto ieratico, grazie a un rapporto con il movimento quasi continuo e a un linguaggio di gesti e forme stilizzati. Una di queste forme più famose è la *mie*, che consiste, per l'attore, nell'immobilizzarsi al culmine di una scena, in una posa fisicamente molto espressiva, di fronte al pubblico, accompagnata da uno sguardo fisso. In questa messa in scena, la *mie* è eseguita dallo zio Bonzo nel primo Atto, quando offre una rottura ritmica violenta alla fine del matrimonio di Butterfly e di Pinkerton.

Nell'orientamento scenico adottato da Alvis Hermanis, ogni movimento, ogni intenzione è psicologicamente motivata. Il ruolo principale di *Madama Butterfly*, uno dei più impegnativi del repertorio, deve necessariamente accompagnarsi a un approccio particolare. "Cio-Cio-San", nome della giovane

Giapponese, significa “signorina farfalla” (*butterfly*) e rimanda non solo alla bellezza e alla fragilità, ma anche e soprattutto alla brevità della sua vita. Nel corso dell’opera, vedremo la giovane geisha evolvere dallo status di vittima innocente e ingenua a quello di donna-madre che colpisce per il suo senso del sacrificio, accompagnato da una ferma determinazione.

In questa versione dell’opera, il ruolo di Pinkerton è forse più consistente che in quelle che seguiranno. La sua arrogante disinvoltura svela una doppia lettura dell’azione, tra una percezione dell’universo tradizionale che circonda la geisha e una presa in giro assoluta, artificiale e tinta di esotismo. Dimentichiamo troppo spesso l’intenzione originaria di Puccini, Illica e Giacosa che si associarono con questa opera alla denuncia politica di una forma particolarmente iniqua di colonizzazione. Nel 1904 la guerra russo-giapponese produsse negli europei un movimento di simpatia nei confronti del Giappone. Questo conflitto ricordava la guerra ispanico-americana del 1898, quando con il pretesto di promuovere la democrazia, gli americani annesero le Filippine e l’isola Guam e sottomisero Cuba e Porto Rico, trasformando i Caraibi in un ampio bordello...

Un mondo fragile e duplice

Nella visione di Alvis Hermanis, appena appare sul palcoscenico, Cio-Cio-San è interpretata da due donne: la ballerina e la cantante. Un duplice livello di lettura prende possesso della scena, sottolineato dalla presenza delle dodici ballerine-geishe ideate dal regista. Queste articolano l’universo estetico e gestuale del Kabuki, simboleggiando anime caratteristiche del mondo del sogno e dell’aldilà, e svolgeranno un ruolo importante anche alla fine del dramma. Con *Madama Butterfly*, siamo agli antipodi del realismo, tra verità e mistificazione. Con l’uso delle ballerine, ritroviamo un procedimento utilizzato da Alvis Hermanis nella sua regia dei *Due Foscari* al Teatro alla Scala nel febbraio 2016.

Altra costante del lavoro dell’uomo di teatro: l’uso di riferimenti storici rigorosi, che l’artista arricchisce di una dimensione nuova grazie alla luce, all’uso di effetti di trasparenza e alla proiezione video. Come una farfalla, Cio-Cio-San è fragile, vulnerabile. L’universo che la circonda lo è altrettanto. La carta di riso dei pannelli scorrevoli rappresentativi della casa tradizionale giapponese rinforza questa impressione di fragilità e di delicatezza, così come le sete dei kimoni e i loro effetti di movimento così speciali, che prolungano il ritmo e la coreografia ispirati dal Kabuki. Il minimalismo giapponese è presente dappertutto, testimoniato dal lavoro svolto sulla luce e sull’uso di colori particolarmente teneri e sottili. Questi evocano l’acquerello e sono presenti nelle riproduzioni di grande formato dei ritratti ispirati alle stampe giapponesi tradizionali, così come nei più piccoli dettagli dei costumi.

Il secondo Atto

Una delle maggiori caratteristiche della versione originale di *Madama Butterfly* è la ripartizione dell’azione su due Atti (in seguito, Puccini dividerà il se-

condo Atto in due parti). La regia di Alvis Hermanis ripristina parzialmente l'intenzione iniziale di Illica di mostrare un ambito esplicitamente occidentale attraverso la scena del Consolato americano, tagliata da Puccini. Il desiderio, di Butterfly di divenire una perfetta moglie americana (che si è manifestato in particolare nel suo tentativo di convertirsi al cristianesimo) si riflette qui nell'occidentalizzazione esagerata dell'arredamento della sua casa. I tre anni di attesa sono stati pesanti, e non solo rispetto al piccolo gruzzolo lasciato da Pinkerton prima di andare via. Scene e costumi riflettono un'oscurità avvolgente.

La speranza che sorge con l'ingresso di Sharpless è rappresentata dall'apparizione di bellissimi ciliegi fioriti. Questa sete di felicità è però realistica? Butterfly non sarebbe inconsciamente lungimirante? Esagerando il suo tentativo di interpretare dei segni a doppio senso, non proverebbe a convincersi lei stessa?

Sin dall'inizio del secondo Atto, un dolore si fa sentire al ventre... In Giappone, il ventre equivale al cuore in Occidente, in quanto luogo della vulnerabilità e degli affetti (ecco perché è il bersaglio dell'*harakiri*). Per Butterfly, questo dolore è incosciente; lo percepiamo tuttavia attraverso la ricomparsa di movimenti di Kabuki, nonostante l'ambito americanizzato. La ragazza è all'apice della sua vulnerabilità. Più che mai evoca la farfalla attraverso una retorica gestuale suggestiva. Al termine di tre anni di un'attesa che l'ha confinata in un mondo d'adolescenza, come paralizzata all'età di quindici anni (età alla quale ha sposato Pinkerton), Butterfly è scollegata dalla realtà; comincia a perdere la testa.

Il suo gesto finale, il suicidio rituale nella sua forma tradizionale, ufficialmente vietata in Giappone nel 1868 (tuttavia ancora praticata nel Novecento), è una maniera di ripetere l'atto compiuto da suo padre. Butterfly utilizza lo stesso pugnale usato da lui per fare *harakiri*; il padre l'aveva fatto di fronte alla rovina familiare, per preservare l'onore dei suoi figli (questa forma classica di *harakiri* è chiamata *kobara*). L'intenzione di Butterfly è analoga: anch'essa desidera salvare l'onore del suo bambino.

Questo gesto confronta lo spettatore con la violenza della realtà. In che stato di coscienza era Butterfly al momento dell'atto? Qui prende corpo la genesi di una drammaturgia metaforica, dove l'enfasi tragica si trasfigura grazie al duplice livello di lettura costantemente indotto dalla regia.

Milano, novembre 2016

Madama Butterfly di Giacomo Puccini, nella prima versione andata in scena al Teatro alla Scala il 17 febbraio 1904.

Da qui fino a pagina 165, alcune immagini dell'allestimento firmato da Alvis Hermanis. Le scene sono di Alvis Hermanis e di Leila Fteita, i costumi di Kristīne Jurjāne, le luci di Gleb Filshinsky, i video di Ineta Sipunova, la coreografia di Alla Sigalova e la drammaturgia di Olivier Lexa.



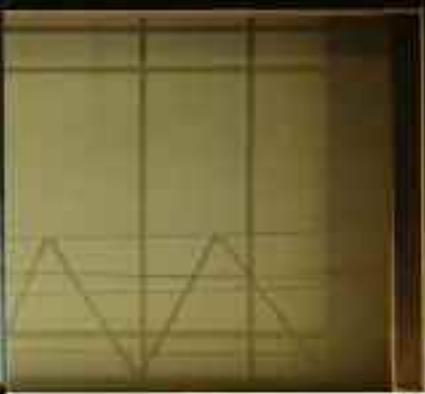


Foto Marco Brescia e Rudy Amisano









Foto Marco Brescia e Rudy Amisano





Foto Marco Brescia e Rudy Amisano













Foto Marco Brescia e Rudy Amisano





Madama Butterfly



Atto I



L'abito nuziale



Atto II



Pinkerton,
Atto I



Atto I Atto I

Goro



La cugina



La madre
di Cio-Cio-San



La zia

Il coro femminile,
Atto I





Le danzatrici,
Atto I







Foto Marco Brescia e Rudy Amisano

Riccardo Chailly

Direttore principale del Teatro alla Scala dal gennaio 2015, assumerà la carica di Direttore musicale a partire dal 1° gennaio 2017. Dal novembre 2015 è Direttore principale della Filarmonica della Scala, con cui ha programmato un denso calendario di tournée internazionali e incisioni discografiche.

