

Fondazione
Teatro La Fenice di Venezia

Stagione 2012-2013
Lirica e Balletto

Giacomo Puccini

B MADAMA BUTTERFLY



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI



STATO ITALIANO



REGIONE DEL VENETO



SOCI SOSTENITORI



Provincia di Venezia



CONSORZIO VENEZIA NUOVA



Banca
Popolare di Vicenza



Fondazione di Venezia

SOCI BENEMERITI



CAMERA DI COMMERCIO,
INDUSTRIA, ARTIGIANATO E AGRICOLTURA
DI VENEZIA



CONFINDUSTRIA
Venezia



GENERALI



SBA
GRUPPO BANK



Venezia private



APV INVESTIMENTI

AIVE
group

superjet
INTERNATIONAL
At Venice National & International Company

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Giorgio Orsoni

presidente

Giorgio Brunetti

vicepresidente

Marco Cappelletto

Fabio Cerchiai

Cristiano Chiarot

Achille Rosario Grasso

Mario Rigo

Luigino Rossi

Francesca Zaccariotto

Gianni Zonin

consiglieri

sovrintendente

Cristiano Chiarot

direttore artistico

Fortunato Ortombina

direttore principale

Diego Matheuz

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Anna Maria Ustino, *presidente*

Annalisa Andretta

Giampietro Brunello

Andreina Zelli, *supplente*

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI

SOCI ORDINARI




Associazione Amici della Fenice




COMITÉ FRANÇAIS
POUR LA SAUVEGARDE
DE VENISE

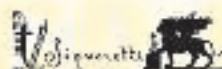


CASSA DI RISPARMIO
DI VENEZIA


 Marsilio

PRICEWATERHOUSECOOPERS 


RUBELLI


Vignorette

STUDIO DE POLI
VENEZIA


l'Adige

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

CONSIGLIO DEL TEATRO

ANCI

MADAMA BUTTERFLY

tragedia giapponese in due atti
libretto di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica

musica di **Giacomo Puccini**

Teatro La Fenice

venerdì 21 giugno 2013 ore 19.00 turno A
sabato 22 giugno 2013 ore 17.00 turno C
domenica 23 giugno 2013 ore 17.00 turno B
martedì 25 giugno 2013 ore 19.00 turno D
mercoledì 26 giugno 2013 ore 19.00 fuori abbonamento
giovedì 27 giugno 2013 ore 19.00 turno E
venerdì 28 giugno 2013 ore 19.00 fuori abbonamento
sabato 29 giugno 2013 ore 19.00 fuori abbonamento
domenica 30 giugno 2013 ore 19.00 fuori abbonamento

La Fenice prima dell'Opera 2012-2013 5





Puccini (Londra, 1911).

Sommario

- 4 La locandina
- 7 Due spose vendute
di Michele Girardi
- 13 Riccardo Pecci
Mirto di Venere e vino di Bacco: «Dovunque al mondo»,
ovvero l'ambigua bandiera di F. B. Pinkerton
- 29 Dieter Schickling
Nel laboratorio di Puccini: le cosiddette 'versioni' di *Madama Butterfly*
- 43 *Madama Butterfly*: libretto e guida all'opera
a cura di Michele Girardi
- 91 *Madama Butterfly* in breve
a cura di Gianni Ruffin
- 93 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 99 Emanuele Bonomi
Bibliografia
- 109 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*
Madama Butterfly stroncata a Venezia
a cura di Franco Rossi
- 125 Biografie

MADAMA BUTTERFLY

tragedia giapponese in due atti

libretto di

Giuseppe Giacosa e Luigi Illica

dal racconto *Madame Butterfly* di John Luther Long
e dalla tragedia giapponese *Madame Butterfly* di David Belasco

musica di

Giacomo Puccini

prima rappresentazione assoluta:
Milano, Teatro alla Scala, 17 febbraio 1904
versione 1907

*progetto speciale della 55. Esposizione Internazionale d'Arte
della Biennale di Venezia*



spettacolo sostenuto dal



CIRCOLO GRAN TEATRO LA FENICE

con il contributo di

Van Cleef & Arpels

personaggi e interpreti

<i>Cio-Cio-San</i>	Amarilli Nizza (21, 23, 25, 27, 29) Svetlana Kasyan (22, 26, 28, 30)
<i>Suzuki</i>	Manuela Custer (21, 23, 25, 27, 29) Rossana Rinaldi (22, 26, 28, 30)
<i>Kate Pinkerton</i>	Julie Mellor
<i>F. B. Pinkerton</i>	Andeka Gorrotxategui (21, 23, 25, 27, 29) Giuseppe Varano (22, 26, 28, 30)
<i>Sharpless</i>	Vladimir Stoyanov (21, 23, 25, 27, 29) Elia Fabbian (22, 26, 28, 30)
<i>Goro</i>	Nicola Pamio
<i>Il principe Yamadori</i>	William Corrà
<i>Lo zio bonzo</i>	Riccardo Ferrari
<i>Yakusidé</i>	Ciro Passilongo (21, 23, 25, 27, 29) Bo Schunnesson (22, 26, 28, 30)
<i>Il commissario imperiale</i>	Emanuele Pedrini (21, 23, 25, 27, 29) Nicola Nalesso (22, 26, 28, 30)
<i>L'ufficiale del registro</i>	Enzo Borghetti (21, 23, 25, 27, 29) Marco Rumori (22, 26, 28, 30)
<i>La madre di Cio-Cio-San</i>	Misuzu Ozawa (21, 23, 25, 27, 29) Manuela Marchetto (22, 26, 28, 30)
<i>La zia</i>	Marta Codognola (21, 23, 25, 27, 29) Emanuela Conti (22, 26, 28, 30)
<i>La cugina</i>	Sabrina Mazzamuto (21, 23, 25, 27, 29) Eleonora Marzaro (22, 26, 28, 30)

maestro concertatore e direttore

Omer Meir Wellber (21, 22, 25, 26, 28, 29, 30)

Giacomo Sagripanti (23, 27)

regia **Àlex Rigola**

scene e costumi **Mariko Mori**

light designer **Albert Faura**

head design milliner by **Kamo**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro **Claudio Marino Moretti**

con sopratitoli in italiano e in inglese

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
nell'ambito del festival «Lo spirito della musica di Venezia» 2013

Si ringraziano



Technogel

ballerini

Inma Asensio, Elia Lopez Gonzalez, Sau-Ching Wong

<i>direttore dei complessi musicali di palcoscenico</i>	Marco Paladin
<i>direttore dell'allestimento scenico</i>	Massimo Checchetto
<i>direttore di scena e di palcoscenico</i>	Lorenzo Zanoni
<i>maestro di sala</i>	Maria Cristina Vavolo
<i>altro maestro di sala</i>	Paolo Polon
<i>altro maestro del Coro</i>	Ulisse Trabacchin
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Valter Marcanzin
<i>assistente alla regia</i>	Cecilia Ligorio
<i>maestro di palcoscenico</i>	Raffaele Centurioni
<i>maestro alle luci</i>	Roberta Paroletti
<i>capo macchinista</i>	Massimiliano Ballarini
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo audiovisivi</i>	Alessandro Ballarin
<i>capo sartoria e vestizione</i>	Carlos Tieppo
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>responsabile della falegnameria</i>	Paolo De Marchi
<i>coordinatore figuranti</i>	Guido Marzorati
<i>scene, attrezzeria, costumi</i>	Mariko Mori Studio Inc. (New York)
<i>video inizio parte III</i>	NCSA, NASA, B. Robertson, L. Hernquist, A. Kritsuk, M. Norman, Cruz deWilde, Goddard Space Flight Center and the Advanced Visualization Laboratory at the National Center for Supercomputing Applications
<i>video fine parte III</i>	Mariko Mori Studio Inc. (New York)
<i>Mobius sculpture</i>	Factum Arte (Madrid)
<i>Mobius sculpture special coating</i>	Lehler (Como)
<i>3D printed wing</i>	Materialise (Leuven)
<i>costumi e calzature</i>	Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice
<i>headpieces, hair, make-up design</i>	milliner by Kamo (home agency)
<i>acconciature e trucco</i>	Effe Emme Spettacoli (Trieste)
<i>sopratitoli</i>	Studio GR (Venezia)

Due spose vendute

Ripubblichiamo il volume della «Fenice prima dell'Opera» sulla tragedia giapponese già apparso nel 2009, con aggiornamenti bibliografici di un certo peso (le partiture di Puccini stimolano le riflessioni critiche, evidentemente, e *Madama Butterfly* è stata oggetto di attenzione particolare).

Se Riccardo Pecci, autore del saggio iniziale, parte da una citazione (l'inno statunitense: *The Star-Spangled Banner*) per mettere in luce un risultato della creatività pucciniana – grande musica immediatamente comunicativa, nutrita da una sofisticata elaborazione –, io mi concederò qui una riflessione su un richiamo musicale segnalato quasi *en passant* da Mosco Carner nella sua biografia di Puccini. Non si tratta di una citazione letterale, ma di un riutilizzo di materiale musicale che coniuga aspetti tecnici e suggestioni semantiche. L'*ouverture* della *Sposa venduta* (1866), capolavoro di Smetana, attacca con una frase solenne all'unisono in Fa maggiore, che evolve in un ostinato di crome degli archi. Sul flusso che non conosce soluzione di continuità, penetra un tema brusco alla relativa minore trattato alla stregua d'un soggetto di fuga (es. 1. X+Y), con entrate successive all'ottava inferiore fino alla terza, ma senza subire elaborazione contrappuntistica (risposta, controsoggetto o altri elementi):

ES. 1. BREDŘICH SMETANA, *Prodaná Nevěsta* (La sposa venduta), *Overture*, bb. 72-77

Puccini avrebbe potuto conoscerla leggendo lo spartito in tedesco uscito a Berlino nel 1893 (*Die verkaufte Braut*), ma è più probabile che l'abbia ascoltata (e magari più di una volta fino al 1901, quando iniziò a comporre *Madama Butterfly*) diretta dal suo grande amico Arturo Toscanini, che l'aveva in repertorio dal 1895. Se è anche possibi-

le che i due artisti, avvezzi in quegli anni a discutere di musica e di soluzioni sceniche, si siano confrontati sul soggetto dell'opera e sull'esotismo folclorico del brano, di certo Puccini non fu indifferente all'idioma di Smetana. Sin dalle prime battute orchestrali di *Madama Butterfly*, che disegnano sonoramente gli ambienti di una casetta dove tutto è funzionale (e le pareti scorrono a seconda della necessità diventando «nido nuzial»), un soggetto di fuga viene trattato con i dovuti onori, secondo le norme del contrappunto severo, anche qui con entrate verso il grave, alla dominante inferiore e alla tonica, fino alla canonica quarta.

ES. 2. GIACOMO PUCCINI, *Madama Butterfly*, *Ouverture*, 82

L'esposizione si arresta di colpo (in anticipo) nella battuta successiva e l'introduzione strumentale prende un altro carattere: passando dallo stile imitativo alla macchia di colore, due mondi vengono a contrasto – il soggetto (es. 2: $X+Y$), per intero e nella sua cellula generatrice (X'), tornerà dopo l'alzata del sipario e soprattutto nel finale, con esito straziante (cfr. guida all'ascolto, nota 12 ed es. 22).

Puccini ha afferrato con mano sicura e orecchio da maestro l'impulso del motivo di Smetana, come si coglie confrontando sia la struttura dei rispettivi soggetti sia il modello ceco (es. 1: X') imitato per diminuzione nella cellula tematica della tragedia giapponese (es. 2: X'). La frenesia agogica che ha reso famosa l'*ouverture* è stata tradotta in un'esposizione di fuga, gesto formale e drammatico al tempo stesso, perché pertinentizza un'opposizione sonora fra mondo occidentale e orientale (e si veda nuovamente la guida all'ascolto, *passim*, ma in particolare le note 1-1⁴).

Vengono alla mente ulteriori motivazioni per questo riutilizzo, tuttavia, se si pensa che sia Mařenka, protagonista di *Prodaná Nevěsta*, sia Cio-Cio-San sono due *spose vendute*, e che in entrambe le opere un sensale di matrimoni (là Kecal qui Goro) riveste un ruolo di primo piano nella vicenda, insieme ai parenti. Fosse anche non del tutto cercato, questo reticolo intertestuale suggerisce ancora una volta come Puccini vivesse un mondo drammaturgico immanente alle proprie creazioni, ricco di *topoi* pronti a disvelargli tutte le potenzialità di un nuovo soggetto, con solide radici in un vasto immaginario teatrale. E pronto, naturalmente, a inverarsi in un nuovo successo immortale.

Michele Girardi



Vittorio Rota (1864-1945), bozzetto scenico (I) per la prima rappresentazione assoluta (Milano, Teatro alla Scala, 1904) di *Madama Butterfly*. Milano, Archivio storico Ricordi.

Carlo Songa (1856-1911), bozzetto scenico (II) per la prima rappresentazione assoluta (Milano, Teatro alla Scala, 1904) di *Madama Butterfly*. Milano, Archivio storico Ricordi.



Mariko Mori, rappresentazione grafica di un costume 3D in forma d'ali per *Madama Butterfly* al Teatro La Fenice di Venezia, 2013, progetto speciale della 55. Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia; regia di Alex Rigola, scene di Mariko Mori.



Mariko Mori, bozzetti scenici (atto I, inizio atto II) per *Madama Butterfly* al Teatro La Fenice di Venezia, 2013, progetto speciale della 55. Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia; regia di Àlex Rigola, costumi di Mariko Mori.



Marcel Jambon e Alexandre Bailly. Bozzetti scenici (I, II) per la prima francese (Paris, Opéra-Comique, 1906) di *Madama Butterfly*. Milano, Archivio storico Ricordi. Nei ruoli principali cantavano: Marguerite Carré (Cio-Cio-San; 1880-1947; Salud nella prima parigina de *La vida breve* di Falla e Nina nella prima di *Chérubin* di Massenet), Edmond Clément (Pinkerton; 1867-1928), Jean-Alexis Périer (Sharpless; 1869-1954; primo Pelléas).

Riccardo Pecci

Mirto di Venere e vino di Bacco: «Dovunque al mondo», ovvero l'ambigua bandiera di F. B. Pinkerton

Una premessa 'a stelle e strisce'

Tra i preziosi cimeli di una storia assai breve – almeno secondo il metro europeo – custoditi allo Smithsonian's National Museum of American History di Washington, un posto d'onore spetta ad una grande bandiera lacera e sbrindellata: *the star-spangled banner*, quanto resta della «bandiera a stelle e strisce» per antonomasia degli Stati Uniti. Sono materialmente queste strisce e queste stelle («broad stripes and bright stars») – che nel settembre del 1814 continuarono a sventolare impunemente dalle mura di Fort McHenry, incuranti del feroce bombardamento britannico – ad avere innescato l'afflato patriottico di Francis Scott Key (1779-1843): nasce appunto così l'omonima e fortunatissima *The Star-Spangled Banner*, che combina i versi di questo poeta dilettante («O say can you see, by the dawn's early light» ecc.) con una melodia preesistente del musicologo e compositore inglese John Stafford Smith (1750-1836) e che – nella sua irresistibile ascesa – sarebbe dapprima diventata sottofondo ufficiale dell'alzabandiera della marina statunitense (nel 1889), poi addirittura inno nazionale (*national anthem*) degli United States of America (seppure soltanto dal 1931).¹

Proprio in questi mesi – complice YouTube – il sito Internet del National Museum of American History si è trasformato nell'arena di un concorso vocale dal titolo allusivo (*O say can you sing? National Anthem Singing Contest*): bionde bellezze americane dall'ugola intonata e imberbi talenti si sfidano sulle note dell'inno, contendendosi il diritto di esibirsi in occasione del Flag Day prossimo venturo (14 luglio 2009). I (bravi) semifinalisti ostentano un'aria comprensibilmente ispirata – chi più, chi meno, si prendono tutti abbastanza sul serio. Fino al caso limite – da Telefono Azzurro – di una bambina di soli cinque anni spinta a cantare *The Star-Spangled Banner* sullo sfondo di coetanei in divisa mimetica (!), visibilmente spaesati, costretti sull'attenti da madri e padri fuori campo.

¹ Due raccomandabili punti di partenza per divertirsi ad esplorare *online* la vicenda di *The Star-Spangled Banner*, in tutti i suoi risvolti e con ricco corredo di immagini, documenti e MP3, sono una pagina dello stesso National Museum of American History (<http://americanhistory.si.edu/starspangledbanner>) e quella della *Performing Arts Encyclopedia* della Library of Congress (<http://lcweb2.loc.gov/diglib/ih/loc.natlib.ih.200000017/default.html>), dove è possibile consultare integralmente una ristampa di WILLIAM LICHTENWANGER, *The Music of the 'Star-Spangled Banner' from Ludgate Hill to Capitol Hill*, «Quarterly Journal of the Library of Congress», XXXIV, 1977, pp. 136-170.

The
Star Spangled Banner

NATIONAL SONG.

LONG MAY IT WAVE
DEAR THE LAND OF THE FREE
AND THE HOME OF THE BRAVE.

SONG OR DUET
WITH CHORUS Ad Libitum

Pr. 25 Cents
Photo-arrangement

NEW YORK:
Published by WILLIAM DRESSLER, 333 Broadway

Re-published from the North Ferry. A. J. Jones. Copy for the State. 1861. 1861 about with the name of the printer. Pr. 25 C.

The Star-Spangled Banner. National Song, New York, Dressler, [1861?].

A questi genitori un po' troppo zelanti, gioverebbe ricordare la curiosa storia che sta dietro all'inno americano. Che nasce – quanto alla musica – ben lontano da Fort McHenry e dall'eroica resistenza di un vessillo a stelle e strisce: John Stafford Smith ne aveva infatti composto la melodia, negli anni Settanta del secolo precedente, come canto d'apertura degli incontri della Società anacreontica londinese – uno di quei numerosissimi *clubs* della seconda metà del Settecento che radunavano i *gentlemen* inglesi all'insegna della convivialità e dell'esercizio di qualche arte (in questo caso, la musica). Gli ironici e garbati versi scritti da Ralph Tomlinson per questo *Anacreontic Song* («To Anacreon in heaven») non hanno davvero molto a che spartire con l'infiammato amor di patria di Francis Scott Key: loro interlocutore è piuttosto Anacreonte (ca. 560-480 a.C.) e la sua fama di «vecchio greco gaudente» (*jolly old Grecian*), poeta dell'amore e del vino. Non a caso, Tomlinson s'immagina che, accettando di porre sotto la sua tutela la Società, Anacreonte si riprometta di insegnare ai suoi membri ad «intrecciare il mirto di Venere col vino di Bacco» (*to intertwine / The myrtle of Venus with Bacchus's vine*).

ESEMPIO 1 – L'inizio dell'*Anacreontic Song* (1777?) di Ralph Tomlinson e John Stafford Smith



I due versi su Venere e Bacco – e tutto il resto della faccenda – spiegano perché la Library of Congress riceva puntualmente missive di protesta da parte di cittadini statunitensi più informati (e puritani) della media, vibranti di sdegno per un inno nazionale dalle origini così 'equivoche' ed imbarazzanti.²

Puccini, «Madama Butterfly» e «il vessillo americano delle stelle»

Con tutta probabilità, anche il disincantato Puccini avrebbe sorriso del retroscena di *The Star-Spangled Banner*. Non era certo un musicista da bandiere e da inni, il compositore di *Madama Butterfly*. Dei tre inni che possiamo legare al suo nome, l'unico che faccia risuonare qualche corda autentica è l'*Inno a Diana* SC 70 – che, non a caso, canta la passione pucciniana per le folaghe e i beccaccini.³ Ma la fama ha un prezzo, e anche a Puccini, anni più tardi, sarebbe toccato il suo *Star-Spangled Banner*: il famigerato *Inno a Roma* SC 90 (1919), celebrazione esaltata di «Roma divina» e della «pace latina» all'in-

² Lo documenta LICHTENWANGER, *The Music of the 'Star-Spangled Banner'* cit.

³ Composto nel dicembre del 1897 su versi del poeta ed artista napoletano (nonché sfegatato cacciatore) Carlo Abeniacciar. Venne pubblicato all'interno del «numero-strenna» del 1898 del «Sant'Uberto», una «rassegna settimanale di sport» diretta dallo stesso Abeniacciar che si occupava, oltre che di caccia, di «ippica – nautica – velocipedismo – tiro a volo – tiro a segno – scherma – ginnastica etc.». Nello stesso numero, un articolo scherzoso del direttore (*Puccineide*) presentava l'*Inno a Diana* ai lettori come «primo vincolo di fratellanza, di concordia e d'amore fra i cacciatori italiani».

domani della vittoria, tema dal quale si sentì tanto ispirato da produrre – stando alla confessione resa alla moglie Elvira – «una bella porcheria».⁴ Quanto all'*himno escolar* – di vibrante retorica patriottica – commissionato a Puccini da un periodico argentino proprio negli anni della *Butterfly*, è già nel titolo (*Dios y Patria*) quanto di più lontano si possa immaginare dal mondo del nostro lucchese.⁵

L'insuccesso di Puccini nel genere dell'inno – con la sua inevitabile magniloquenza celebrativa – è l'altra faccia della sottigliezza magistrale con la quale *Madama Butterfly* fa uso della nostra *Star-Spangled Banner*. Illica, Giacosa e Puccini utilizzano infatti la bandiera a stelle e strisce come un precipitato di valori simbolici, centrali nella loro «tragedia giapponese». Nell'opera, la bandiera compare nella sua duplice veste – materiale e immateriale – di drappo di stoffa, e di brano musicale. Diverse, tanto per cominciare, sono le evocazioni nel libretto dell'oggetto materiale, e puntualmente in corrispondenza di snodi cruciali della vicenda. Nell'atto secondo, ad esempio: le speranze di Cio-Cio-San sono appese a un «fil di fumo», che si levi finalmente «sull'estremo / confin del mare» – quello dell'Abramo Lincoln, la nave da guerra che reca con sé Pinkerton, dopo tre lunghi anni. Per questo, *Butterfly* s'è attrezzata a tenere d'occhio l'orizzonte marino con un cannocchiale: «non giunge / da tre anni una nave nel porto, che da lunge / Butterfly non ne scruti il color, la bandiera», come spiegherà Suzuki alla coppia di uomini americani al loro ingresso nella parte seconda dell'atto secondo. Ed è appunto la visione del «vessillo americano delle stelle» che sventola dall'Abramo Lincoln ad annunciare a una Cio-Cio-San «*giubilante, ansante*» il ritorno di Pinkerton. L'apparizione successiva del vessillo, tuttavia, coincide con il naufragio della speranza: sarà infatti proprio una «banderuola americana» che la donna metterà in mano al figlio, al momento del suicidio. Questa stessa bandierina-giocattolo, peraltro, compariva assai prima in scena nella versione scaligera dell'opera, giocando un ruolo simbolico molto più marcato. Già all'apparizione della nave da guerra Cio-Cio-San si affrettava a munire della banderuola il bimbo, istruendolo:

⁴ Lettera da Torre del Lago, 26 marzo 1919 (*Carteggi pucciniani*, a cura di Eugenio Gara, Milano, Ricordi, 1958, 751, p. 483). I versi dell'ode erano stati scritti nella primavera del 1918 dal poeta Fausto Salvadori (1870-1929), sull'onda dei successi militari italiani; occorre un compositore che possedesse il necessario prestigio per intonarli. Dopo qualche esitazione (Mascagni? un pubblico concorso?), nel febbraio del 1919 il sindaco di Roma (principe Prospero Colonna) aveva investito proprio Puccini del compito di metterli in musica. L'idea del sindaco era quella di un inno intonato sul Palatino da un imponente coro di bambini delle scuole elementari romane. La *première* (compromessa dal maltempo) era stata fissata per il 21 aprile (data della fondazione di Roma), ed affidata a circa 4000 esecutori assiepati nei giardini di Villa Umberto. Durante l'era fascista, l'*Inno a Roma* godette di una certa popolarità, fu arrangiato per diversi organici e venne perfino tradotto in tedesco.

⁵ *Dios y Patria* sc 77a (l'unica composizione di Puccini su versi in lingua straniera) è un'aggiunta recentissima al catalogo pucciniano, tanto da mancare nel *Catalogue of the Works* di Dieter Schickling (Kassel, Bärenreiter, 2003). Risale al soggiorno argentino di Puccini: fu la stessa «Prensa» di Buenos Aires – il giornale che aveva invitato Puccini tra il giugno e l'agosto 1905 – a proporre al compositore di musicare un *himno escolar* firmato da Mattia Calandrelli (Salerno 1845 – Buenos Aires 1919). La pagina è stata eseguita solo nel maggio del 2006, nel luogo in cui fu composta (il Salón Dorado della Casa della Cultura di Buenos Aires). L'edizione moderna di *Dios y Patria* si legge in Giacomo Puccini, *Canti. Musica per voce e pianoforte*, a cura di Riccardo Pecci (Stuttgart, Carus, 2010, pp. 60-61).

Or bimbo mio
 Alto fa sventolar la tua bandiera:
 Gioia, or ti chiami.

Nella stessa versione il bimbo, durante tutto il cosiddetto ‘duetto dei fiori’, «è rimasto sul terrazzo a giocare colla banderuola»; e Butterfly fa in modo che l’abbia con sé anche durante l’attesa del mattino e di Pinkerton.⁶

Allo stesso modo, Puccini accoglie nella sua partitura la ‘bandiera’ immateriale, quella musicale – ossia le note di John Stafford Smith.

ESEMPIO 2 – Le prime due frasi di *The Star-Spangled Banner* di Francis Scott Key e John Stafford Smith (nella popolare versione di *The Golden Book of Favorite Songs*, 1915).⁷

THE STAR-SPANGLED BANNER

FRANCIS SCOTT KEY JOHN STAFFORD SMITH

The image shows a musical score for 'The Star-Spangled Banner' in G major, 3/4 time. It consists of two systems of music. The first system shows the first phrase of the melody and bass line. The second system shows the second phrase. The melody is written in treble clef, and the bass line is in bass clef. The lyrics are: 'O'er the ramparts so brave and free, / O'er the battlements so high, / My country, 'tis of thee, / Thy small dust I will not sweep away.' The score is attributed to Francis Scott Key and John Stafford Smith.

All’inizio dell’atto primo, la citazione parziale di *The Star-Spangled Banner* funziona come biglietto da visita di Benjamin Franklin Pinkerton («Dovunque al mondo»). Ma – a differenza del libretto e dell’azione scenica – la musica non è vincolata a riproporre l’oggetto nella sua integrità: e sarà proprio l’abile manipolazione/distorsione di questa citazione sonora a rendere il gioco di Puccini così interessante, e così sfaccettata e complessa la sua lettura della vicenda di *Madama Butterfly*.

⁶ Cfr. l’edizione del libretto in «*Madama Butterfly*». *Fonti e documenti della genesi*, a cura di Arthur Groos, Lucca, Centro studi Giacomo Puccini-Maria Pacini Fazzi, 2005, pp. 195-294: 268, 271, 275. Un facsimile del libretto Ricordi (1904) della prima scaligera è disponibile in «*Madama Butterfly*», Lucca, Teatro del Giglio, 2004, pp. 81-154: 138, 141, 143 (programma di sala).