Nato a Milano, ha compiuto gli studi musicali nei Conservatori di Perugia, Roma e Milano, perfezionandosi all'Accademia Chigiana di Siena ai corsi di Franco Ferrara. Il primo incarico da Direttore musicale gli è stato conferito dalla Radio-Symphonie-Orchester di Berlino dal 1980 al 1988. Nel 1988 ha assunto la carica di Direttore principale dell'Orchestra del Royal Concertgebouw di Amsterdam, incarico mantenuto per sedici anni. Nello stesso tempo è stato Direttore musicale del Teatro Comunale di Bologna e dell'Orchestra Sinfonica Giuseppe Verdi di Milano.

Nel 2016 si è concluso, dopo 11 anni, il suo impegno come Kapellmeister del Gewandhausorchester di Lipsia, la compagine sinfonica più antica d'Europa.

Dall'agosto 2016 ha assunto l'incarico di Direttore musicale dell'Orchestra del Festival di Lucerna, succedendo a Claudio Abbado.

Dirige regolarmente le maggiori orchestre sinfoniche europee: Wiener Philharmoniker, Berliner Philharmoniker, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, London Symphony Orchestra, Orchestre de Paris. Negli Stati Uniti ha collaborato con la New York Philharmonic, la Cleveland Orchestra, la Philadelphia Orchestra e la Chicago Symphony Orchestra.

In campo operistico ha collaborato regolarmente con i maggiori teatri: oltre alla Scala, il Metropolitan di New York, la Lyric Opera di Chicago, l'Opera di San Francisco, il Covent Garden di Londra, la Bayerische Staatsoper di Monaco, la Staatsoper di Vienna, l'Opera di Zurigo. È presente con regolarità nei principali festival internazionali tra cui Salisburgo, Lucerna e i Proms di Londra.

Da trent'anni è artista esclusivo della casa discografica Decca. La rivoluzionaria incisione delle *Nove Sinfonie* di Beethoven con il Gewandhaus gli è valsa il prestigioso premio "Echo Klassik" come Miglior Direttore del 2012. Nel 2013 sono stati pubblicati tra l'altro l'integrale delle Sinfonie di Brahms con il Gewandhaus, che ha vinto il Gramophone Award come Disco dell'Anno, e "Viva Verdi", realizzato con la Filarmonica della Scala in occasione del bicentenario verdiano.

È Grand'Ufficiale della Repubblica Italiana e membro della Royal Academy of Music di Londra. Nel 1998 è stato nominato Cavaliere di Gran Croce della Repubblica Italiana; nello stesso anno la Regina dei Paesi Bassi lo ha insignito del titolo di Cavaliere dell'Ordine del Leone d'Olanda. Nel 2011 è stato nominato Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres dal Ministro della Cultura francese Frédéric Mitterrand.



Foto Marco Brescia e Rudy Amisano

Alvis Hermanis

Nato a Riga, ha studiato recitazione al Conservatorio di Stato della Lettonia, e dal 1997 è direttore artistico del Nuovo Teatro di Riga. I suoi lavori sono stati rappresentati in oltre 40 Paesi, ed è regolarmente invitato a collaborare con i più importanti festival teatrali del mondo, da quelli di Salisburgo, Avignone, Edimburgo, Seul, Montreal, Wellington, Mosca al londinese Holland Festival, al Kunstenfestivaldesarts di Bruxelles, al Bitef di Belgrado e alle Wiener Festwochen. La rivista culturale svizzera "Du" lo ha eletto tra le dieci personalità del mondo del teatro più influenti d'Europa. Per i suoi allestimenti di portata internazionale, gli sono stati conferiti il Premio Europa per il Teatro, il Premio teatrale europeo New Theatrical Realities e il moscovita Premio Stanislavskij.

Nelle ultime stagioni ha lavorato con numerosi teatri tedeschi, tra cui lo Schauspielhaus di Zurigo, lo Schauspiel di Colonia, i Münchner Kammerspiele e i Berliner Schaubühne. All'Akademietheater di Vienna ha messo in scena per la prima volta in Austria *Eine Familie* di Tracy Letts, che gli è valso il Nestroy Theaterpreis come miglior regista, e al Burgtheater, *Platonov* di Čechov (rappresentato anche agli Incontri Teatrali Berlinesi nel 2012) e *Das weite Land* di Schnitzler. Per il Festival di Salisburgo ha messo in scena *L'ispettore generale (Der Revisor)* di Gogol, che gli è valso lo Young Directors Award nel 2003, e *The Sound of Silence*, un lavoro recitato senza parole. Sempre a Salisburgo ha firmato le sue prime regie operistiche: *Die Soldaten* di Zimmermann (2012) e *Gawain* di Harrison Birtwistle (2013), entrambe dirette da Ingo Metzmacher, un'acclamata edizione del *Trovatore* con Plácido Domingo, Anna Netrebko e Francesco Meli, al Großes Festspielhaus nel 2014, e un nuovo allestimento di *Die Liebe der Danae* di Richard Strauss nel 2016.

Nel 2015, al Nuovo Teatro di Riga, ha firmato la regia di *Brodskij/Baryshnikov*, spettacolo basato sulle poesie di Brodskij e interpretato da Michail Baryshnikov.

Al Théâtre de la Monnaie di Bruxelles ha allestito *Jenůfa* di Janáček, in coproduzione con il Comunale di Bologna, e all'Opéra di Parigi *La Damnation de Faust* con Jonas Kaufmann, Bryan Hymel e Bryn Terfel. Alla Scala ha riallestito *Die Soldaten* di Zimmerman nella stagione 2014-15 e ha debuttato con *I due Foscari* nella successiva.

Leila Fteita



Foto Marco Brescia

Si diploma all'Accademia Albertina di Belle Arti di Torino e subito dopo diventa assistente di Mauro Pagano. In seguito collabora con Ezio Frigerio, Dante Ferretti, Gae Aulenti, Peter Stein, Margherita Palli, Tullio Pericoli e Hugo De Ana alla realizzazione di spettacoli d'opera, prosa e balletto nei più prestigiosi teatri in Italia e nel mondo. Come scenografa collabora, tra gli altri, con Liliana Cavani, Luca Ronconi, Ermanno Olmi, Michael

Hampe, Pier'Alli, Jérôme Savary, Franco Zeffirelli, Bob Wilson, Werner Herzog, Nicolas Joël, Hugo De Ana, Graham Vick, Peter Stein. Collabora con Giorgio Strehler, in qualità di assistente scenografa di Ezio Frigerio, per *Arlucchino servitore di due padroni*, *I giganti della montagna*, *L'isola degli schiavi*, *Falstaff*, *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*.

Nel 1992 esordisce alla Scala come scenografa con il balletto *La bottega fantastica*. Nel 2002 firma le scene di *Mine Ha-Ha* al Piccolo Teatro di Milano, per la regia di Marina Bianchi. Nel 2003 collabora con Ugo Volli alla mostra *Le città invisibili* presso la Triennale di Milano e alla mostra inaugurale del Museo della Pubblicità all'interno del Castello di Rivoli. Tiene seminari di storia della scenografia per il corso di Storia del Teatro e dello Spettacolo all'Università Statale di Milano. Nel 2009 firma le scene e i costumi dell'*Elisir d'amore* al Teatro Regio di Torino con la regia di Marina Bianchi. Nel 2010 realizza le scene per *Le convenienze ed inconvenienze teatrali* di Donizetti alla Scala, con la regia di Antonio Albanese.

Nell'ambito della stagione per ragazzi 2009-2010 al Piccolo Teatro collabora a *La vera storia di Pinocchio* di Flavio Albanese. Per il Teatro di Trento ha firmato le scene di *Tosca* e per l'As.li.co. quelle di *Don Giovanni* con la regia di Stefano De Luca. Nel maggio 2012 ha collaborato con Hugo De Ana per *Un ballo in maschera* all'Opera di Pechino. Nel 2013 ha collaborato al *Ring* wagneriano di Cassiers e Barenboim; a Verona nello stesso anno ha firmato scene e costumi per *Don Pasquale* al Teatro Filarmonico con la regia di Antonio Albanese. Insieme a Dante Ferretti, ha collaborato con Ferzan Ozpetec per *Aida* al Maggio Musicale Fiorentino e per *La traviata* al San Carlo di Napoli. Nel 2015 ha firmato scene e costumi per *El amor brujo* e *Cavalleria rusticana* al Filarmonico di Verona e per *Dido and Aeneas* di Purcell Firenze e ha collaborato alla *Turandot* alla Scala, spettacolo di inaugurazione di Expo 2015. Nell'ottobre 2016 ha firmato le scene e i costumi di *Aida* (regia di Paolo Gavazzeni e Piero Maranghi) per il Teatro Coccia di Novara.