⁷ *The Golden Book of Favorite Songs. With Words and Music of Songs for all Occasions; also Song Histories. A Treasury of the Best Songs of our People*, a cura di N. H. Aitch, Chicago, Hall & McCreary, © 1915, p. 67 (il

«*Dovunque al mondo*»

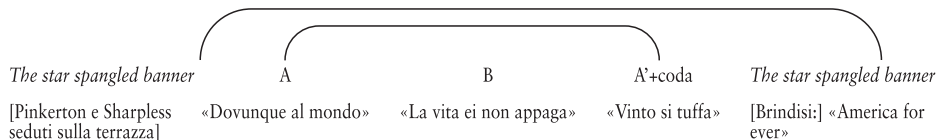
Le prime battute di *The Star-Spangled Banner* – eseguite solennemente dai fiati al modo di una banda militare – entrano in *Madama Butterfly* come cornice a «Dovunque al mondo», la ‘cavatina’ del tenore. Pinkerton e Sharpless si sono appena seduti sulla terrazza della casa, quando la tromba disegna in *forte* la prima frase dell’inno (ossia le battute 1-4 dell’esempio 2), privata delle due note in levare:

ESEMPIO 3 – Citazione della prima frase di *The Star-Spangled Banner* in apertura di «Dovunque al mondo»

La medesima citazione torna, alla fine dell’aria, a siglare il brindisi tra i due uomini. Complici il gesto del brindisi e le parole che Pinkerton e Sharpless si scambiano toccando i bicchieri («America for ever!»), il significato della cornice sembra lampante: un sentito e deferente omaggio alla patria lontana da parte di un console e di un «tenente nella marina degli Stati Uniti» (si ricordi che, quando *Madama Butterfly* viene composta, l’inno è ancora legato in modo speciale alla marina statunitense). All’interno della cornice, tuttavia, il discorso scivola dall’orgoglio patriottico al «facile vangelo» pinkertoniano dell’amore: in una delle sue consuete (e nondimeno imprevedibili) forme tripartite ABA’, Puccini dipinge tutto l’edonismo e l’avventurismo sessuale dello «yankee vagabondo» – solo blandamente contraddetto da Sharpless. L’unione di cornice e di forma ABA’ dell’aria produce un interessante gioco di simmetrie:

volume – familiare a generazioni di studenti americani – è interamente scaricabile dal *website* del progetto *The Online Books Page*, ospitato dalle biblioteche della University of Pennsylvania: <http://digital.library.upenn.edu/women/aitch/songs/songs.html>).

FIGURA 1 – La costruzione simmetrica della struttura di «Dovunque al mondo» (Pinkerton, Sharpless)



Singolare è il modo con il quale questa struttura viene riempita.⁸ All'epoca di *Madama Butterfly*, la ricca scrittura sinfonica di Puccini ci ha ormai abituati ad un legame intimo tra voce ed orchestra – quasi una «relazione simbiotica»,⁹ nutrita dalla precoce frequentazione dell'*École française*, da Gounod a Bizet e Massenet (senza dimenticare, sull'altra sponda del Reno, l'influsso di Richard Wagner). Questa compenetrazione di dimensione vocale e strumentale viene interpretata qui, secondo Julian Budden, in modo agonistico: nel corpo dell'aria, «un tema in orchestra e un tema nella voce lottano per la supremazia»,¹⁰ avvicinandosi con regolarità. O piuttosto, uscendo dalla metafora competitiva, il motivetto orchestrale sembra avere la funzione di 'imbeccare' (anche armonicamente) il tenore e la sua melodia: così fa per due volte consecutive nella parte A dell'aria, preparando l'ingresso della voce («Dovunque al mondo», «Affonda l'ancora»). Nella parte B la melodia vocale si eclissa e il temino orchestrale dilaga in progressioni che – con tutta evidenza – ritraggono il vagabondare compulsivo 'di fiore in fiore' di Pinkerton, con le voci confinate ad un *parlante*:¹¹ ma l'intera parte B può essere letta come una efficacissima espansione del tema strumentale, che serve a dilazionare/preparare il ritorno enfatico della melodia del tenente – melodia che infine scocca fragorosamente («Vinto si tuffa») ampiamente sostenuta dall'orchestra, varando la ripresa A'.

FIGURA 2 – Schema dell'alternanza dei due elementi tematici ORCH./VOCE in «Dovunque al mondo»



⁸ Del pezzo lirico pucciniano «come avventura compositiva», sempre rinnovantesi, parla VIRGILIO BERNARDONI, *La drammaturgia dell'aria nel primo Puccini. Da «Se come voi piccina» a «Sola, perduta, abbandonata»*, «Studi pucciniani», 1, 1998, pp. 43-56. Sulla forma ABA' nel teatro di Puccini (e segnatamente in *Madama Butterfly*) vedi ora JAMES HEPOKOSKI, «Un bel di? vedremo!»: *Anatomy of a Delusion*, in «*Madama Butterfly*»: l'orientalismo di fine secolo, l'approccio pucciniano, la ricezione. Atti del convegno internazionale di studi, Lucca-Torre del Lago, 28-30 maggio 2004, a cura di Arthur Groos e Virgilio Bernardoni, Firenze, Olschki, 2008, pp. 219-246: 225 e segg.

⁹ STEVEN HUEBNER, *The operas of Charles Gounod*, Oxford, Clarendon Press, 1990, p. 246.

¹⁰ JULIAN BUDDEN, *Puccini: His Life and Works*, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 245; trad. it.: Roma, Carocci, 2005, p. 262.

¹¹ Si noti come ad un certo punto il motivo si fletta in un'espressiva variante minore (cifra di richiamo 24¹⁰), a sottolineare il doloroso rimprovero del console («è un facile vangelo»).

Ritorno alle origini: Pinkerton, un patriota 'anacreontico'

Ma qual è, in dettaglio, il rapporto tra i due temi? È davvero così concorrenziale come suggerisce Budden? E come vengono collegati entrambi a *The Star-Spangled Banner*? Torniamo dunque al principio dell'aria: dopo le quattro battute di John Stafford Smith suonate dai fiati, Puccini imprime una direzione tutta sua al discorso musicale, che si discosta sensibilmente dalla seconda frase dell'inno (vedi es. 2, «What so proudly we hail'd»). La dinamica volge al *piano*, e i legni aggiungono una quinta e una sesta battuta (vedi *b* nell'esempio 4) ricavate da un frammento (*a*) di *The Star-Spangled Banner*:

ESEMPIO 4 – «Dovunque al mondo», 21-21⁵

Altre due battute a completare la seconda frase, e il canonico periodo di 8 misure sarebbe compiuto. E tuttavia, quando queste arrivano, ci si accorge che questa semifrase è in realtà un nuovo inizio, nel timbro dei violini all'unisono, *molto cantando ed espressivo* (il famoso tema in orchestra di cui parlava Budden: vedi es. 5). Una seconda partenza, insomma, che tuttavia continua a sviluppare il frammento *a* di Smith, in quella che – di fatto – è una libera riscrittura della precedente semifrase dei legni (un intervallo discendente di sesta totalmente 'riempito': confronta *b*¹ dell'esempio 5 con *b* dell'esempio 4):

ESEMPIO 5 – «Dovunque al mondo», 21⁶⁻⁷ (il tema in orchestra)

Ma anche questo avvio si rivela provvisorio – una semplice imbeccata al tenore, come si diceva poc'anzi: a fine battuta, difatti, il tema vocale di Pinkerton s'impadronisce finalmente della scena:

ESEMPIO 6 – «Dovunque al mondo», 21⁸⁻⁹ (il tema di Pinkerton)

The image shows a musical score for the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in treble clef and has the lyrics "la - ra - que il no - ce - so". The piano accompaniment is in bass clef and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Rispetto al temino dei violini, l'attacco della voce suona schietto e diretto, senza fronzoli – almeno quanto il marinaio che sta per vuotare il sacco (*con franchezza*) sulla sua filosofia della vita. Eppure, l'orecchio coglie che il sostrato armonico è identico,¹² e che identiche sono le note-cardine dei due temi:

ESEMPIO 7 – Tema orchestrale e tema di Pinkerton a confronto

The image shows a musical score comparing the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in treble clef and the piano accompaniment is in bass clef. The two parts are shown side-by-side to highlight their similarities.

L'esito è ambiguo: i due temi sono troppo diversi perché si possa parlare di una sola idea, e troppo simili perché sia lecito parlare di due. Ma l'aspetto più interessante è che – attraverso gli es. 4-6 – Puccini collega giudiziosamente i suoi due 'pilastri' musicali – la solennità di *The Star-Spangled Banner* e il «facile vangelo» professato da Pinkerton nella sua melodia:¹³ forse è inopportuno scomodare qui la wagneriana 'arte della transizione', eppure non c'è alcun momento di netta discontinuità tra cornice e cavatina, tra le note solenni di John Stafford Smith e ciò che – di assai meno solenne – esse circoscrivono. Anche le scelte di strumentazione vanno in questa direzione: dapprima sparisce la nota eroica degli ottoni (es. 4); poi, sul fondo neutro dei legni, s'insinua il calore degli archi – e la musica sta già *cantando* (es. 5); infine, il canto vero e proprio (es. 6). L'assenza di un 'diaframma' musicale, di una vera dissonanza tra i materiali tematici, può essere variamente interpretata: probabilmente, ci dice che nella coscienza del tenente non c'è tensione alcuna tra il suo patriottismo e il trastullarsi con una *mu-*

¹² Si tratta della successione I → secondo rivolto di v⁷.

¹³ Alludiamo all'espressione wagneriana *die Pfeiler verbinden*, dalla lettera sull'arte della transizione del 29 ottobre 1859 (*Richard Wagner an Mathilde Wesendonk, Tagebuchblätter und Briefe 1853-1871*, a cura di Wolfgang Golther, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1922, 95, pp. 232-7: 233; trad. in Richard Wagner, *Lettere a Mathilde Wesendonk*, Milano, Archinto, 1988, pp. 125-30: 126).



Adolfo Hohenstein (1854-1928), manifesto per la prima rappresentazione di *Madama Butterfly*.

smé giapponese, in attesa delle «vere nozze» con una «vera sposa» rigorosamente *made in USA*. Il ritratto dello *yankee* da manuale che ci offre Pinkerton, d'altronde, è inequivocabile: è uno che «traffica», sprezza il rischio, insegue ovunque la sfida. Per come ce la racconta lui, la bandiera a stelle e strisce fa tutt'uno con l'ambizione ad accaparrarsi «le stelle d'ogni cielo»: ¹⁴ questo sarebbe il nocciolo dell'*American way of life*, verso il quale Pinkerton ostenta tanto orgoglio («America for ever!»). In questa prospettiva, lo stesso matrimonio cui si prepara è perfetta «metafora della supremazia statunitense». ¹⁵ È un quadretto dal quale Sharpless dissente, rassegnandosi tuttavia ben presto a tacere. Ed è davvero curioso: il marinaio americano sembra (inconsapevolmente) rispingere i materiali musicali di *The Star-Spangled Banner* verso le loro origini 'anacorentiche', verso Venere e Bacco (qui impersonato dal brindisi a base di whisky o «milk-punch»). Ralph Tomlinson ne sarebbe stato lieto.

¹⁴ Un verso allusivamente 'a stelle e strisce' presente nei libretti del 1904 ma non intonato da Puccini.

¹⁵ MICHELE GIRARDI, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 2000², p. 222.

«In quel suo gran paese»: Cio-Cio-San e il suo sogno ‘a stelle e strisce’

«Dovunque al mondo» è un passaggio fondamentale della partitura: i suoi materiali tematici (*The Star-Spangled Banner* inclusa) verranno disseminati lungo tutta *Madama Butterfly*.¹⁶ E anche la protagonista, Cio-Cio-San, si ritroverà presto nel cono d'ombra di questo ingombrante ‘vangelo’ pinkertoniano. Ciò – a nostro modo di vedere – succede già a partire dal *Largo* cantabile che la sua voce intona ancora fuoriscena, accompagnata dal coro (sempre interno) del corteo nuziale – il «femmineo sciame» delle amiche. Quasi mimando il confuso «brusìo» delle donne, che lentamente si approssima e si chiarifica ascendendo la collina, nella musica c'è come la progressiva ‘messa a fuoco’ di un'idea embrionale, dai contorni inizialmente sfumati ed evanescenti:

ESEMPIO 8 – Embrione e compimento del tema di Butterfly

L'inizio del processo assomiglia a una versione ‘ingentilita’¹⁷ e sospesa, interrotta (*open-ended*), del tema di Pinkerton; la conclusione della ‘messa a fuoco’ è – dopo

¹⁶ Per una introduzione ai materiali tematici di *Madama Butterfly*, cfr. *ivi*, pp. 216 e segg.; la mappa delle relazioni interne è stata parzialmente ridisegnata (con argomentazioni persuasive) da FRANCESCO ROCCO ROSSI, *Genesis e dialettica dei «Leitmotive» nel duetto d'amore*, in «*Madama Butterfly*»: l'orientalismo di fine secolo cit., pp. 183-198. Le riflessioni di Rossi nascono da uno studio dei diversi livelli redazionali dell'opera: al contrario, la nostra analisi si basa sulle edizioni correnti della partitura e della riduzione per canto e pianoforte. Riteniamo tuttavia (senza poterlo qui dimostrare) che quanto diremo nelle pagine seguenti non sia sostanzialmente inficiato dalle differenze riscontrabili tra le versioni di *Madama Butterfly*.

¹⁷ Il tratto ‘femminile’ è dato dall'uso dissonante del settimo grado della scala (Sol) che si flette (direttamente od indirettamente) sul sesto (Fa): un *cliché* melodico che Puccini associa ad esempio alla Mimì della *Bohème*, ma anche – in *Madama Butterfly* – al console Sharpless, che non a caso finirà col diventare il contraltare – per delicatezza e sensibilità – dello sfrontato e brutale Pinkerton.

un'estenuata ascesa tonale – lo stesso Sol bemolle maggiore di «Dovunque al mondo», l'identico *incipit* armonico e soprattutto – sopra di esso – una linea melodica che suona come una riscrittura impreziosita del gruppo tematico dell'aria (tema orchestrale e tema di Pinkerton):

ESEMPIO 9 – Tema di Butterfly e gruppo tematico di «Dovunque al mondo»

The image shows a musical score for three characters: Butterfly, Pinkerton, and Hiro-Kotone. The score is written in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat major). Butterfly's part is on a treble clef staff, Pinkerton's on a treble clef staff, and Hiro-Kotone's on a treble clef staff. The bass line is on a bass clef staff. The music consists of a melodic line with a long note followed by a series of eighth notes, and a harmonic accompaniment of chords and moving lines.

Non ci pare possa essere una serie casuale di coincidenze. Anche il cantabile amoroso di Cio-Cio-San, insomma, ci sembra si trovi ad essere in contatto con «Dovunque al mondo», e con esiti altrettanto ambigui: temi troppo diversi per essere una sola idea, troppo simili per essere tante idee diverse. Le conseguenze sul piano drammaturgico sono interessanti. Il *Largo* è il pannello centrale di una triplice presentazione musicale: la prima – che identifica immediatamente Cio-Cio-San e le sue amiche come donne giapponesi – è una melodia originale del Sol levante in tempo *Allegro*, un tema di danza del teatro Kabuki che inizia nei pizzicati degli archi e nel fagotto sotto le parole di Goro («Ecco! Son giunte al sommo del pendìo»); all'Oriente guarda anche il terzo ed ultimo pannello, con un postludio strumentale derivato da una canzone nipponica alla primavera, pentafonica e strumentata 'alla giapponese' con i campanelli. Tra tanto Oriente, il *Largo* è invece all'insegna di un'espressività e di una seduzione tutta occidentale, e ci mostra quanto Butterfly sia pronta ad accogliere più che un uomo: il «richiamo d'amor» che conduce Cio-Cio-San sulla collina è *anche* un sogno 'a stelle e strisce' che cresce piano, un'idea mitica di America tutta imbastita sul fascino e sulle profferte ambigue di uno *yankee*, Pinkerton. Nella testa di Butterfly, il sogno e l'uomo sono indistinguibili: Pinkerton è gli Stati Uniti, gli Stati Uniti *sono* Pinkerton. Tra queste note allignano insomma le premesse dell'ingenuo 'vangelo americano' di Cio-Cio-San, che lo spettatore ha modo di esplorare in tutto il suo candore nel corso dell'atto secondo (la solerzia dell'«americano Iddio», le sigarette, la legge contro il divorzio...).

Ma l'episodio che vede Cio-Cio-San misurarsi direttamente con *The Star-Spangled Banner* è nell'atto secondo. L'accoglienza del console statunitense in quella che la donna si sforzerà di presentare come una «casa americana» (con esiti invero grotteschi) richiama in orchestra i materiali tematici di John Stafford Smith: del resto, gli Stati Uniti sono ormai il «*suo* paese», come dichiarerà impettita agli increduli Sharpless, Goro e Yamadori di lì a poco. La citazione musicale di *The Star-Spangled Banner* assume un



Un'apoteosi 'giapponese' per Puccini. Caricatura pubblicata in «Musica e musicisti», luglio 1904 (il 28 maggio *Madama Butterfly* era risorta al Teatro Grande di Brescia).

significato del tutto particolare più tardi, quando, reagendo all'insinuazione di Sharpless che Pinkerton possa averla dimenticata, la donna «rientra trionfalmente» con il piccolo Dolore, esibendolo come un trofeo – o meglio, come la personificazione stessa del suo sogno 'a stelle e strisce', dell'impossibilità di esserne ormai esclusa. Il bimbo reca impresso nella fisionomia il marchio del *made in Usa* – gli «occhi azzurrini», «il labbro», «i ricciolini d'oro schietto»: e l'apparizione del «figlio senza pari» viene salutata da un *tutti* orchestrale (*Allegro moderato*) nel quale l'arpeggio trionfale di *The Star-Spangled Banner* si prolunga nei motivi congiunti di Pinkerton e Butterfly, prima di riprendere il suo corso normale qualche battuta più avanti:

ESEMPIO 10 – *The Star-Spangled Banner* e i motivi Pinkerton-Butterfly

A rinsaldare l'immagine sonora, il nesso tematico Butterfly-Pinkerton si ripresenta subito dopo, legato all'immagine del tenente lontano, «in quel suo gran paese». Gli archi e la voce ne ricamano un paio di struggenti variazioni:

ESEMPIO 11 – I motivi Pinkerton-Butterfly



Puccini, Zenatello, Storchio e De Luca alle prove di *Madama Butterfly*, disegnati da E. Sacchetti. Da «Musica e musicisti», 1903.

L'indissociabilità del nesso, agli occhi Butterfly, è garantita appunto dal figlio: i tre – come pare dirci qui la musica – sono ormai una ‘famiglia americana’, e il marinaio non potrà che precipitarsi «per le terre e pei mari» per ricomporla nella realtà della vita, oltre che nelle note musicali. Dopodiché – come Cio-Cio-San aveva pronosticato un attimo prima che la nave arrivasse – lo *yankee* («vendicatore» delle offese inflitte a moglie e figlio dai connazionali) compirà il sogno: li «porterà lontan, nella sua terra», in quell’America fantasticata nella quale la donna ha da tempo trasferito ogni speranza di felicità e riscatto. Appropriato suggello a questa fede incrollabile è il ritorno dei materiali di *The Star-Spangled Banner* che avevano aperto la scena («e mi saprete dir s’ei non s’affretta»).

Sappiamo invece come andranno a finire i «miraggi ingannatori» a stelle e strisce di Cio-Cio-San. In ultimo, resta la banderuola sventolata da Dolore mentre la madre muore: segno che almeno il bimbo andrà lontano; che sarà forse un giorno accompagnato a vedere il vessillo strappato di Fort McHenry, e se ne farà raccontare la storia. Speriamo, se non altro, che gli siano risparmiati i concorsi canori su YouTube...



Copertina (firmata da E. Montali) del libretto per la prima rappresentazione di *Madama Butterfly*, Milano, Scala, 17 febbraio 1904; direttore d'orchestra, Cleofonte Campanini. Cantavano: Rosina Storchio (Butterfly), Giuseppina Giaconia (Suzuki), Margherita Manfredi (Kate Pinkerton; Dimitri nella prima di *Fedora* di Giordano), Giovanni Zenatello (Pinkerton), Giuseppe De Luca (Sharpless), Gaetano Pini Corsi (Goro), Emilio Venturini (Yamadori; 1878-1952; anche Pang in *Turandot*, e Ivan nella prima di *Siberia* di Giordano), Paolo Wulman (zio bonzo; 1863-1918), Aurelio Viale (Yakusidé), Antonio Volponi (commissario imperiale; commissario di polizia nella prima di *Siberia*), Ettore Gennari (ufficiale del registro), Teresa Alasia (madre di Cio-Cio-San), Palmira Maggi (cugina; Nikona nella prima di *Siberia*), Ersilia Ghissoni (Dolore). Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi).

Dieter Schickling

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

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

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

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

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

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

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

³ DIETER SCHICKLING, *Giacomo Puccini. Catalogue of the Works*, Kassel, Bärenreiter, 2003.

Tavola 1

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

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

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

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

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

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

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

⁴ MICHELE GIRARDI, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 1995, 2000² (vers. ingl. aggiornata: *Puccini. His International Art*, Chicago, The University of Chicago Press, 2000). Pur riconoscendo l'impossibilità di parlare di una 'versione definitiva', anche JULIAN BUDDEN, autore dell'ultima pregevole monografia di riferimento (*Puccini. His Life and Works*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2002; trad. it. di Gabriella Biagi Ravenni: *Puccini*, Roma, Carocci, 2005), fornisce un resoconto analogo.

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

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

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

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

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

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

Puccini terminò la partitura il 27 dicembre 1903.⁷ Poche settimane prima Ricordi aveva iniziato a incidere la riduzione per canto e pianoforte,⁸ che serviva ai cantanti per imparare le loro parti. Questa fu completata però solo alla fine del gennaio 1904, e perciò le prove vennero a lungo condotte utilizzando singoli, talora imprecisi, fogli stampati.⁹ 74.B.3 è ovviamente una di queste copie provvisorie, dove in ogni pagina compare la dicitura «Non pubblicato/bozza di stampa», e fu usata estemporaneamente da Puccini per annotare le sue correzioni. Sulla prima pagina si legge la dedica «All'amico Vandini con affetto G Puccini 19.2.1904 Milano».¹⁰ Ciò fa pensare che Puccini abbia annotato al volo dei cambiamenti prima di disporre di una copia completa di 74.E.1, e che lo abbia fatto nel corso delle prove in vista della prima assoluta. D'altronde è molto improbabile che il compositore abbia apportato ulteriori modifiche dopo aver apposto la dedica a Vandini, appena due giorni dopo il disastroso esito della *première*. Pare perciò quasi certo che la recita ebbe luogo già con i cambiamenti decisi nel corso delle prove.

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

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

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

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

The image displays a page of musical manuscript for the opera *Madama Butterfly*, specifically the scene "L'uscita in scena di Cio-Cio-San". The manuscript is arranged in two columns of staves. The left column contains vocal parts for Cio-Cio-San, and the right column contains piano accompaniment. The manuscript includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The text "NON PUBBLICATO" is written vertically on the right side of the page.

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

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

74.B.3 registra anche alcuni tagli, finora attribuiti, sulla base degli spartiti stampati, a versioni successive, o addirittura finora del tutto sconosciuti, e che devono dunque essere considerati come parte integrante della ‘versione originale’. Ciò è vero, in particolare, per l’eliminazione, molto significativa dal punto di vista drammatico, di «Per me spendeste cento yen, ma vivrò con molta economia» dall’arioso di Butterfly «Ieri son salita» dell’atto primo [da 684], che, secondo le opinioni precedenti, non sarebbe stata tradotta in pratica che nella ‘versione di Parigi’. Ed è vero anche per un taglio nell’aria di Butterfly «Che tua madre» nell’atto secondo [prima di 56], che non viene registrato in nessuna delle versioni a stampa, ma che fu messo in pratica a lungo: Puccini lo menziona, e lo chiama «taglio ‘imperiale’», in una lettera ad Arturo Toscanini del 30 ottobre 1905.¹³ L’intermezzo orchestrale e la parte seconda dell’atto secondo, che lo segue, vennero pure considerevolmente accorciati fin da subito – in particolare nel duetto fra Butterfly e Suzuki [da 1367], dove di nuovo il taglio di 48 battute compare nelle versioni a stampa solo a partire dallo spartito francese (74.E.5).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Immediatamente dopo le prove milanesi al Dal Verme, e una scappata per un ciclo di recite a Londra,¹⁸ Puccini decise un ulteriore taglio. Si era precipitato a Bologna, dove Toscanini avrebbe diretto una nuova produzione dell'opera il 29 ottobre 1905. Dopo la recita, prima di tornare a casa, scrisse una lettera a Toscanini,¹⁹ in cui menziona il «taglio 'imperiale'» già incluso in 74.B.3, e allude a un ulteriore accorciamento nell'atto secondo [da ⁵84 a 88], estendendo così i due tagli in questa parte già testimoniati da 74.E.2 (MI/PA). Questo significa, quindi, che Toscanini diresse una versione scorcata di 74.E.2 ancora differente da 74.E.2 (MI/PA), e non si può sapere se questa includesse ulteriori variazioni oltre a quelle documentate.

Dopo una *Madama Butterfly* a Torino all'inizio del gennaio 1906, e mentre Puccini stava partecipando alle prove per l'inaugurazione a Napoli (il 24 gennaio), Ricordi cominciò a preparare i materiali per la prima riduzione per canto e pianoforte in inglese (74.E.3) il 22 gennaio 1906.²⁰ All'incirca in questo periodo Puccini aveva firmato un contratto con l'impresario Henry Savage per un ciclo di recite in lingua inglese negli Stati Uniti.²¹ È probabile che 74.E.3 fosse pronta fin dal maggio del 1906,²² e si può presumere che egli volesse mettere in vendita le copie nel mercato privato anglosassone, poiché questa edizione non conteneva cifre di richiamo. I numeri, necessari per le prove,²³ vennero introdotti solo nella seconda versione inglese (74.E.4). Con ogni pro-

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

¹⁹ Cfr. nota 13.

²⁰ Annotazione nei «Libroni» di Ricordi.

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

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

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

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

74.E.3 riporta i tagli segnati in blu in 74.E.2 (MI/PA), fatta eccezione per il grande taglio dell'intermezzo all'inizio della seconda parte dell'atto secondo (che fu dunque riaperto definitivamente). In aggiunta si riscontra un'ulteriore riduzione nella seconda parte dell'atto secondo: 36 battute (da ⁴41 a 43) da «L'amico mio» a «fra mezz'ora salite la collina». È lecito ritenere che alla base di questa pubblicazione fossero le recite di Napoli del gennaio 1906. Fu solo dopo queste serate che Puccini introdusse i tagli in rosso nella copia 74.E.2 (MI/PA) in vista della ripresa di Palermo nell'aprile 1906 – un accorciamento supplementare di quasi 200 battute (tutte nell'atto primo), e quindi molto più ampio che in 74.E.3.²⁶

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

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

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

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

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

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

MADAME BUTTERFLY

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

DRAME LYRIQUE EN TROIS ACTES

DE

MM. L. ILLICA & G. GIACOSA

TRADUCTION FRANÇAISE DE

M. PAUL FERRIER

MUSIQUE DE

M. GIACOMO PUCCINI



G. RICORDI & C^{ie}

PARIS

69, BOULEVARD NALESHERS, 69

(Copyright 1906, by G. Ricordi et C^{ie}.)