Kristīne Jurjāne



Foto Janis Deimats

Nata a Riga, si è laureata in grafica presso l'Accademia delle Arti della Lettonia, specializzandosi al contempo anche in illustrazione libraria presso la Scuola d'Arte Constantijn Huygens di Kampen, in Olanda. Nel 2002, al Nuovo Teatro di Riga (TNRT), ha iniziato a collaborare regolarmente con il regista e attore lettone Alvis Hermanis, per il quale ha firmato i costumi di numerosi allestimenti di successo, tra cui *Sonja*, da un racconto di Tatjana Tolstaja (poi

rappresentato al CSS – Teatro stabile di Innovazione del Friuli Venezia Giulia), *Oblomov* di Gončarov, andato in scena allo Schauspielhaus di Colonia (2011), *Wassa* di Gorki, alla Kammerspiele di Monaco, e *Sommergäste* di Gorki, alla Schaubühne am Lehniner Platz di Berlino (2012), *Tosca* alla Staatsoper di Berlino (2014), *Der Revisor* di Gogol al Burgtheater di Vienna (2015), *I due Foscari* alla Scala (2016).

Per Andrejs Žagars nel 2010 ha firmato i costumi per *Carmen* al Teatro Comunale di Bologna. Recentemente ha realizzato la scenografia e i costumi per *Brodskij/Baryshnikov*, spettacolo basato sulle poesie di Brodskij e interpretato da Michail Baryshnikov per la regia di Hermanis al Nuovo Teatro di Riga. Tra i suoi prossimi impegni, *Parsifal* alla Staatsoper di Vienna nel marzo 2017.

Ha disegnato scene e costumi del film *Exile* di David Simanis (2016), ottenendo il Premio cinematografico lettone come migliore set designer. Tiene corsi al Dipartimento di scenografia dell'Accademia delle Arti della Lettonia.

Gleb Filshinsky



Nato a San Pietroburgo, ha studiato all'Accademia di Arti Teatrali della sua città natale, specializzandosi in scenografia. Ha collaborato come light designer a centinaia di allestimenti, spaziando dal teatro di prosa e d'opera al balletto, al musical e anche agli spettacoli pirotecnici. Nel 1996 ha fondato insieme a Evgenij Ginsburg il laboratorio creativo Lighting for Theatre. Ha ricevuto molti premi e riconoscimenti per il suo lavoro, tra cui il Premio teatrale

nazionale lettone, il Premio dell'Associazione teatrale di San Pietroburgo, il Premio teatrale nazionale estone e tre Maschere d'oro, il più importante premio russo per il teatro (nel 2004, 2007 e 2011). Ha collaborato a numerose produzioni del Teatro Mariinskij e del Teatro Alexandrinskij di San Pietroburgo, tra cui *La leggenda dell'invisibile città di Kitež e della fanciulla Fevronija* di Rimskij-Korsakov e *Tristan und Isolde* di Wagner per la regia di Dmitri Tcherniakov, *Otello* di Verdi, *Il naso* di Šostakovič, *Una sposa per lo zar* di Rimskij-Korsakov, Boris Godunov di Musorgskij e *Mazeppa* di Čajkovskij per la regia di Viktor Kramer, e poi ancora *Carmen* e la *Tetralogia* wagneriana. Ha lavorato molto anche per il Bol'šoj di Mosca, firmando le luci, tra l'altro, per *The Rake's Progress* di Stravinskij, *Evgenij Onegin* di Čajkovskij, *Ruslan e Ljudmila* di Glinka, *Wozzeck* di Berg. A livello internazionale, negli ultimi anni ha lavorato anche per la Staatsoper di Monaco di Baviera, la berlinese Staatsoper Unter den Linden, la parigina Opéra Bastille, l'Opera Nazionale Lettone di Riga, la londinese English National Opera, la Deutsche Oper am Rhein, il Metropolitan di New York, l'Opera di Zurigo, la Nederlandse Opera di Amsterdam, il Théâtre Royal de la Monnaie di Bruxelles, il Teatro Real di Madrid e il Festival di Aix-en-Provence.

Gli allestimenti più recenti ai quali ha collaborato comprendono *Simon Boccanegra* alla Bayerische Staatsoper, *Gawain* di Harrison Birtwistle al Festival di Salisburgo, *La traviata* al Teatro alla Scala e *Il principe Igor* al Metropolitan di New York. La sua prima collaborazione con Alvis Hermanis risale al 2011, con l'allestimento di *Platonov* di Čechov al Burgtheater di Vienna, ripreso l'anno dopo agli Incontri Teatrali Berlinesi, seguito da *Tosca* al Metropolitan, *Die Soldaten* di Bernd Alois Zimmermann e *I due Foscari* alla Scala.

Ineta Sipunova



Nata a Riga, si è laureata in comunicazione visiva presso l'Accademia delle Arti della Lettonia, dove attualmente insegna nel dipartimento di scenografia. Ha collaborato in qualità di artista visiva a numerosi allestimenti d'opera: nel 2013 *Così fan tutte* alla Komische Oper di Berlino (regia di Alvis Hermanis), *Lohengrin* all'Opera Nazionale Lituana (regia di Andrejs Zagars) e *Tannhäuser* al Bol'šoj (ancora con Zagars), nel 2014 *Il trovatore* al Festival di Salisburgo

(regia e scenografia di Alvis Hermanis), *Salome* all'Opera di Hong Kong (regia di Andrejs Zagars) e *Jenůfa* al Théâtre Royal de la Monnaie di Bruxelles (regia e scenografia di Alvis Hermanis), nel 2015 *Rigoletto* all'Opera Nazionale Lettone (regia di Margo Zālīte), nel 2016 *Manon Lescaut* al Teatro Stanislavskij di Mosca (regia di Andrejs Zagars). Nel 2015 ha inoltre collaborato a due spettacoli teatrali andati in scena al Nuovo Teatro di Riga (TNRT): *Brodskij/Baryshnikov*, su poesie di Josif Brodskij, con la regia di Alvis Hermanis e la scenografia di Kristīne Jurjāne, e *Aspazija. Personal* con la regia Māra Ķimele e le scene di Gints Gabrāns.

Le sue installazioni video sono state esposte in Lettonia, al Rauma Biennale Balticum in Finlandia e all'Ars Nova Festival. Sue personali sono state allestite al Museo Nazionale d'Arte della Lettonia a Riga (*Caligula*, 2005, *Pervert*, 2006, *Peer Gynt is not at home*, 2007) e al Teatro di Valmiera (*Crazy*, 2008). Le sue collaborazioni più recenti (2016) comprendono *Der Liebe der Danae* al Festival di Salisburgo e *I due Foscari* alla Scala, entrambe per la regia di Alvis Hermanis, nonché l'opera per bambini *The Little Magic Flute* per la regia di Margo Zālīte all'Opera Nazionale Lettone, in cui oltre alle proiezioni video ha realizzato anche la scenografia.

Alla Sigalova



Foto Janis Deimats

Si è diplomata all'Accademia Vaganova, dove ha studiato con Natalia Dudinskaya, specializzandosi poi in regia e coreografia presso l'Accademia Russa di Arti Teatrali (GITIS), dove ha poi insegnato dal 1982 al 2004. Attualmente dirige il Dipartimento di Movimento alla Scuola del Teatro dell'Arte (MkhAT) di Mosca.

Nel 2008 ha ricevuto la prestigiosa "Maschera d'Oro" a riconoscimento della sua lunga e proficua attività in vari settori teatrali.

Attiva come coreografa

dal 1987, dal 1989 al 2000 ha diretto la prima Compagnia russa indipendente di danza moderna, la Alla Sigalova Independent Troupe, creando spettacoli innovativi quali *Hide and Seek with Loneliness*, con musiche di Messiaen, Mahler e Gershwin, *Otello*, che utilizzava la partitura verdiana, *La dama di picche* con musica di Alfred Schnittke, *Salome* con musiche di Karol Szymanowski ed Ernest Chausson, *La Divina* in omaggio a Maria Callas, *Images of tango* su un'antologia di musiche di Astor Piazzolla.

Ha firmato le coreografie di numerosi spettacoli andati in scena in prestigiosi teatri russi ed europei, tra cui il Teatro Majakovskij, il Tabakov, il Mossovet e il Puškin di Mosca, il Niedersächsische Staatstheater di Hannover, lo Staatstheater di Norimberga, il Théâtre Royal de Liège, il Teatro Nazionale Lettone e il Teatro Russo di Riga.

Ha allestito o creato le coreografie di numerosi balletti, tra cui *Lo schiaccianoci* per il Balletto municipale di Ekaterinburg, *Duets* su musiche di Avet Terterian, *Sunset Sketches* e *Poor Lisa* su musiche di Leonid Desyatnikov, *Love Dreams* al Teatro Estrada di San Pietroburgo, *Le baiser de la fée* e *Les noces* di Stravinskij al Teatro di Novosibirsk, *Concerto Grosso* su musiche di Händel al Teatro Mariinskij, *Carmen* di Bizet-Ščedrin.

Le sue regie nel settore della lirica comprendono *La traviata* di Verdi al Nuovo Teatro d'Opera di Mosca, *I sette peccati capitali* di Kurt Weill e Bertolt Brecht al Teatro d'Opera e Balletto Lituano (LNOBT), *Le notti di Cabiria* di Raimonds Pauls al Puškin e al Teatro Russo di Riga, *Madame Bovary* di Flaubert ancora al Puškin.