NOUVELLE EDITION

Frontespizio del libretto pubblicato in occasione della prima di *Madama Butterfly* all'Opéra-Comique (28 dicembre 1906).

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

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

²⁸ Sull'argomento seguente si veda il quadro dettagliato in JULIAN SMITH, «*Madame Butterfly*». *The Paris Première of 1906*, in *Werk und Wiedergabe. Musiktheater exemplarisch interpretiert*, a cura di Sigrid Wiesmann, Bayreuth, Mühl'scher Universitätsverlag Bayreuth, 1980, pp. 229-238.

²⁹ Le date provengono dai «Libroni» di Ricordi.

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

³¹ Che l'influsso di Carré sulla 'versione di Parigi' sia stata meno forte di quanto generalmente si riconosca, lo indica Arthur Groos nel suo ampio studio sulla genesi del libretto, in cui riferisce dei problemi discussi a Parigi da Puccini e dai suoi librettisti in merito ai passi cambiati a Parigi – o piuttosto, come suggerisce, per la maggior parte già prima (cfr. ARTHUR GROOS, *Il luogotenente F. B. Pinkerton: problemi nella genesi e nella rappresentazione della «Madama Butterfly»* [ed. orig. 1994²], in *Puccini*, a cura di Virgilio Bernardoni, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 183-202: 157, 180-181).

Altri cambiamenti furono realizzati nel corso delle prove a Parigi, alle quali Puccini partecipò dalla fine di ottobre del 1906. Il più rilevante fra questi riguardò i versi dell'aria di Butterfly «Che tua madre», il cui contenuto venne del tutto modificato, e nuove aggiustature al ruolo di Kate Pinkerton.³² Alla fine di novembre, dopo che queste variazioni furono consolidate,³³ Ricordi stampò una nuova edizione dello spartito francese (74.E.6), in cui venivano corrette le sviste precedenti. Un taglio ulteriore, che Carré voleva apportare e che Puccini, in effetti, si limitò a tollerare (la scenetta del «bravo giudice» nell'atto secondo [35]: venti battute circa), non trovò posto in 74.E.6: probabilmente questo breve taglio, attestato dal libretto, fu realizzato solo a ridosso delle recite che infine iniziarono, dopo molti ritardi, il 28 dicembre 1906. 74.E.6 uscì qualche tempo dopo, nel febbraio 1907.³⁴

Press'a poco nello stesso momento, l'11 febbraio 1907, ebbe luogo a New York la *première* statunitense della versione italiana, e ancora una volta Puccini fu presente alle prove. Si può presumere che questa *Butterfly* seguisse la forma della terza edizione italiana dello spartito (74.E.7), pubblicata poche settimane dopo.³⁵ In questa pubblicazione fu revocato uno dei cambiamenti di Parigi, cioè il taglio nella parte di Pinkerton alla cifra di riferimento 61 dell'atto primo («Certo dietro a quella vela»; taglio testimoniato da 74.E.5/6). Ulteriori cambiamenti furono fatti al testo e alla sua distribuzione fra i personaggi nel dialogo fra Butterfly e Sharpless nell'atto terzo (atto secondo, parte seconda) [fra 238 e 39], e sei battute vennero espunte (prima dell'attuale 440, da «Mi piacerebbe pur» a «Andate adesso»).

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

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

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

³⁴ Le prime copie conosciute recano tale data.

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

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

³⁷ SMITH, «*Madame Butterfly*» cit., pp. 234 e segg.



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

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

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

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

- [150 a 54²]: la presentazione dei parenti di Butterfly (tagliata a partire dalle recite di Palermo 1906; vedi 74.E.2 (MI/PA));
- [92 a 99²]: la scena in cui Yakusidé beve (tagliata a partire dalle recite di Milano 1905 e Palermo 1906; vedi 74.E.2 (MI/PA));
- [124 a 126³]: le osservazioni di Butterfly sulla barbarie degli americani nel duetto conclusivo (tagliata dai tempi delle prove per le recite di Parigi del 1906; vedi 74.E.5).

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

³⁸ Ivi, p. 236.

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

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

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

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

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

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

(traduzione dall’inglese di Michele Girardi)

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

MADAMA BUTTERFLY

Libretto di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica

Edizione a cura di Michele Girardi,
con guida musicale all'opera



Giuseppe Giacosa in un disegno di Leopoldo Metlicovitz (1868-1944). Narratore, giornalista e soprattutto commediografo, Giacosa (1847-1906) scrisse per Puccini (insieme con Illica) *La bohème*, *Tosca* e *Madama Butterfly*. Trasse inoltre un libretto, per Pietro Abbà Cornaglia, dal proprio atto unico in martelliani *Una partita a scacchi*; suo è infine *Trionfo d'amore*, musicato da Luigi Minuto e Alessandro Sagra (libretti conservati nella Raccolta Rolandi, presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia).

Madama Butterfly, libretto e guida all'opera

a cura di Michele Girardi

Se la genesi delle opere di Giacomo Puccini è affare complicato, vista l'importanza che il compositore, particolarmente dopo il fallimento di *Edgar* (1889), attribuiva alla scelta e alla riduzione del soggetto, più complessa ancora è la storia dei suoi capolavori, una volta iniziata la loro avventura in palcoscenico. A partire dalle *Villi* (atto unico inizialmente, due atti dopo la *première* del 1884), non c'è un solo suo lavoro che non abbia subito modifiche, talvolta di lieve entità (*La bohème*, *Tosca*), più spesso media (*Manon Lescaut*, *La fanciulla del West*, *Il tabarro*, *Gianni Schicchi*), o alta (*Suor Angelica*), fino alle opere con più versioni come *Edgar* (rielaborato, ma con scarso esito, fino al 1905), *La rondine* (1917-1923) e, appunto, *Madama Butterfly*, vittima di un fiasco solenne alla *première* scaligera (17 febbraio 1904) e prontamente ripresasi a Brescia (28 maggio).

Il lettore di questo volume che sia arrivato sin qui ha già potuto approfondire la questione dei cambiamenti leggendo il fondamentale saggio di Dieter Schickling. Lo scopo di questa edizione è quello di restituire il testo poetico dell'opera così com'è stato stabilito nel libretto pubblicato nel 1906 in lingua francese, in occasione della prima francese di *Madama Butterfly* all'Opéra-Comique. In quell'occasione Puccini si trovò a collaborare col regista Albert Carré, uno dei talenti più creativi di allora, sia nella messinscena sia nella programmazione, aperta e innovativa.¹ Puccini lo aveva conosciuto nel 1898 in occasione della prima francese della *Bohème* (che trabocca di elementi *comiques*), poi per *Tosca* (1903), ricavando nuove idee dal confronto, ma mai il contributo dell'uomo di spettacolo fu più utile che in *Madama Butterfly*. Carré propose al compositore una messinscena che rappresentava visivamente con particolare eloquenza il conflitto fra la protagonista e il mondo esterno, aumentando a dismisura lo spessore tragico dell'eroina.² Puccini aderì, anche perché aveva maturato nel corso delle revisioni convinzioni simili a quelle del *metteur en scène*: tagliò alcune scenette e rielaborò profondamente due dei tre assoli della protagonista, ma soprattutto intervenne nel finale, alleggerendo il peso della moglie americana del tenente imperialista.

¹ Carré ricostruì un repertorio aperto per un genere, l'*opéra-comique*, da tempo in crisi (fra i titoli più significativi di quegli anni: *Louise*, 1900, *Pelléas et Mélisande*, 1902, *L'heure espagnole*, 1911).

² La messinscena, conservata nella biblioteca dell'Association de la Régie théâtrale di Parigi, è un documento di straordinario interesse, di cui ho curato di recente l'edizione critica (cfr. GIACOMO PUCCINI, *Madama Butterfly, mise en scène* di Albert Carré, Torino, EDT, 2012, «Edizione nazionale delle opere di Giacomo Puccini – Livrets de mise en scène e disposizioni sceniche», 4).

Luigi Illica (Giacosa era morto il 1° settembre 1906) fu presente a Parigi proprio con lo scopo di realizzare i cambiamenti attesi nei versi italiani, in vista dell'uscita della partitura d'orchestra. Con il concorso dell'idea drammaturgica del regista fu dunque ricavato il testo 'definitivo' della «tragedia giapponese», ma Ricordi non lo pubblicò in italiano fino al 1988 preferendo vendere i vecchi libretti, persino quando stampò un «ripristino 1944».³ Poiché l'edizione del 1988 presenta alcune imprecisioni, e inoltre non segue una disposizione metrica, si è deciso qui di approntare una nuova edizione del testo definitivo utilizzando come base del lavoro editoriale il libretto francese (da qui siglato MB1906),⁴ per identificare il testo così come fu intonato allora. Esso risulta diviso in scene, che abbiamo mantenuto, e in tre atti, anziché nei due (il secondo diviso in due parti) che hanno sempre costituito la vera struttura di *Madama Butterfly*, che si trovano in partitura e in tutti i libretti Ricordi d'epoca e che abbiamo conservato tra quadre e nei titoli correnti. Abbiamo registrato i cambiamenti e tagli che Carré propose e Puccini accettò, e segnalato i versi appositamente scritti per Parigi, mentre sono stati reintegrati fra parentesi quadre i passaggi che furono tagliati nella capitale francese, ma entrarono nella partitura (come la scenetta del bravo giudice, II.1.3). La disposizione metrica italiana è stata ricavata dal libretto precedentemente stampato,⁵ ed è stata ricreata nei casi in cui comparivano versi nuovi.

L'analisi è stata condotta sulla partitura d'orchestra dell'opera, da cui sono tratti gli esempi, individuati mediante l'atto (e parte), la cifra di richiamo e in apice il numero di battute che la precedono (a sinistra) o la seguono (a destra).⁶ Nel finale della guida vengono commentate le principali varianti rispetto alla versione precedente legate alla *mise en scène* di Carré.

ATTO PRIMO		p. 49
ATTO SECONDO	<i>Parte prima</i>	p. 65
	<i>Parte seconda</i>	p. 77
APPENDICI:	<i>L'orchestra</i>	p. 85
	<i>Le voci</i>	p. 89

³ GIACOMO PUCCINI / *Madama Butterfly* / Tragedia giapponese in tre atti / di / Luigi Illica / e / Giuseppe Giacosa, a cura di Eduardo Rescigno, Milano, Ricordi, 1988. Le ricerche svolte per trovare la copia del libretto assunta come testo base da Rescigno (p. 4) si sono rivelate infruttuose (cfr. l'introduzione di Arthur Groos a «*Madama Butterfly*». *Fonti e documenti della genesi*, a cura di Arthur Groos, Lucca, Centro studi Giacomo Puccini-Maria Pacini Fazzi, 2005, p. 196).

⁴ MADAME BUTTERFLY / *d'après John L. Long et David Belasco / drame lyrique en trois actes / de / MM. L. ILLICA et G. GIACOSA / traduction française de / M. PAUL FERRIER / musique de / M. GIACOMO PUCCINI / [fregio] / G. Ricordi & C^{ie}. / Paris / copyright 1906 / NOUVELLE ÉDITION.*

⁵ G. PUCCINI / *Madama Butterfly* / da John L. Long e David Belasco / tragedia giapponese di L. Illica e G. Giacosa, Milano, Ricordi, © 1904 («New Edition»). Parole eliminate e versi non intonati sono resi in grassetto grigio nel testo, mentre le varianti in partitura sono state segnalate in nota (con esponenti in cifre romane).

⁶ GIACOMO PUCCINI, *Madama Butterfly*, tragedia giapponese in due atti, Milano, Ricordi, © 1907 (P.R. 112). Nella guida le tonalità minori sono contraddistinte dall'iniziale minuscola (maiuscola per le maggiori); una freccia significa che si modula. Gli esempi si pubblicano per gentile concessione dell'Editore proprietario.

MADAMA BUTTERFLY

Tragedia giapponese in due atti

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

Musica di Giacomo Puccini

PERSONAGGI	VOCI
MADAMA BUTTERFLY (Cio-Cio-San)	Soprano
SUZUKI, <i>servente di Cio-Cio-San</i>	Mezzosoprano
KATE PINKERTON	Mezzosoprano
F. B. PINKERTON, <i>tenente nella marina degli Stati Uniti</i>	Tenore
SHARPLESS, <i>console degli Stati Uniti a Nagasaki</i>	Baritono
GORO, <i>nakodo</i>	Tenore
Il principe YAMADORI	Tenore
Lo ZIO BONZO	Basso
Lo zio YAKUSIDÉ	Baritono
Il COMMISSARIO IMPERIALE	Basso
L'UFFICIALE DEL REGISTRO	Basso
La MADRE di Cio-Cio-San	Mezzosoprano
La ZIA	Mezzosoprano
La CUGINA	Soprano
DOLORE	Parte recitata
Parenti, amici ed amiche di Cio-Cio-San, servi.	
<i>A Nagasaki – Epoca presente.</i>	



Amero Cagnoni (1855-1932), *Luigi Illica*. Giornalista, commediografo e librettista, Illica (1857-1919) collaborò alla stesura finale del libretto di *Manon Lescaut* e scrisse inoltre per Puccini (insieme con Giacosa) *La bohème*, *Tosca* e *Madama Butterfly*. Tra i molti altri libretti: *La Wally* per Catalani, *Nozze istriane* per Smareglia, *Cristoforo Colombo* e *Germania* per Franchetti, *Andrea Chénier* e *Siberia* per Giordano, *Iris*, *Le maschere* e *Isabeau* per Mascagni, *Cassandra* per Gnechchi, *Il principe Zilah* per Alfano, *Hellera* per Montemezzi.