Ha collaborato con musicisti quali Gidon Kremer, Mstislav Rostropovich, Evgenij Kolobov e con i registi Robert Sturua, Roman Viktyuk, Roman Kozak, Kirill Serebrennikov, Alvis Hermanis, con il quale ha collaborato tra l'altro per *I due Foscari* alla Scala nel 2016.

Attiva anche nell'ambito della radio e della televisione, ha firmato le coreografie di numerosi show televisivi e ha ideato un seguito programma radiofonico dedicato alla danza, che conduce da anni.

Olivier Lexa



Autore e regista, è storico e musicista di formazione. È stato assistente di Benjamin Lazar al Théâtre de l'Incrédule dal 2005 al 2007 e co-direttore del Festival Opéra des Rues a Parigi, prima di essere nominato direttore generale del Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française nel 2007. Tre anni dopo, Olivier Lexa crea il Venetian Centre for Baroque Music, di cui è tuttora direttore artistico. Nel 2014 firma la regia della prima esecuzione

in tempi moderni dell'*Eritrea* di Francesco Cavalli per il Teatro La Fenice, acclamata dalla stampa. Nel 2014 pubblica la prima biografia completa di Francesco Cavalli (Actes Sud) e l'anno successivo *La Musique à Venise*, primo libro d'arte dedicato alla musica veneziana. Nel 2016, oltre ai suoi impegni come drammaturgo per il Teatro alla Scala *I due Foscari* e il Théâtre de La Monnaie di Bruxelles (*L'Opera Seria* di Florian Leopold Gassmann), firma la regia della prima esecuzione in tempi moderni dell'*Oresteo* di Cavalli per l'Opéra de Marseille, un nuovo allestimento del *Combattimento di Tancredi e Clorinda* per il Teatro La Fenice, e un allestimento dei *Vizi Capitali* di Monteverdi a Palazzo Ducale a Venezia in coproduzione con la Carnegie Hall di New York.

Madama Butterfly

I personaggi e gli interpreti

Madama Butterfly (Cio-Cio-San)

(soprano)



Maria José Siri

Soprano. Uruguayana, ha iniziato gli studi vocali all'ENAL di Montevideo, perfezionandosi al Conservatorio di Parigi con Ileana Cotrubas, a Nizza e a Vienna.

Ha interpretato i primi ruoli in Uruguay e in Argentina, debuttando poi in Europa nel 2008 come Leonora nel *Trovatore* diretto da Bruno Bartoletti al Carlo Felice di Genova. Da allora ha cantato nei teatri e nei festival più prestigiosi, fra cui la Scala, la Staatsoper di Vienna, il Liceu di Barcellona, la Staatsoper e la Deutsche Oper di Berlino, il Théâtre de La Monnaie di Bruxelles, il Mariinskij di San Pietroburgo, il Comunale di Bologna, il New National Theatre di Tokyo, il Palau de les Arts di Valencia, la Fenice di Venezia, la ABAO di Bilbao, la Staatsoper di Amburgo, la Semperoper di Dresda, il Festival di Bregenz e l'Arena di Verona. Ha collaborato con direttori d'orchestra quali Daniel Barenboim, Zubin Mehta, James Conlon, Gianandrea Noseda, Donato Renzetti, Plácido Domingo, Pinchas Steinberg.

I suoi impegni per il 2016-17 comprendono la *Messa da Requiem* di Verdi diretta da Riccardo Chailly in tournée con il Coro e l'Orchestra della Scala al Teatro Bol'soj di Mosca e successivamente con i Berliner Philharmoniker sempre diretti da Riccardo Chailly, *Manon Lescaut* a Torino, Napoli e Ginevra, *Tosca* alla Semperoper di Dresda e alla Deutsche Oper di Berlino, Maddalena di Coigny (*Andrea Chénier*) alla Deutsche Oper di Berlino e al Teatro dell'Opera di Roma.

Suzuki, servente di Cio-Cio-San

(mezzosoprano)



Foto © Silvia Lelli

Annalisa Stroppa

Mezzosoprano. Nata a Brescia, si è diplomata in canto al conservatorio della sua città ed è laureata in Scienze dell'Educazione. Dopo aver vinto numerosi concorsi, ha debuttato sulla scena internazionale nel 2011 come Cherubino nei *Due Figaro* di Mercadante diretto da Muti a Salisburgo. Da allora si esibisce nei principali teatri italiani e internazionali tra cui il Regio di Torino (*Hänsel und Gretel*), il San Carlo di Napoli (*Il marito disperato*), il Maggio Musicale Fiorentino (*Nabucco*, *Petite Messe Solennelle*), il Carlo Felice di Genova (*Roméo et Juliette*), il Teatro Real di Madrid (*I Puritani*), il Liceu di Barcellona (*Norma*, *Benvenuto Cellini*), il Festival di Salisburgo (*Cavalleria rusticana*), la Staatsoper di Vienna (*Così fan tutte*), la Israeli Opera di Tel Aviv (*Cenerentola*), l'Opéra di Losanna (*Le nozze di Figaro*), di Limoges (*Carmen*), di Monte Carlo (*Il mondo della Luna*) e di Parigi (*Madama Butterfly*), la Scala (*Otello* di Rossini, *Rigoletto*). È stata Rosina nel *Barbiere di Siviglia* a

Roma, Berlino, Tel Aviv, Losanna, Barcellona, Dresda, Bilbao.

Ha debuttato negli Stati Uniti con *Les nuits d'été* di Berlioz a Dallas e ha cantato anche a Tai Pei, Toronto, San Pietroburgo e Amsterdam.

Ha collaborato con direttori quali Bruno Campanella, Fabio Luisi, Nicola Luisotti, Evelino Pidó, Daniele Rustioni, Christophe Rousset, Pinchas Steinberg, Christian Thielemann. Tra i suoi prossimi impegni, *Falstaff* e *Nabucco* alla Scala, *Il barbiere di Siviglia* a Monte-Carlo e *Carmen* a Bregenz.

Kate Pinkerton

(mezzosoprano)



cui duetta con Diana Damrau sotto la direzione di Gianandrea Noseda con l'Orchestra del Teatro Regio di Torino.

Nicole Brandolino

Mezzosoprano. Nata a Torino, si è diplomata al Conservatorio Giuseppe Verdi della sua città, studiando con Susanna Rigacci e perfezionandosi in seguito con il baritono Umberto Ginanni. Nel 2014 ha vinto la V edizione del Concorso Lirico Internazionale Salvatore Licitra di Cinisello Balsamo.

Ha iniziato la carriera giovanissima, debuttando come solista a Shanghai. Nel 2012 si è esibita a Torino in occasione del XVIII Festival Europa Cantat sotto la direzione di Federico Maria Sardelli. Nel gennaio 2014 ha partecipato al *Verdi Gala* al Teatro Carlo Felice di Genova accanto a Leo Nucci, sotto la direzione di Roberto Rizzi Brignoli.

Nella stagione 2015-2016 ha inaugurato la stagione del Teatro Municipale di Piacenza, del Teatro Alighieri di Ravenna e del Teatro Comunale di Modena, interpretando la parte di Beppe nell'*Amico Fritz* di Mascagni diretto da Donato Renzetti per la regia di Leo Nucci. Ha già realizzato incisioni importanti, come un CD di arie belcantistiche in

F. B. Pinkerton, Tenente della marina degli S.U.A. (tenore)



Bryan Hymel

Tenore. Nato a New Orleans, ha studiato alla Academy of Vocal Arts di Philadelphia con Bill Schuman. Vincitore di numerosi premi, nel 2013 ha ottenuto l'Olivier Award for Outstanding Achievement in Opera per le sue interpretazioni di *Robert le diable*, *Les Troyens* e *Rusalka* al Covent Garden di Londra. Nel 2008 ha debuttato alla Carnegie Hall e nel 2012 al Metropolitan di New York come Énée in *Les Troyens*, guadagnandosi il Beverly Sills Artist Award. Nella scorsa stagione ha debuttato alla Washington National Opera in *Carmen* (poi ripresa a Londra), all'Opéra parigina nella *Damnation de Faust* e alla Lyric Opera di Chicago nell'*Anna Bolena*. Ha cantato in *Madama Butterfly* a Vienna e alla ENO; in *Les Troyens* ad Amsterdam; nell'*Edgar* a Francoforte; in *Robert le Diable* al Teatro Municipale di Salerno; nel *Rosenkavalier* a Dresda; nella *Traviata* a Houston; nel *Faust* a Santa Fe. Nel 2016 interpretato Rodolfo nella *Bohème* al Metropolitan ed è tornato all'Opéra

per *La traviata*, oltre a debuttare alla Deutsche Oper di Berlino nel *Rigoletto*. Ha poi ripreso il ruolo di Arnold nel *Guillaume Tell* diretto da Fabio Luisi al Metropolitan, in un nuovo allestimento di Pierre Audi che ha segnato il ritorno dell'ultima opera rossiniana al Met dopo più di ottant'anni. Nel maggio 2017 canterà alla Royal Opera House Covent Garden il ruolo del titolo nel fortunato allestimento del *Don Carlo* firmato da Nicholas Hytner. Concluderà la stagione tornando all'Opéra di Parigi come Don José in *Carmen*.

Madama Butterfly

I personaggi e gli interpreti

Sharpless, Console degli S.U.A. a Nagasaki
(baritono)



Carlos Álvarez

Baritono. Nato a Malaga, dal 1990 è seguito da Alfonso García Leoz. Le sue interpretazioni più importanti comprendono il *Don Carlo* diretto da Lorin Maazel al Festival di Salisburgo del 1998 e del 1999, l'*Otello* diretto da Sir Colin Davis a Londra nel 1999, *Pagliacci* con Riccardo Chailly ad Amsterdam nel 1999; *Don Giovanni* con Riccardo Muti alla Scala nel 1999; *Don Carlo* all'Opéra Bastille di Parigi nel 2002; *Rigoletto*, altro suo grande cavallo di battaglia, all'Arena di Verona nel 2003. Ha riscosso grandi consensi anche in *Un ballo in maschera* (2005), *Luisa Miller* e *Rigoletto* (2006) al Metropolitan di New York; nella *Forza del destino* diretta da Zubin Mehta a Vienna (2008) e nell'*Otello* diretto da Riccardo Muti al Festival di Salisburgo (2008).

Ha ottenuto numerosi riconoscimenti, tra cui un Grammy nel 2001 e uno nel 2005, il Cannes Classical Award, la Medalla de Oro de las Bellas Artes (2003), il Premio Nacional de Música e altri. Nel maggio 2007 gli è stato con-

ferito il prestigioso titolo di *Kammersänger* della Wiener Staatsoper e nell'aprile del 2013 ha ricevuto la Medalla de Oro del Liceu di Barcellona.

Tra le sue interpretazioni più recenti, *Don Giovanni*, *Andrea Chénier* (il suo Gérard gli è valso il Premio Lirico Campoamor come migliore cantante) e *Otello* a Peralada; *Giovanna d'Arco* e *Le nozze di Figaro* alla Scala, *Rigoletto* alla Staatsoper di Vienna e *Tosca* al Teatro Regio di Torino.

Goro, nakodo
(tenore)



Carlo Bosi

Tenore. Nato a Livorno, ha studiato a Roma con Jolanda Magnoni. Dopo un primo debutto come baritono nel 1978, è passato al ruolo di tenore nel 1983, specializzandosi in ruoli di carattere. È regolarmente invitato a esibirsi nei teatri italiani più prestigiosi, come la Scala, il Comunale di Bologna, la Fenice di Venezia, l'Opera di Roma, l'Arena di Verona, e all'estero (Ginevra, Monaco, Amsterdam, Bruxelles, Londra, Parigi, Madrid, New York).

Il suo ampio repertorio comprende, tra l'altro, Normanno in *Lucia di Lammermoor*, Flavio nella *Norma*, Cajus nel *Falstaff*, Cassio in *Otello*, l'Incredibile in *Andrea Chénier*, Monostatos in *Die Zauberflöte*, Pang in *Turandot*, Parpignol nella *Bohème*, Goro in *Madama Butterfly*, Spoletta nella *Tosca*, Danieli nei *Vespri siciliani*, Tinca e Gherardo nel *Trittico*, Edmondo in *Manon Lescaut*, Remendado in *Carmen*, i Quattro Tenori in *Les contes d'Hoffmann*, Poisson in *Adriana Lecouvreur*, il Gran Sacerdote in *Idomeneo*.

Recentemente ha cantato in *Falstaff* a Londra, Milano, New York, Amsterdam, Firenze; *Andrea Chénier* a Parigi, Londra, Madrid; *Madama Butterfly* a Parigi, Londra, Amsterdam, Orange; *Tosca* a Parigi e Madrid; *Guillaume Tell* all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma; *Adriana Lecouvreur* a Parigi; *La fanciulla del West* a Milano; *Falstaff* a New York, Londra, Amsterdam e *Il Trittico* a Londra. I suoi prossimi impegni comprendono il ritorno alla Scala per *Falstaff*, *Madama Butterfly* a Londra e a Monaco, *Carmen* a Napoli, *La forza del destino* ad Amsterdam.

Il principe Yamadori (tenore)



Costantino Finucci

Basso-baritono. Si è diplomato al Conservatorio G. Mar-tucci di Salerno, sua città natale. Ha interpretato Carlo V nell'*Ernani* al Bellini di Catania; Ford nel *Falstaff* di Verdi al Landestheater di Innsbruck, al Fraschini di Pavia, al Teatro Grande di Brescia, al Sociale di Como e al Ponchielli di Cremona; Dandini nella *Cenerentola* di Rossini al Landes-theater di Innsbruck. Ha debuttato come Conte di Luna nel *Trovatore* al Teatro Nuovo di Spoleto. Ha partecipato ad alcune importanti produzioni del Festival della Valle d'Itria di Martina Franca, tutte trasmesse in diretta su Ra-dio 3 e in diretta europea, interpretando Jochanaan nella *Salome* di Richard Strauss nella versione originale francese di Oscar Wilde, diretta da Massimiliano Caldi; Re Lear nell'opera omonima di Antonio Cagnoni diretta da Massimiliano Caldi in prima mondiale; Pelagio nell'opera omonima di Mercadante diretta da Mariano Rivas; Thoas nell'*Iphigenie auf Tauris* di Gluck nell'adattamento di Richard

Strauss, diretta da Ramon Tebar. È stato Belcore nell'*Elisir d'amore* di Donizetti al Poli-teama Greco di Lecce; Marcello nella *Bohème* al Teatro Borgatti di Cento; Ashton in *Lucia di Lammermoor* a Spoleto.

I suoi impegni recenti e futuri comprendono *La fanciulla del West* alla Scala, il *Barbiere di Siviglia* a Douai (Francia), *La bohème* per il Teatro Lirico Sperimentale di Spoleto, portata con grande successo in tournée in Giappone, *La traviata* al Teatro della Con-cordia di Venaria Reale e ancora *La traviata* alla Scala.

Lo zio Bonzo (basso)



Abramo Rosalen

Basso. Nato a Pordenone, ha cominciato a studiare canto dopo essersi diplomato in organo. Il suo ampio repertorio spazia dalla musica da concerto sacra e profana alla lirica. Dopo il debutto alla Biennale di Venezia nel 2002 in *Big Bang Circus* di Claudio Ambrosini (poi ripreso a Trieste e a Napoli), è stato Mustafà nell'*Italiana in Algeri* a Bologna, a Verona e nei teatri del Circuito Lombardo; Masetto e il Commendatore nel *Don Giovanni* a Vicenza; Don Basilio nel *Barbiere di Siviglia* e Don Bartolo nelle *Nozze di Figaro* a Torino; i Quattro Demoni nei *Contes d'Hoffmann* a Pavia, Jesi, Cremona, Brescia e Como; Oroveso nella *Norma* in tournée in Francia e a Catania; Calatrava nella *Forza del destino* a Barcellona; Lusignano in *Zaira* a Martina Franca e Lesbo in *Agrippina* a Beaune. È stato uno dei soli-isti nel *Gala Verdi* del 2013 all'Arena di Verona.

Ha cantato Oroe nella *Semiramide* a Trento, Livorno, Rovi-go e Pisa; Don Magnifico nella *Cenerentola* a Cosenza;

Don Basilio a Vicenza, a Bologna e per il Piccolo Festival del Friuli-Venezia Giulia; lo Zio Bonzo in *Madama Butterfly* al Maggio Musicale Fiorentino, a Valencia e a Napoli; Ramfis in *Aida* a Pisa e a Sassari; Polifemo in *Acis e Galatea* a Livorno, a Pisa e al Tea-tro del Giglio di Lucca; Sarastro in *Die Zauberflöte*; Tobia Mill nella *Cambiale di matri-monio* e Gaudenzio nel *Signor Bruschino* a Venezia.

Di recente ha interpretato Zaccaria nel *Nabucco* al Petruzzelli di Bari e Timur nella *Tu-randot* alla Royal Opera House di Muscat.

Madama Butterfly

I personaggi e gli interpreti

Yakusidé

(basso)



Siviglia di Paisiello, al Maggio Musicale Fiorentino in *Gianni Schicchi* (ruolo eponimo), *Orphée aux Enfers* di Offenbach (Giove) e *L'amore delle tre melarance* (Pantalone), e a Bergamo nel *Furioso all'isola di Santo Domingo* di Donizetti.