ATTO PRIMO

La casa a sinistra. A destra il giardino. In fondo, la baia di Nagasaki. Un sentiero serpeggiante accede al giardino da un ponticello.

SCENA PRIMA

PINKERTON, GORO, poi SUZUKI e due servi

(Goro fa ammirare la casa a Pinkerton e gli illustra i dettagli della parete che fa scorrere)¹

PINKERTON

E soffitto... e pareti...

GORO

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

PINKERTON

Il nido nuziale
dov'è?

¹ Nella sua carriera Puccini fece parco uso della sua abilità nel contrappunto, attestata dai numerosi saggi studenteschi e, soprattutto, nella *Messa* del 1880; in *Madama Butterfly* piegò la tecnica a fini drammatici, come aveva fatto nel finale secondo di *Manon Lescaut* (la fuga degli amanti troncata dall'arrivo delle guardie), ma con maggiore ampiezza d'intenti. La tragedia giapponese comincia con l'esposizione di una fuga a quattro voci (*Allegro* - $\frac{2}{4}$, do), trattata con rigore fino alla quarta entrata (linea del basso):

ESEMPIO 1 (I, 72)

Un meccanismo musicale oliato alla perfezione, dove l'imitazione ha movenze meccaniche e proporzioni regolari (otto battute per ogni entrata, ognuna alla quarta inferiore, e ben due controsoggetti in sole trentadue battute), come le ha la pratica «casa a soffietto» che Goro sta mostrando a Pinkerton. Puccini caratterizza così quell'efficiente microcosmo ove il sensale di matrimoni si muove in punta dei piedi, offrendo all'americano le comodità di cui avrà bisogno. In pochi tocchi ecco tratteggiata la prigione in cui entrerà Butterfly, espressione di una funzionalità ch'ella crederà di controllare, ma che finirà per sopraffarla. A questo carattere si richiameranno le successive riprese del soggetto della fuga nel prosieguo dell'opera e fin nella conclusione, là dove Kate Pinkerton si raccomanda a Suzuki per ottenere l'affidamento del bimbo (cfr. es. 22). La base è questo frammentino (*Allegro moderato*, es. 2) che accompagna il dialogo sin dall'inizio, e contrappone l'impulso dinamico della testa del soggetto alla stasi armonica degli accordi dei legni, come Occidente contro Oriente:

ESEMPIO 2 (I, 5)

ESEMPIO 3 (I, 14⁴)

Ma questo fugato d'apertura svolge un compito ulteriore, poiché Puccini tramite i due inizi e i due finali d'atto traccia precise simmetrie strutturali, su cui torneremo in seguito, perché non solo attestano che egli concepì *Madama Butterfly* nelle proporzioni dei due atti (la divisione in tre risulta dunque forzata, ed estranea alla sostanza autentica del lavoro) ma scandiscono, collegando a due a due quattro situazioni così pregnanti, il tempo della vicenda tragica di Cio-Cio-San, imprimendole un passo fatale.

GORO
 Qui, o là!... secondo...

PINKERTON
 Anch'esso a doppio fondo!
 La sala?

GORO
 Ecco!

PINKERTON
 All'aperto?...

GORO (*facendo scorrere le pareti*)
 Un fianco scorre...

PINKERTON
 Capisco! Un altro...

GORO
 Scivola!

PINKERTON
 E la dimora frivola...

GORO
 salda come una torre
 da terra, infino al tetto...

PINKERTON
 è una casa a soffietto.

GORO (*batte le mani: entrano Suzuki e due servi che si genuflettono innanzi a Pinkerton*)
 Questa è la cameriera^{1a}
 che della vostra sposa
 fu già serva amorosa.
 Il cuoco – il servitor... Sono confusi
 del grande onore.

PINKERTON
 I nomi?

GORO
 Miss «Nuvola leggera». –
 «Raggio di sol nascente». – «Esala aromi».

(*Pinkerton ride*)
 SUZUKI
 Sorride Vostro Onore? –
 Il riso è frutto e fiore.
 Disse il savio Ocunama:
 dei crucci la trama
 smaglia il sorriso.
 Schiude alla perla il guscio,
 apre all'uomo l'uscio
 del paradiso.
 Profumo degli dei...
 Fontana della vita...
 PINKERTON
 A chiacchiere costei
 mi par cosmopolita.
 (*A Goro*)
 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^{1b}
 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)

^{1a} Il soggetto del fugato s'intrufola in ogni piega di questa scena iniziale, ma si ferma per qualche istante nel momento della presentazione di Suzuki (*Andante lento* – $\frac{3}{4}$, Si). Nella prima versione milanese di *Butterfly* il tenente reagiva con poco garbo ai nomi poetici dei tre servi, apostrofandoli rozzamente «Muso primo, secondo, e muso terzo»; il passo rimase anche nella ripresa bresciana, per sparire definitivamente in quella parigina del 1906, nel quadro di una contrapposizione più sfumata, e profonda, fra cultura orientale e occidentale.

^{1b} Per ricreare l'atmosfera giapponese, Puccini utilizzò alcuni temi originali, mentre altri ne ricreò: l'emissione in *staccato* e le dinamiche quasi impalpabili sono alla base del calco dei temi d'invenzione, che si valgono di schemi metrici iterati e di un'oculata scelta dei timbri, con leggerissime frasi segnate da melismi ed affidate a impasti caratterizzati soprattutto dalle ance doppie. È il caso del passo caricaturale del fagotto (*Allegretto moderato* – $\frac{2}{4}$, Do →; es. 3), che vira temporaneamente verso il comico e preannuncia l'arrivo in massa dei parenti.

e cugini! e' cugine...
 Mettiam fra gli ascendenti
 ed i collaterali, un due dozzine.
 Quanto alla discendenza...
 provvederanno assai
 Vostra Grazia e la bella Butterfly.
 PINKERTON
 Gran perla di sensale!

SCENA SECONDA

SHARPLESS *e detti*

SHARPLESS (*da fuori*)
 E suda e arrampica!^{1c}
 e sbuffa e inciampica!

GORO
 Il consol sale.

SHARPLESS
 Ah!... quei ciottoli
 m'hanno sfaccato!

PINKERTON
 Bene arrivato.

GORO
 Bene arrivato.

SHARPLESS
 Ouff!

PINKERTON
 Presto Goro
 qualche ristoro.

SHARPLESS
 Alto.
 PINKERTON
 Ma bello!
 SHARPLESS
 Nagasaki, il mare!

il porto...
 PINKERTON
 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.

Dovunque al mondo^{1d}
 il yankee vagabondo
 si gode e traffica
 sprezzando i rischi.
 Affonda l'ancora
 alla ventura...

¹ «e le».

^{1c} Sullo stesso movimento precedente, ma con un temino spiccio dei violini che ne identifica la natura positiva, entra il secondo personaggio 'occidentale' della vicenda, il console Sharpless, che s'inerpica a fatica per i viottoli che salgono alla dimora del compatriota. Subito il soggetto di fuga riprende a caratterizzare il dialogo sulla casetta «che obbedisce a bacchetta», mentre il cinismo di Pinkerton si fa sempre più manifesto, fino allo stacco per il brindisi in ode all'America.

^{1d} Per mettere in risalto come il matrimonio sia null'altro che una metafora della supremazia statunitense, cui il Giappone non poteva che adeguarsi, Puccini contrappose alle numerose melodie utilizzate per descrivere il mondo delicato e bamboleggiante in cui vive la protagonista un solo tema americano, ossia quello che all'epoca era l'inno della marina (divenne inno nazionale nel 1931), *The Star-Spangled Banner* (es. 4 A):

ESEMPIO 4 A



ESEMPIO 4 B (l, 21)



ESEMPIO 4 C (l, 26)



La melodia compare per la prima volta nell'introduzione all'aria «Dovunque al mondo» (*Allegro sostenuto* - $\frac{3}{4}$, Sol): es. 4 B) alla fine della quale suggerirà il brindisi (es. 4 C), per poi tornare in altri punti cruciali dell'azione.

(S'interrompe per offrire a Sharpless le bevande che Goro ha fatto portare dai servi)

Milk-punch, o whisky?

(Riprendendo)

Affonda l'ancora
alla ventura...
finché una raffica
scompigli nave, ormeggi, alberatura...

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

SHARPLESS

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

PINKERTON

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!»

SHARPLESS

Ed è bella

la sposa?

GORO *(che si è avvicinato)*

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

E per nulla: sol cento
yen. Se la Grazia Vostra mi comanda
ce n'ho un assortimento.

PINKERTON

Va', conducila, Goro.

(Goro esce di corsa)

SHARPLESS

Quale smania vi prende!
Sareste addirittura
cotto?

PINKERTON

Non so! Dipende
dal grado di cottura!

Amore o grillo, **donna o gingillo**^{1e}
dir non saprei. Certo colei
m'ha colle ingenue 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 farfalla svolazza e posa
con tal grazietta silenziosa
che di rincorrerla furor m'assale
se pure infrangerne dovessi l'ale.

SHARPLESS

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 sincero
l'amor parla così.

segue nota 1d

L'inno riesce perfettamente a far assumere agli spettatori la prospettiva drammatica costruita dall'autore: contro il raffinato mondo sonoro orientale si staglia la melodia che rappresenta l'Occidente e i suoi valori, come contro la cultura secolare del Giappone sta la giovane forza tecnologica degli Stati Uniti, in rapido e inarrestabile consolidamento. E anche per essersi illusa di potersi adeguare in tutto e per tutto a tante alterità, e divenire quindi «americana», Butterfly dovrà darsi la morte nel momento della disillusione, tornando all'autentica tradizione del proprio paese.

^{1e} Sharpless fa appello alle ragioni del sentimento, rivelando una maggiore umanità rispetto al suo connazionale: l'avvertimento circa la sincerità dell'amore di Butterfly verrà dato invano, e Pinkerton si sposerà sul serio solamente con una «vera sposa americana». Qui il tenente cerca di spiegare i limiti della sua infatuazione (*Allegro moderato* – $\frac{3}{4}$, Sib), e l'immagine poetico-musicale è primaria, non solo perché chiarisce in modo incontrovertibile il punto di vista del tenore: grazie al gusto per la miniatura e alle raffinate scelte stilistiche di Giacosa (distici alternati di quinari doppi con assonanze) la figura da paravento acquista un'attraente e poetica vivezza.

Sarebbe gran peccato
le lievi ali strappar
e desolar forse un credulo cuor.
Quella divina
mite vocina
non dovrebbe dar note di dolor.

PINKERTON

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

SHARPLESS

Un altro bicchiere.
Bevo alla vostra famiglia lontana.

PINKERTON

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

GORO (*accorrendo*)

Ecco! Son giunte al sommo del pendio.^{1f}
Già del femminile sciame
qual di vento in fogliame
s'ode il brusio.

SCENA TERZA

Gli stessi, BUTTERFLY e LE AMICHE

LE AMICHE (*da fuori*)

Ah! ah! ah! Quanto cielo! Quanto mar!²

BUTTERFLY (*da fuori*)

Ancora un passo, or via.

ALTRE VOCI

– Come sei tarda.

^{1f} Il fascino di Cio-Cio-San è destinato ad accrescersi in coda alla scena quando si ode il primo dei temi originali giapponesi utilizzati da Puccini, che spezza l'atmosfera precedente alimentando con un pizzico di mistero sonoro l'attesa della protagonista e delle sue amiche, le cui voci si odono da fuori:

ESEMPIO 5 (I, 37)

(Goro: "Ecco. Son giunte al sommo del pendio.")

Fig. Flg. Vle
Vle, Vle

Cl. Flg. Vle

Il destino
x y

Ob., Cl., Flg., Vl., Vle, Vle

Cl., Flg.

La sequenza verrà connotata poco dopo come un riferimento alle vicende tribolate della *geisha*,^{2d} e rivestirà un ruolo importante all'inizio dell'intermezzo (sequenza x+y), quando rammenterà l'inizio della vera cattiva sorte nel corso della veglia della protagonista.¹¹

² L'uscita in scena di Cio-Cio-San è accompagnata da un motivo (*Largo* – $c-\frac{6}{4}$, $La\flat \rightarrow$) che fissa l'immagine della donna innamorata nel suo poetico contesto naturale, rivestendo un'importanza fondamentale nella drammaturgia dell'opera, un motivo che si riaffercherà in molteplici circostanze per caratterizzare il rapporto fra il sentimento della *geisha* e la realtà:

ESEMPIO 6 A (I, 39)

Le amiche (sempre interno)

mar!

PPP

x y

ESEMPIO 6 B (I, 40)

Butterfly

d'a - mor!... d'a mor venni alle so - glie

Vl I, Vle (solisti)

PP

BUTTERFLY

– Aspetta.

LE AMICHE

– Ecco la vetta.

– Guarda, guarda!

BUTTERFLY

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...
D'amor venni alle soglie^{2a}ove tutto s'accoglie
il bene di chi vive e di chi muor.

LE AMICHE

Gioia a te sia,
dolce amica, ma pria
di varcare la soglia che ti attira
volgiti e mira
le cose tutte che ti son sì care.
Quanti fior! Quanto cielo! Quanto mare!

SHARPLESS

O allegro cinguettar di gioventù!