I suoi impegni recenti e futuri comprendono *Don Giovanni* (Leporello) per il Circuito Lirico Lombardo, *La bohème* a Bari e *La scala di seta* a Bergamo, *La fanciulla del West* alla Scala, *Il Signor Bruschino* a Losanna, *Don Pasquale* a Biel, *Il turco in Italia* a Pavia e a Cremona.

Leonardo Galeazzi

Baritono. Nato a Terni, si forma vocalmente sotto la guida di Carlo Guidantoni e studia recitazione con la regista Rita Riboni. Nel 2001 vince il Concorso Belli di Spoleto e debutta al Teatro Caio Melisso nel *Mondo della luna* di Haydn (Bonafede), iniziando una carriera che lo vede interpretare per alcuni anni il repertorio del basso. Nel 2005 passa al registro di baritono sotto la guida di Alain Billard; nello stesso anno vince il Concorso Titta Ruffo a Pisa. Nel 2007 vince il Concorso Toti dal Monte, debuttando come Guglielmo in *Così fan tutte* a Treviso e Pordenone.

Nelle stagioni successive canta, tra l'altro, al Teatro Sociale di Como nella *Cenerentola* (Dandini), nel Circuito Lirico Lombardo in *Turandot* (Ping), a Catanzaro nel *Pipistrello* (Frank) e nel *Werther* (Albert), al Festival Donizetti di Bergamo nell'*Elisir d'amore* (Belcore), a Reggio Calabria nella *Lucia di Lammermoor* (Enrico), a Klagenfurt nell'opera inedita di Cherubini *Koukourgi*, a Sassari nel *Barbiere di*

Il Commissario imperiale

(basso)



Gabriele Sagona

Basso. Ha cominciato a studiare canto con il padre Vincenzo, per poi perfezionarsi con il mezzosoprano Bianca Maria Casoni. Nel 2009 è stato l'unico basso finalista per il ruolo di Colline al Concorso As.Li.Co.

Ha avuto così inizio una brillante carriera che in breve tempo lo ha portato a esibirsi nei teatri di tutto il mondo, sotto la guida dei più grandi direttori d'orchestra. Ha interpretato, tra l'altro, *Guglielmo Tell* (Gessler) con il Regio di Torino in tournée negli Stati Uniti; *Le nozze di Figaro* (Conte d'Almaviva) a Torino; *Lucia di Lammermoor* (Raimondo) a Bergamo e Firenze; *La bohème* (Colline) a Torino, Malta e Genova; *Il turco in Italia* (Selim) a Catania; *Carmen* (Zuniga) e *La fanciulla del West* (Ashby) alla Scala; *Falstaff* con la regia di Ronconi al San Carlo di Napoli.

Svolge un'intensa attività concertistica che lo ha visto esibirsi al Festival MiTo, al Festival di Ljubljana, nella Basilica di Aquileia e a Sarajevo (*Stabat Mater* di Rossini). Nel

2009, in occasione dell'International Haydn Festival, ha cantato la *Spatzenmesse* di Mozart al Konzerthaus di Vienna. Nel campo della musica sacra ha affrontato, tra l'altro, il *Magnificat* e la *Messa in si minore* di Bach; il *Requiem* e la *Krönungsmesse* di Mozart; la *Messa in sol maggiore* di Schubert e il *Requiem* di Fauré.

I suoi prossimi impegni comprendono *La bohème* diretta da Noseda a Torino, a Lugano, alla Scala e a Firenze; *Così fan tutte* (Don Alfonso) a Genova; *La Cenerentola* (Alidoro) a Limoges; *Don Giovanni* (Leporello) a Catania.

L'Ufficiale del registro

(basso)



Romano Dal Zovo

Basso. Inizia lo studio del canto nel 2007 con Ivo Vinco e Bonaldo Giaiotti. Semifinalista al Concorso europeo As.Li.Co. 2012, nello stesso anno è stato Sarastro nel *Flauto magico* per il progetto Operadomani. Nella stagione 2013-14 ha cantato nel *Gianni Schicchi* al Teatro Regio di Parma.

Su invito del soprano Daniela Dessi, ha partecipato al Gala Verdiano a Belgrado il 1° ottobre 2013, con la stessa Dessi e il tenore Fabio Armiliato.

Dopo aver vinto il X Concorso Internazionale di Canto Operapoesia 2013 per *La bohème*, ha debuttato nel ruolo di Colline al Teatro Filarmonico di Verona nel novembre 2014. Nel luglio 2014 si è qualificato come finalista al prestigioso Concorso Internazionale Voci Verdiane di Busseto.

Nel febbraio 2015 ha vinto il terzo premio al concorso Giacinto Prandelli a Brescia. Nel 2015 ha cantato nella *Zauberflöte* al Filarmonico di Verona, nel *Don Giovanni* a Salerno e

nella *Tosca* all'Arena di Verona e ha debuttato nel ruolo di Lodovico in *Otello* al Teatro Regio di Parma. Nell'ottobre 2015 ha vinto il secondo premio al Concorso Salvatore Licitra.

Recentemente è stato scelto da Daniel Oren per sostenere il ruolo di Ramfis in *Aida* al Teatro Verdi di Salerno, accanto a Hui He, Giovanna Casolla e Claudio Sgura. Nel 2016 è stato il Conte di Ceprano nel *Rigoletto* al Filarmonico di Verona, Larkens nella *Fanciulla del West* alla Scala, il Re nell'*Aida* all'Arena di Verona; nel 2017 sarà Lorenzo ne *i Capuleti e i Montecchi* di Bellini al Filarmonico di Verona.

Madama Butterfly

I personaggi e gli interpreti

La madre di Cio-Cio-San
(mezzosoprano)



Foto Julian Lops

Marzia Castellini

Artista del Coro del Teatro alla Scala

La zia
(soprano)



Roberta Salvati

Artista del Coro del Teatro alla Scala

La cugina
(soprano)



Maria Miccoli

Artista del Coro del Teatro alla Scala



Foto Marco Brescia e Rudy Amisano

Alcuni dettagli dei costumi disegnati da Kristīne Jurjāne per l'allestimento di *Madama Butterfly* firmato da Alvis Hermanis.

Luigi Bellingardi*

Tra le prime registrazioni di *Madama Butterfly* della prima metà del Novecento due risultano ancora oggi interessanti per il prestigio di alcuni interpreti: quella del 1929 con Rosetta Pampanini (Cio-Cio-San), Alessandro Grandi (Pinkerton), Conchita Velázquez (Suzuki), Gino Vanelli (Sharpless), con i complessi artistici del Teatro alla Scala sotto la direzione di Lorenzo Molajoli (Arkadia) e quella del 1939 con Oliviero de Fabritiis alla guida dell'Orchestra e del Coro del Teatro dell'Opera di Roma e Toti Dal Monte, Beniamino Gigli, Vittoria Palombini, Mario Basiola nella distribuzione (Pearl). A queste edizioni si può aggiungere quella del 1949 con interpreti come Eleanor Steber, Richard Tucker, Jean Madeira, Giuseppe Valdengo e l'Orchestra e il Coro del Metropolitan di New York sotto la guida di Max Rudolf (Sony Classical). Tra le incisioni degli anni Cinquanta sono senz'altro da segnalare sia quella del 1954 con Gianandrea Gavazzeni all'Opera di Roma con le voci di Victoria de los Angeles, Giuseppe Di Stefano, Anna Maria Canali, Tito Gobbi (Testament), sia quella del 1955 con Herbert von Karajan sul podio del Teatro alla Scala e Maria Callas, Nicolai Gedda, Lucia Danieli, Mario Borriello nel cast (EMI Classics). Di apprezzabile valore artistico anche qualche altra incisione dell'epoca, come quella condotta da Erich Leinsdorf nel 1957 all'Opera di Roma con Anna Moffo, Cesare Valletti, Rosalind Elias, Renato Cesari (RCA Victor), o quella del 1958 con Tullio Serafin alla guida dell'Orchestra e del Coro dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia e le voci di Renata Tebaldi, Carlo Bergonzi, Fiorenza Cossotto, Enzo Sordello (Decca). Negli anni Sessanta si impongono all'attenzione alcune edizioni particolarmente rilevanti, a partire da quella del 1962 con Erich Leinsdorf alla guida dell'Orchestra e del Coro della RCA Italiana e le voci di Leontyne Price, Richard Tucker, Rosalind Elias, Philip Maero (RCA Victor); seguono quella del 1966 con John Barbirolli al Teatro dell'Opera di Roma e le voci di Renata Scotto, Carlo Bergonzi, Anna Di Stasio, Rolando Panerai (EMI Classics); e quella del 1968 con i cantanti Montserrat Caballé, Carmen Rigal, Bernabé Martí, Manuel Ausensi, il Coro e l'Orchestra della Radiotelevisione spagnola diretti da Gianfranco Rivoli (Legato Classics). Tra le registrazioni degli anni Settanta si contano alcuni esiti musicali di grande risalto espressivo, come l'edizione del 1974 con Herbert von Karajan sul podio della Staatsoper di Vienna e Mirella Freni, Christa Ludwig, Luciano Pavarotti, Robert Kerns quali interpreti principali (Decca); e quella del 1978 con Lorin Maazel alla guida della Philharmonia Orchestra e dell'Ambrosian Opera Chorus, con le voci di Renata Scotto, Plácido Domingo, Gillian Knight, Ingvar Wixell (CBS Masterworks). Tra le incisioni degli anni Ottanta si ricordano per l'originalità del disegno interpretativo sia quella del 1983, condotta da Maurizio Arena con i cantanti Raina Kabaivanska, Nazzareno Antinori, Eleonora Jankovic, Lorenzo Saccomani, l'Orchestra e il Coro dell'Arena di Verona (Warner), sia quella diretta da Giuseppe Sinopoli nel 1987 con la Philharmonia Orchestra, l'Ambrosian Opera Chorus e le voci di Mirella Freni, José Carreras, Teresa Berganza, Juan Pons (Deutsche Grammophon). Tra le