BUTTERFLY (*alle amiche*)Siam giunte. F. B. Pinkerton. Giù.^{2b}LE AMICHE (*si genuflettono, poi tutte si rialzano cerimoniosamente*)

Giù.

segue nota 2

In questo punto, nella versione pubblicata nello spartito milanese l'armonizzazione differiva dall'attuale, poiché il soprano dell'accordo di tonica (La_b) scendeva alla dominante (Mi_b), per poi andare alla sensibile creando una dissonanza di settima sull'ultimo quarto di battuta prima di risolvere sulla triade aumentata del sesto grado (Fa). La frase viene poi ripetuta sui sei gradi della scala per toni interi (La_b, Si_b, Do, Re, Mi, Sol_b), mediante una progressione in cui l'accordo aumentato assume la funzione di quinto grado della nuova tonalità. L'andamento melodico discendente tarpava però le ali alla progressione, e se la modifica (certo attuata a Brescia, ma con ogni probabilità già alla Scala) fu semplice, la sua portata è di quelle che decidono la sorte di un'opera. Puccini non fece altro che anticipare la dissonanza di settima a metà battuta (es. 6 A: x), accrescendo enormemente la tensione e rendendo molto più imprevedibile e drastica la risoluzione sul sesto grado, per di più con un accordo eccedente (es. 6 A: y). In questa nuova versione tutto lo scorcio acquista lo slancio che prima gli mancava. La progressione si carica d'una tensione che postula con maggior forza la soluzione, che giunge quando, raggiunto il Sol_b, il cantabile di Butterfly conquista un impulso melodico autonomo, che ricorderà anche in seguito la sua passione autentica (es. 6 B).^{2a} Il grado più alto della scala è anche il culmine di un'infinita, struggente attesa amorosa, quasi per farci intendere a chiare lettere come la fanciulla abbia gradatamente aperto il cuore al sentimento. Ciò accresce l'effetto straziante delle implicazioni del Re_b, su cui s'arrampica la voce alla fine dell'episodio: da quella vetta Butterfly è già scalzata, visto che la sua sorte già era stata decisa prima ch'ella salisse la collina, verso la casetta che sarà la sua prigionia.

^{2b} All'uscita in scena vera e propria dell'eroina, Puccini riserva un secondo tema originale ingemmato dagli idiofoni, che si spegne sull'inchino delle giapponesi (*Largo* – e, Sol_b). Non è semplice color locale: l'episodio è un ingranaggio fondamentale del dramma, perché offre il modello formale per stabilire l'arco di simmetrie fra i due finali dell'opera, che mettono a fuoco l'evoluzione della tragedia:

ESEMPIO 7 (I, 41)

Nelle due battute conclusive del tema (es. 7: X) udiamo una triade in primo rivolto sul sesto grado della tonalità d'impianto, cioè un accordo che ha come base la tonica ma manca del senso di risoluzione richiesto dalle re-

BUTTERFLY

Gran ventura.^{2c}

LE AMICHE

Riverenza.

PINKERTON

È un po' dura
la scalata?

BUTTERFLY

A una sposa
costumata
più penosa¹¹
l'impazienza.

PINKERTON

Molto raro
complimento.

BUTTERFLY

Dei più belli
ancor ne so.

PINKERTON

Dei gioielli!

BUTTERFLY

Se vi è caro
sul momento...

PINKERTON

Grazie, no.

SHARPLESS (*avvicinandosi*)Miss Butterfly. Bel nome che vi sta a meraviglia.
Siete di Nagasaki?

BUTTERFLY

Signor sì. Di famiglia

assai prospera un tempo.

(Alle amiche)

Verità?

LE AMICHE

Verità!

BUTTERFLY

Nessuno si confessa mai nato in povertà,^{2d}
e non c'è vagabondo che a sentirlo non sia
di gran prosapia. Eppur senza millanteria
conobbi la ricchezza. Ma il turbine rovescia
le quercie più robuste – e abbiam fatto la ghescia
per sostentarci.*(Alle amiche)*

Vero?

LE AMICHE

Vero!

BUTTERFLY

Non lo nascondo,

né mi adonto.

(A Sharpless)

Ridete? Perché?... Cose del mondo.

PINKERTON

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

SHARPLESS

E ci avete sorelle?

segue nota 2b

gole del sistema tonale. Si fissa, grazie al gesto, ai versi e a questo accordo, la sottomissione della protagonista, come premissa per la sua resa senza condizioni, che troverà conferma in due altre riprese prima che cali il sipario.^{4b 6k} Intanto la stasi armonica precedente si dilata nello scorcio di presentazione della sposa (*Moderato sostenuto*),^{2c} in cui Butterfly emerge in tutta la sua diversità, prima confessando con assoluto candore di aver esercitato la professione della *geisha* (*Allegretto moderato* – $\frac{2}{4}$, sol dorico)^{2d} – e qui viene ripresa l'intera sequenza tematica che s'udiva al manifestarsi del corteggio^{1f} – poi palesando un improvviso, rapidissimo turbamento all'inchiesta di Sharpless sul padre, a cui un'ulteriore melodia originale (es. 8 A) conferisce un insolito rilievo:^{2e}

ESEMPIO 8 A (I, 49²)ESEMPIO 8 B (I, 55³)

Butterfly: "Morto."

Musical score for Example 8 A, Butterfly: "Morto." The score is in bass clef, 2/4 time, and features a melodic line for Clarinet in F (Cl, Fg) and a bass line for Contrabasso (Cb).

Musical score for Example 8 B, Fl. Ob. Cl. The score is in treble clef, 2/4 time, and features a melodic line for Flute (Fl.) and Oboe (Ob.) and a bass line for Clarinet in C (Cl).

Puccini sfoggia qui una tecnica narrativa assai raffinata, poiché questo tema che scorre rapido, quasi come un sinistro dettaglio, è invece tra i più importanti conduttori di significato, come vedremo oltre. Pinkerton invece ha acquistato un prodotto dal «fare di bambola», e non arretrerà di fronte ai quindici anni della fanciulla (*Moderato* – $\frac{2}{4}$, → fa)^{2f} sebbene la rivelazione lo lasci perplesso per qualche attimo; una melodia lamentosa dell'oboe (es. 8 B) celebra con un tocco malinconico la giovanissima età della sposa.

¹¹ Aggiunta: «è».

BUTTERFLY
No, signore. Ho la mamma.

GORO
Una nobile dama.

BUTTERFLY
Ma senza farle torto
povera molto anch'essa.

SHARPLESS
E vostro padre?

BUTTERFLY
Morto!^{2e}

SHARPLESS
Quanti anni avete?^{2f}

BUTTERFLY
Indovinate.

PINKERTON
Dieci.

BUTTERFLY
Crescete.

SHARPLESS
Venti.

BUTTERFLY
Calate.
Quindici netti netti;
sono vecchia diggià.

SHARPLESS e PINKERTON
Quindici anni!

SHARPLESS
L'età
dei giuochi...

PINKERTON
e dei confetti.

SCENA QUARTA

Gli stessi, IL COMMISSARIO IMPERIALE, L'UFFICIALE DEL
REGISTRO, I PARENTI

GORO (*annuncia con importanza*)
L'imperial commissario e l'ufficiale³
del registro – i congiunti.

PINKERTON
Fate presto.^{3a}

Che burletta la sfilata
della nova parentela,
tolta in prestito, a mesata.
[Certo dietro a quella vela^{III}
di ventaglio pavonazzo,
la mia suocera si cela.

(*Indicando Yakusidé*)
E quel coso da strapazzo
è lo zio briaco e pazzo.]

ALCUNI PARENTI
Dov'è? dov'è?

BUTTERFLY
Eccolo là!

UNA CUGINA
In verità
bello non è. –

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

LA MADRE
Mi pare un re!

ALCUNE AMICHE
Vale un Però.

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

³ La cerimonia nuziale è davvero una «burletta», come dice Pinkerton, anche se Goro annuncia l'arrivo dei celebranti sulle note dell'inno nazionale giapponese, altro esempio d'impiego di materiale d'uso per rafforzare l'opposizione Est vs Ovest. Puntualmente i parenti, già evocati all'inizio da Goro, entrano alla chetichella sulla melodia che li caratterizza (cfr. es. 3), e che domina in orchestra il tempo d'attacco del concertato (*Poco meno* – $\frac{2}{4}$, Sib → Sol).^{3a}

^{III} Questi versi furono tagliati da MB1906 perché Carré intendeva alleggerire i passi che intaccavano la dignità dei giapponesi; nella partitura a stampa Puccini aprì il taglio.

BUTTERFLY

Sì, giusto tu!

ALCUNI AMICI ed ALCUNE AMICHE

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

ALTRE AMICHE

La sua beltà
già disfiòrì.

CUGINI e CUGINE

Divorzierà.

ALTRI

Spero di sì.

GORO

Per carità
tacete un po'...

YAKUSIDÉ

Vino ce n'è?^{3b}

LA MADRE e LA ZIA

Guardiamo un po'!

ALCUNE AMICHE

Ne vidi già
color di thè,
e chermisì!

SHARPLESS

Pinkerton fortunato,^{IV3c}

che in sorte v'è toccato
un fior pur or sbocciato!

^{3b} Per qualche istante l'azione si cristallizza nella sezione centrale del concertato (*Lo stesso movimento* – $\frac{2}{4}$, Sib), in cui i parenti si affollano attorno al *buffet* matrimoniale. L'effetto di trasparenza dell'ordito sonoro è raggiunto con tecnica notevole:

ESEMPIO 9 (I, 62)

Fl I, Arpa
Cl II, Arpa
Ob II, Cl
Fl II, Ob 1
Cr
Fg
Vlc. I Cr
Tamp-tam giapponesi (all'ottava sotto)

Lo zio Yakusidè La madre, la zia
Vi - no ce n'è? Guardiamo un po'.
Parenti ed amiche (4 S)
Parenti ed amiche (4 S)

Ne vi - di già co - lor di thè
La sua bel - tà già di - sfio - ri.

Campanelli

Tutto questo breve scorcio è costruito sulla scala pentafona Fa Sol Sib Do Re, che legni e arpa eseguono per moto contrario con valori brevi e nel cui ambito si muove il grazioso motivetto di ottavino, clarinetto e campanelli. L'ostinato Fa-Sol di viole, celli, corno e tam-tam giapponese allarga la frequenza del trillo di flauto e oboe, creando un effetto di ridondanza dei due suoni, mentre il pedale superiore (violini in *pizzicato*) rafforza gli armonici di quello inferiore, una doppia quinta vuota, creando l'allegria fra la tonalità di Sib e la scala pentafona (facendo anche sentire, per una frazione di secondo, la sottodominante, Mib). Il passo dimostra in modo eloquente l'accuratezza con cui Puccini integrò l'esotico nel sistema occidentale, mantenendo la riconoscibilità dell'uno e dell'altro. In questo tessuto vaporoso si staccano i due americani: Sharpless ammonisce Pinkerton^{3c} (64 – e, Fa) – e le sue parole («badate! ella vi crede») torneranno in un momento cruciale del finale^{11d} –, mentre Pinkerton ribadisce la natura erotica del suo interesse.^{3d} Lo scorcio si chiude con un ulteriore atto di sottomissione da parte dei giapponesi.^{3e}

^{IV} «O amico fortunato, l'io fortunato Pinkerton».

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,
badate! ella ci^v crede.

PINKERTON

^{vi} Sì, è vero, è un fiore, un fiore;^{3d}
l'esotico suo odore
m'ha il cervello sconvolto.
Sì, è vero, è un fiore, un fiore
e in fede mia l'ho colto.^{vi}

LA CUGINA e ALCUNE AMICHE

Ei l'offri pur anco a me,
ma risposi: non lo vo'ⁱ
Senza tanto ricercar
io ne trovo dei miglior,
e gli dirò un bel no!

LA MADRE e ALTRE AMICHE

Egli è bel, mi pare un re!
Non avrei risposto no!
No mie care, non mi par,
è davvero un gran signor,
né mai gli direi di no!

BUTTERFLY (a sua madre)

Mamma, vien qua.^{3e}
(Agli altri)

Badate a me:
attenti, orsù,
uno – due – tre
e tutti giù.

(Tutti si inchinano innanzi a Pinkerton, che fa alzare Butterfly e la conduce verso la casa)

PINKERTON

Vieni, amor mio! Ti^{vii} piace la cassetta?⁴

BUTTERFLY

Signor F. B. Pinkerton, perdono....
Io vorrei... pochi oggetti
da donna...

PINKERTON

Dove sono?

BUTTERFLY (indicando le maniche)

Sono qui – vi dispiace?

PINKERTON

O perché mai,

mia bella Butterfly?

BUTTERFLY (cavando dalle maniche gli oggetti)

Fazzoletti. – La pipa. – Una cintura. –^{4a}

Un piccolo fermaglio. –

Uno specchio. – Un ventaglio.

PINKERTON

Quel barattolo?

BUTTERFLY

Un vaso di tintura.

^v «Vi».

^{vi} Questi versi furono aggiunti in MB1906.

^{vii} «Vi».

⁴ Il tema d'amore (es. 6 A) accompagna per poco l'invito di Pinkerton (73. *Largo* – $\text{♩} = \frac{3}{2}$, Do →), come mostrasse l'incarnazione del miraggio inseguito da Butterfly, che subito inizia il suo piccolo rito, accompagnato da due frammenti tratti da altrettante melodie originali, che si alternano in rapida successione (74. *Andantino* – $\frac{2}{4}$, la pentafono)^{4a}

ESEMPIO 10 A (I, 75)



ESEMPIO 10 B (I, 75⁴)

(Butterfly: Una cintura. Un piccolo fermaglio. Uno specchio. Un ventaglio^o)



Se 10 B è un tocco di colore, ben altro ruolo avrà il motivo malinconico 10 A, anche se il tenente non potrà certo innamorarsi dell'aggraziata riservatezza della Cio-Cio-San che toglie sommessamente gli oggetti dalle maniche del kimono: per l'occidentale le statuine degli antenati sono pupazzi, e lei poco più di una bambola, che ha l'unico effetto di infiammarli i sensi. Ma, fra gli oggetti che escono alla luce, emerge un astuccio misterioso, che per poche battute la musica inquadra col tema dell'es. 8 A;^{2e} è Goro che lo connota come «un presente del Mikado», con l'invito al suicidio rivolto dall'imperatore al padre di lei (77. *Allegro moderato* – $\frac{2}{4}$, sol dorico)^{4b} il coltello per l'*hara-kiri* rappresenta dunque, e al tempo stesso vi allude retrospettivamente e profeticamente, la morte.