incisioni degli anni Novanta si ricorda quella del 1995 diretta da James Conlon con l'Orchestre de Paris, il Coro di Radio France e i cantanti Ying Huang, Ning Liang, Richard Troxell, Richard Cowan (Sony Classical). Sempre del 1995 è l'incisione condotta da Charles Rosekrans con i cantanti Maria Spaccagna, Sharon Graham, Richard di Renzi, Erich Parce, l'Orchestra e il Coro dello Stato ungherese, che adotta la prima stesura del 1904, più altre revisioni (Vox Classics). Infine del 1997 è l'incisione con Günter Neuhold sul podio del Teatro di Brema con le voci di Svetlana Katchour, Bruce Rankin, Fredrika Brillembourg, Heikki Kilpeläinen (versione del 1904; Naxos). Negli anni più recenti sono stati realizzati diversi video di spettacoli caratterizzati da un'omogenea intesa tra suono e immagine: memorabile quello del 1986 con Lorin Maazel sul podio del Teatro alla Scala, con la regia di Keita Asai e le voci di Yasuko Hayashi, Peter Dvorsky, Hak-Nam Kim, Giorgio Zancanaro (Arthaus). Tra gli altri video si rammentano: quello del 2003 con la direzione di Edo de Waart, la regia di Robert Wilson, i cantanti Cheryl Barker, Martin Thompson, Catherine Keen, Richard Stilwell, la Netherlands Philharmonic Orchestra e il Coro della De Nederlandse Opera (Opus Arte); quello del 2004 con Plácido Domingo direttore e Stefano Monti regista al Festival Pucciniano di Torre del Lago con Daniela Dessì, Fabio Armiliato, Rossana Rinaldi, Juan Pons interpreti principali (Dynamic); quello del 2009 con Daniele Callegari alla guida dei complessi artistici della Fondazione Regionale delle Marche, la regia di Pier Luigi Pizzi, i cantanti Raffaella Anceletti, Massimiliano Pisapia, Annunziata Vestri, Claudio Sgura (C Major). Dello stesso 2009 assai pregevole è l'intensità espressiva del DVD con Antonio Pappano sul podio dell'Orchestra e del Coro dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia e i cantanti Angela Gheorghiu, Jonas Kaufmann, Enkelejda Shkosa, Fabio Capitanucci (EMI Classics). Tra i video più recenti infine si segnalano quello del 2010 con Patrick Summers alla guida dei complessi artistici del Metropolitan e la regia di Anthony Minghella, con Patricia Racette, Marcello Giordani, Maria Zifchak, Dwayne Croft nella compagnia di canto (Sony Video); e quello del 2012 con la direzione di Alexander Joel e la regia di Vincent Boussard, con l'Orchestra Filarmonica e il Coro dell'Opera di Amburgo e le voci di Alexia Voulgaridou, Teodor Ilincai, Cristina Damian, Lauri Vasar (Arthaus).

Luigi Bellingardi (1929), musicologo e critico musicale, ha insegnato dal 1991 al 2001 Metodologia della critica musicale e Musica del Novecento al Conservatorio di Santa Cecilia e per un trentennio ha collaborato a rubriche musicali su RAI Radio 3. Ha pubblicato *Invito all'ascolto di Čajkovskij* (1990) e ha curato l'edizione di *Tutte le cronache musicali* di Fedele d'Amico (3 volumi, 2000). Dal 1976 collabora al "Corriere della Sera" come critico musicale, specialmente per l'edizione romana. Dal 1991 firma le Discografie per libri e programmi di sala del Teatro alla Scala.

CORO DEL TEATRO ALLA SCALA

Direttore: Bruno Casoni

Altro maestro:

Alberto Malazzi

Maestri collaboratori:

Marco De Gaspari - Salvo Sgrò

Soprani primi

Gabriella Barone
Lucia Ellis Bertini
Chiara Butté
Alessandra Cesareo
Margherita Chiminelli
Silvia Chiminelli
Tiziana Cisternino
Valentina De Vecchi
Maria Gabriella Ferroni
Azusa Kubo
Rossella Lampo
Barbara Rita Lavarian
Rossella Locatelli
Silvia Mapelli
C. Lourdes Martinez
Cristina Sfondrini
Mila Vilotijevic

Soprani secondi

Emilia Bertoncello
Maria Blasi
Rossana Calabrese
Inga Dzhjoeva
Nadia Engheben
Annarita Fratangeli
Sara Garau
Elisabeth Ann Kilby
Ornella Malavasi
Roberta Salvati
Alla Samokhotova

Mezzosoprani

Enza Callari
Giovanna Caravaggio
Marzia Castellini
Anna Maria Di Micco
Alessandra Fratelli
Stefania Gianni
Valeria Matacchini
Maria Miccoli
Kjersti Odegaard
Irma Verzeri
Agnese Vitali

Contralti

Francesca Benassi
Lucia Bini
Claudia Bocca
Perla Viviana Cigolini
Annalisa Forlani
Daniela Gioia
Marina Maffei
Jivka Markova
Patrizia Molina
Amor Lilia Perez Lopez
Giovanna Pinardi
Olga Semenova
Claudia Vignati

Tenori primi

Luigi Albani
Luciano Buono
Danilo Caforio
Mario Carrara
Oreste Cosimo
Massimiliano Di Fino
Luca Di Gioia
Felix Gemio Fernandez
Renis Hika
Jae Ho Jang
Ki Hyun Kim
Antonio Murgo
Angelo Scardina
Young Hoon Shin
Giorgio Giuseppe Tiboni
Giuseppe Veneziano

Tenori secondi

Giuseppe Bellanca
Giovanni Carpani
Ramtin Ghazavi
Andrzej Glowienka
Massimiliano Italiani
Giovanni Manfrin
Michele Mauro
Alessandro Moretti
Paolo Sala
Silvio Scarpolini
Andrea Semeraro
Mauro Venturini

Baritoni

Guillermo Esteban Bussolini
Corrado Cappitta
Bruno Gaudenzi
Marco Granata
Devis Longo
Pier Luigi Malinconico
Alberto Milesi
Alberto Paccagnini
Massimo Pagano
Andrea Panaccione
Robert Porter
Lorenzo B. Tedone
Giorgio Valerio

Bassi

Vincenzo Alaimo
Luciano G. Andreoli
Venelin Arabov
Davide Baronchelli
Giuseppe Cattaneo
Lorenzo Cescotti
Sandro Chiri
Gerard Colombo
Emidio Guidotti
Mauro Peconi
Alessandro Perucca
Alberto M. Rota

Ispettore del Coro

Fabio Cassarà

MIME

Ayumi Uemura
Natsu Funabashi
Yuki Imaizumi

Ai Yamamoto
Kaori Shimmura
Anna Basti

Sara Catellani
Viola Vicini
Jessica Rapelli

Selene Scarpolini
Alessandra Odoardi
Giada Pallara

Primo Maestro collaboratore

James Vaughan

Maestri collaboratori:

**James Vaughan - Massimiliano Bullo - Mzia Bakhtouridze
Beatrice Benzi - Paolo Berrino - Nelson Calzi - Roberto Curbelo
Maurizio Magni - Antonella Marotti - Ilaria Morotti - Marco Munari
Bruno Nicoli - Ovidio Pratisoli - Stefano Salvatori - Paolo Spadaro**

Maestri ai video libretti: **Roberto Perata - Renato Principe - Stefano Colnaghi**

ORCHESTRA DEL TEATRO ALLA SCALA

Violini primi

Francesco Manara (di spalla)
Francesco De Angelis
(di spalla)
Laura Marzadori (di spalla)
Daniele Pascoletti
(concertino)
Eriko Tsuchihashi (concertino)
Mariangela Freschi
Alessandro Ferrari
Andrea Leporati
Rodolfo Cibin
Corine van Eikema
Andrea Pecolo
Gianluca Turconi
Elena Faccani
Fulvio Liviabella
Gianluca Scandola
Dino Sossai
Duccio Beluffi
Alois Hubner
Agnese Ferraro
Kaori Ogasawara
Enkeleida Sheshaj
Suela Piciri
Lucia Zanoni

Violini secondi

Pierangelo Negri*
Giorgio Di Crosta*
Anna Longiave
Anna Salvatori
Paola Lutzemberger
Emanuela Abriani
Gabriele Porfidio
Silvia Guarino
Stefano Dallera
Roberto Nigro
Elisa Citterio
Damiano Cottalasso
Evguenia Staneva
Alexia Tiberghien
Stefano Lo Re
Antonio Mastalli
Francesco Tagliavini
Roberta Misseferi
Estela Sheshi

Viole

Danilo Rossi*
Simonide Braconi*
Emanuele Rossi
Marco Giubileo
Giuseppe Nastasi
Luciano Sangalli
Giorgio Baiocco
Maddalena Calderoni
Francesco Lattuada
Carlo Barato
Joel Imperial
Giuseppe Russo Rossi
Matteo Amadasi
Olga Gonzalez Cardaba
Thomas Cavuoto
Eugenio Silvestri

Violoncelli

Sandro Laffranchini*
Massimo Polidori*
Alfredo Persichilli*
Jakob Ludwig
Martina Lopez
Marcello Sirotti
Alice Cappagli
Gabriele Zanardi
Simone Groppo
Cosma Beatrice Pomarico
Massimiliano Tisserant
Tatiana Patella
Gabriele Garofano

Contrabbassi

Giuseppe Ettore*
Francesco Siragusa*
Claudio Pinferetti
Claudio Cappella
Emanuele Pedrani
Alessandro Serra
Attilio Corradini
Gaetano Siragusa
Roberto Benatti
Omar Lonati
Roberto Parretti
Claudio Nicotra

Flauti

Marco Zoni*
Andrea Manco*
Giovanni Paciello (*ottavino*)

Oboi

Fabien Thouand*
Renato Duca (*cornò inglese*)
Augusto Mianiti
Gianni Viero

Clarinetti

Mauro Ferrando*
Fabrizio Meloni*
Christian Chiodi Latini
Stefano Cardo (*clarinetto
basso*)

Fagotti

Valentino Zucchiatti*
Gabriele Screpis*
Nicola Meneghetti
Maurizio Orsini
Marion Reinhard
(*controfagotto*)

Corni

Danilo Stagni*
Jorge Monte De Fez*
Roberto Miele
Stefano Alessandri
Claudio Martini
Stefano Curci
Piero Mangano

Trombe

Francesco Tamiami*
Marco Toro*
Mauro Edantippe
Gianni Dallaturca
Nicola Martelli

Tromboni

Torsten Edvard*
Daniele Morandini*
Riccardo Bernasconi
Renato Filisetti
Giuseppe Grandi

Basso tuba

Brian Earl
Javier Castaño Medina

Arpe

Luisa Prandina*
Olga Mazzia*

Percussioni

Gianni Massimo Arfacchia
Giuseppe Cacciola
Gerardo Capaldo
Francesco Muraca

Organo

Lorenzo Bonoldi

Ispettore dell'Orchestra

Vittorio Sisto

Addetti all'Orchestra

Werther Martinelli
Edmondo Valerio

*Prime parti

TEATRO ALLA SCALA



Fondazione di diritto privato

SOVRINTENDENZA

Sovrintendente

Alexander Pereira

Responsabile Ufficio Stampa

Paolo Besana

Responsabile Controllo di Gestione

Enzo Andrea Bignotti

DIREZIONE GENERALE

Direttore Generale

Maria Di Freda

Responsabile Archivio Storico

Documentale

Dino Belletti

Coordinatore Segreteria e Staff

Andrea Vitalini

Responsabile Ufficio Promozione

Culturale

Carlo Torresani

Responsabile Segreteria Organi

e Legale

Germana De Luca

Responsabile Provveditorato

Antonio Cunsolo

Direzione Tecnica

Direttore Tecnico

Marco Morelli

Responsabile Manutenzione

Immobili e Impianti

Persio Pini

Responsabile Prevenzione

Igiene Sicurezza

Giuseppe Formentini

Direzione del Personale

Direttore del Personale

Marco Aldo Amoruso

Responsabile Amministrazione

del Personale e Costo del Lavoro

Alex Zambianchi

Responsabile Servizio Sviluppo

Organizzativo

Rino Casazza

Responsabile Ufficio Assunzioni

e Gestione del Personale

Marco Migliavacca

Responsabile Ufficio Lavoro

Autonomo

Giusy Tonani

Direzione Marketing e Fund Raising

Direttore Marketing

e Fund Raising

Lanfranco Li Cauli

Responsabile Ufficio Marketing

Francesca Agus

Responsabile Biglietteria

Annalisa Severgnini

Responsabile di Sala

Achille Gozzi

Direzione Amministrazione e Finanza

Direttore Amministrazione e

Finanza

Claudio Migliorini

Capo Contabile

Sefora Curatolo

Museo Teatrale alla Scala

Direttore operativo

Museo Teatrale alla Scala

Donatella Brunazzi

DIREZIONE ARTISTICA

Direttore Artistico

Alexander Pereira

Responsabile Compagnie di Canto
Toni Gradsack

*Responsabile Controllo
di Gestione Artistica*
Manuela Cattaneo

Direttore Editoriale
Franco Pulcini

Responsabile Archivio Musicale
Cesare Freddi

Direzione Ballo

*Direttore del Corpo di Ballo
(ad interim)*
Frédéric Olivieri

Coordinatore del Corpo di Ballo
Marco Berrichillo

Direzione Organizzazione della Produzione

*Direttore Organizzazione
della Produzione*
Andrea Valioni

*Assistente Direttore
Organizzazione della Produzione*
Maria De Rosa

Responsabile Direzione di Scena
Luca Bonini

Direttori di Scena
Andrea Boi
Davide Battistelli

Regista Collaboratore
Lorenza Cantini

DIREZIONE ALLESTIMENTO SCENICO

Direttore Allestimento Scenico

Franco Malgrande

*Assistente Direttore Allestimento
Scenico*
Elio Brescia

Responsabile Reparto Macchinisti
Cosimo Prudentino

Responsabile Realizzazione Luci
Marco Filibeck

Realizzatori Luci
Andrea Giretti
Valerio Tiberi

Responsabile Reparto Elettricisti
Roberto Parolo

Responsabile Cabina Luci
Antonio Mastrandrea

Responsabile Audiovisivi
Nicola Urru

Responsabile Reparto Attrezzisti
Luciano Di Nicuolo

Responsabile Reparto Meccanici
Castrenze Mangiapane

*Responsabile Parrucchieri
e Truccatori*
Tiziana Libardo

Responsabile Calzoleria
Alfio Pappalardo

Capi Scenografi Realizzatori

Stefania Cavallin
Emanuela Finardi
Flavio Erbetta

Capo Reparto Scultura
Venanzio Alberti

Scenografi Realizzatori

Claudia Bona
Verena Redin
Massimo Giuliobello
Sergio Mariotti
Carlo Spinelli Barrile
Costanzo Zanzarella

Scenografo Realizzatore Sculture
Silvia Rosellina Cerioli

*Responsabile Laboratori
Scenografici*

Roberto De Rota

Responsabile Reparto Costruzioni
Paolo Ranzani

Responsabile Reparto Sartoria
Cinzia Rosselli

Responsabile Sartoria Vestizione
Patrizia D'Anzuoni

EDIZIONI DEL TEATRO ALLA SCALA

DIRETTORE EDITORIALE

Franco Pulcini

Ufficio Edizioni del Teatro alla Scala

REDAZIONE

Anna Paniale

Giancarlo Di Marco

PROGETTO GRAFICO

Emilio Fioravanti

G&R Associati

Le immagini degli spettacoli scaligeri provengono dall'Archivio Fotografico del Teatro alla Scala

Realizzazione e catalogazione immagini digitali: "Progetto D.A.M." per la gestione digitale degli archivi del Teatro alla Scala

Si ringrazia per la collaborazione il Museo Teatrale alla Scala

Il Teatro alla Scala è disponibile a regolare eventuali diritti di riproduzione per quelle immagini di cui non sia stato possibile reperire la fonte

*Pubblicità: A.P. srl - Str. Rigolino, 1 bis
10024 Moncalieri (TO) - Tel. 011/6615469*

*Finito di stampare nel mese di dicembre 2016
presso Pinelli Printing srl*

© Copyright 2016, Teatro alla Scala

In copertina:

Foto di Marco Brescia e Rudy Amisano,

Progetto grafico di Ineta Sipunova © Teatro alla Scala

Prezzo del volume
€ 20,00 (IVA inclusa)