PINKERTON

Ohibò!

BUTTERFLY

Vi spiace?... Via!

Pettini.

(Trae un astuccio lungo e stretto)

PINKERTON

E quello?

BUTTERFLY

Cosa sacra e mia.

PINKERTON

E non si può veder?

BUTTERFLY

C'è troppa gente.

Perdonate.

GORO *(che ha già predisposto tutto per le nozze, s'avvicina e dice all'orecchio di Pinkerton)*

È un presente

del Mikado a suo padre... coll'invito...^{4b}*(Fa il gesto dell'hara-kiri)*

PINKERTON

E... suo padre?

GORO *(piano)*

Ha obbedito.

BUTTERFLY *(disponendo alcune statuette)*

Gli Ottoké.

PINKERTON

Quei pupazzi?... Avete detto?

BUTTERFLY

Son l'anime degli avi.

PINKERTON

Ah!... il mio rispetto.

BUTTERFLY

Ieri sono salita^{4c}

tutta sola in segreto alla Missione.

Colla nuova mia vita

posso adottare nuova religione.

Lo zio bonzo nol sa,

né i miei lo sanno. Io seguo il mio destino

e piena d'umiltà

al Dio del signor Pinkerton m'inchino.^{viii}^{ix}Nella stessa chiesetta

in ginocchio con voi

pregherò lo stesso Dio.^{ix}

^{4c} Siamo alle soglie del matrimonio. In questa breve, ma densissima sezione, si consolida il processo di sotto-missione che la protagonista ha messo in atto fin dalla sua uscita in scena:^{2b} il medesimo tema dell'es. 7 accompagna ora la trepidante confessione di Cio-Cio-San, che rivela al marito di aver abbandonato la religione degli avi per seguire il suo destino; ma qui la melodia ha perso ogni connotato orientale – determinato soprattutto dal timbro dei campanelli a tastiera in unione a ottavino, flauti e arpa – e acquistato un carattere occidentale e appassionato, esattamente la metà della trasformazione velleitaristicamente tentata dalla protagonista. Anche in questo caso il breve arioso si avvia alla conclusione con l'accordo rivoltato (VI⁶, cfr. ess. 7 e 11 A: X):

ESEMPIO 11 A (I, ¹81)

ESEMPIO 11 B (I, ⁴82)

Ma quando Butterfly si getta fra le braccia di Pinkerton dopo aver abiurato le religioni paterna, dunque dopo aver rinnegato il padre e sconvolto l'ordine del suo mondo, Butterfly intona la cellula generativa del motivo 10 A (cfr. 11 B: x), cui fa immediatamente eco il tema dell'hara-kiri che esplose in orchestra, ed è difficile sintetizzare meglio di così il tradizionale rapporto che lega l'amore alla morte: il tema dell'hara-kiri, infatti, non risolve, ma viene interrotto dall'inizio della faticosa cerimonia nuziale.

^{viii} Aggiunta: «È mio destino».

^{ix} Questi versi furono aggiunti in MB1906.

E per farvi contento
potrò quasi^x obliar la gente mia...
Amore mio!

GORO (*gridando da fuori*)

Tutti zitti!^{4d}

IL COMMISSARIO (*leggendo l'atto*)

È concesso al nominato
Benjamin Franklin Pinkerton,
luogotenente nella cannoniera
«Lincoln», marina degli Stati Uniti,
America del Nord:
ed alla damigella Butterfly
del quartiere di Omara-Nagasaki,
di unirsi in matrimonio, per dritto,
il primo, della propria volontà,
ed ella per consenso dei parenti
qui testimoni all'atto.

GORO (*cerimonioso*)

Lo sposo... poi la sposa!

(*Firmano*)

E tutto è fatto.

(*I parenti salgono in casa per firmare e ridiscendono nel giardino, dove i servi fanno circolare un rinfresco*)

LE AMICHE (*inchinandosi ripetutamente*)

Madama Butterfly!

BUTTERFLY

Madama F. B. Pinkerton.

IL COMMISSARIO (*congedandosi*)

Auguri molti.

PINKERTON

I miei ringraziamenti.

IL COMMISSARIO (*a Sharpless*)

Il signor consol scende?

SHARPLESS

L'accompagno.

(*A Pinkerton*)

Ci vedremo domani.

PINKERTON

A meraviglia.

UFFICIALE

Posterità.

PINKERTON

Mi proverò.

SHARPLESS (*a Pinkerton*)

Giudizio!

(*Sharpless, l'imperial commissario e l'ufficiale del registro discendono la collina*)

SCENA QUINTA

PINKERTON, BUTTERFLY, GLI AMICI, I PARENTI, *poi appaiono sul ponte il BONZO e due seguaci*

PINKERTON

(Ed eccoci in famiglia.⁵)

Sbrighiamoci al più presto – in modo onesto.)

(*Alza il bicchiere*)

Hip! hip!

TUTTI

O Kami! o Kami!

^x «forse».

^{4d} Basta un richiamo di Goro (82. *Moderato* – $\frac{2}{4}$, Do), la lettura sbrigativa dell'atto – con citazione di *The Star-Spangled Banner* in eco alle parole dell'«imperial commissario» per ricordare il disprezzo del vincolo da parte dell'americano (83),^{1d} e tutto finisce; ma per la protagonista è davvero cominciata una nuova vita, tanto che invita le amiche a chiamarla col cognome acquisito. Mentre scorrono lacerti melodici del concertato, l'augurio «posterità» suona come un'ironia bruciante.

⁵ L'isolamento preconizzato («potrò forse obliar la gente mia...») arriva puntuale nello scorcio più drammatico dell'atto, quando irrompe lo zio bonzo spezzando sul nascere il brindisi fra il tenente e i giapponesi, rimasti «in famiglia» (92. *Allegro moderato-Un poco meno* – $\frac{2}{4}$, Fa → Do). Il monaco arriva dal ponte (100. *Vivo-Allegro moderato* – $\frac{2}{4}$, →); la posizione fu voluta da Carré: cfr. il bozzetto in alto a p. 9 di questo volume) e il motivo che accompagna la sua voce lontana non sembra possedere un'identità definita, anche se propone due costanti, lo schema metrico basato su figure puntate e l'intervallo di seconda aumentata nella testa, ripetuto in progressione (es. 12 A).^{5a} Ma non appena il bonzo entra a minacciare la nipote, ecco che il frammento si trasforma acquisendo un carattere ossessivo, e si distende su cinque dei sei suoni della scala per toni interi (es. 12 B):

PINKERTON poi TUTTI
 E beviamo ai novissimi legami.
 IL BONZO (*sul ponte*)
 Cio-Cio-San!... Cio-Cio-San!...
 Abominazione!^{5a}
 TUTTI
 Lo zio bonzo!
 GORO
 Un corno al guastafeste!
 Chi ci leva d'intorno
 le persone moleste?!...
 IL BONZO (*avanzando*)
 Cio-Cio-San! Che hai tu fatto alla Missione?
 TUTTI
 Rispondi, Cio-Cio-San!
 PINKERTON
 Che mi strilla quel matto?
 IL BONZO
 Rispondi, che hai tu fatto?
 TUTTI
 Rispondi, Cio-Cio-San!
 IL BONZO
 Come, hai tu gli occhi asciutti?
 Son questi dunque i frutti?
 Ci ha rinnegato tutti!
 TUTTI
 Hou! Cio-Cio-San!
 IL BONZO
 Rinnegato, vi dico
 degli avi il culto antico.

TUTTI
 Hou! Cio-Cio-San!
 IL BONZO
 Kami Sarundasico!
 All'anima tua guasta
 qual supplizio sovrasta!
 PINKERTON (*riapparendo sulla terrazza*)
 Ehi, dico: basta, basta!
 IL BONZO
 Venite tutti. – Andiamo!
 Ci hai rinnegato e noi...
 TUTTI
 Ti rinneghiamo!
 PINKERTON (*cacciandoli*)
 Sbarazzate all'istante. In casa mia
 niente baccano e niente bonzeria.^{5b}
 TUTTI
 Hou! Cio-Cio-San! Kami Sarundasico!
 Ci hai rinnegato e noi ti rinneghiamo!
 (*Grida da fuori*)
 Hou! Cio-Cio-San!
 SCENA SESTA
 PINKERTON, BUTTERFLY, poi SUZUKI a tratti
 (*La notte, cominciata all'arrivo del BONZO, discende
 gradualmente*)
 PINKERTON
 Bimba, bimba, non piangere⁶
 per gracchiar di ranocchi.

segue nota 5

ESEMPIO 12 A (I, 100⁶)



ESEMPIO 12 B (I, 102)



ESEMPIO 12 C (I, 126)



Puccini utilizzerà più volte in seguito questo passaggio che rammenta la maledizione come frammento sottoposto a un continuo divenire, atto perciò a simboleggiare il cammino verso la solitudine di Cio-Cio-San, a cominciare dal successivo duetto (es. 12 C),^{6f} fino alla conclusione dell'opera, allargandolo sulla gamma per toni interi (ess. 24 C e D);^{12f 12g} prima che gli sposi rimangano soli risuona nuovamente, con carattere premonitorio, il tema dell'*hara-kiri* (*Allegro* – si dorico),^{5b} enfatizzando quest'ulteriore tappa della tragedia di Butterfly.

⁶ A partire dal gesto del bonzo che la rinnega la nipote spalancandole gli abissi della solitudine, si entra nel vivo del dramma. L'ampio duetto è il primo gradino di un percorso in salita: dovrebbe essere il luogo del mutuo scambio amoroso, ma in realtà è il momento in cui la sensualità maschile cozza contro l'autentico sentimento femminile. Puccini differenziò con cura i due atteggiamenti: l'elaborata struttura formale del brano, articolato in

TUTTI (*da fuori*)
Hou! Cio-Cio-San!

BUTTERFLY
Urlano ancor!

PINKERTON
Tutta la tua tribù
e i bonzi tutti del Giappon non valgono
il pianto di quegli occhi
cari e belli.

BUTTERFLY
Davver? Non piango più.^{6a}
E quasi del ripudio non mi duole
per le vostre parole
che mi suonan così dolci nel cuor.
(*Si china per baciare la mano a Pinkerton*)

PINKERTON
Che fai?... la man?
BUTTERFLY

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

SUZUKI (*internamente, dalla casa*)
E Izaghi ed Izanami,
Sarundasico e Kami.

PINKERTON
Chi brontola lassù?

BUTTERFLY
È Suzuki che fa la sua preghiera
seral.

PINKERTON
Viene la sera...^{6b}

BUTTERFLY
... e l'ombra e la quiete.

PINKERTON
E sei qui sola.

BUTTERFLY
Sola e rinnegata!

Rinnegata e felice!
PINKERTON (*batte le mani: i servi e Suzuki accorrono*)
A voi – chiudete.

(*I servi eseguono*)

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

PINKERTON
E il bonzo furibondo.

BUTTERFLY
Suzuki, le mie vesti.

(*Suzuki l'aiuta*)
SUZUKI (*a Pinkerton*)

Buona notte.

(*Suzuki e i servi escono*)

BUTTERFLY
Quest'obi pomposa^{6c}
di scioglier mi tarda
si vesta la sposa
di puro candor.
Tra motti sommessi
sorridente... mi guarda.
Celarmi potessi!
Ne ho tanto rossor!
^{x1}Ancor dentro l'irata
voce mi maledice...
Butterfly... rinnegata –
Rinnegata... e felice.

PINKERTON
Con moti di scoiattolo
i nodi allenta e scioglie!...
Pensar che quel giocattolo
è mia moglie. Mia moglie!
Ma tale muliebre
grazia dispiega, ch'io
mi struggo per la febbre
d'un subito desio.

segue nota 6

cinque parti, ha esiti trascinati grazie alla qualità delle melodie, ma i personaggi vivono in opposti universi dove l'incomunicabilità si fa gradatamente più palese, e tutto il lirismo sfoderato da Pinkerton non vale a mascherarne la superficialità. Nell'*Andante affettuoso*, sezione iniziale del duetto (111.– c, →), il tono dell'uomo è consolatorio, mentre l'eco della maledizione rimbalza, da fuori, nel nido nuziale, e il tema dell'*hara-kiri* riappare armonizzato a corale, come una consolazione illusoria al pianto di Cio-Cio-San (112.– c-2, Sib dorico).^{6a} Calano le luci e la voce di Pinkerton si fa più suadente (seconda sezione, 116. *Andantino calmo* –, La).^{6b} Cio-Cio-San si prepara per la notte, e i versi del primo *a due* (ma in realtà un *a parte*)^{6c} tolgono ogni ambiguità, anche perché il tema del fugato (es. 1, che l'oboe intona in varianti lacerate), punteggia l'azione rimandando alla cassetta che obbedisce a bacchetta (ess. 1 e 2). Mentre in lui monta un'eccitazione travestita da romanticismo (terza sezione, 120². *Andante lento* – 3/4, La),^{6d} lei continua a non lasciarsi andare, quasi temesse la propria sorte.

^{x1} Aggiunta: «E».

PINKERTON

Bimba dagli occhi pieni di malia^{6d}
 ora sei tutta mia.
 Sei tutta vestita di giglio.
 Mi piace la treccia tua bruna
 fra i candidi veli...

BUTTERFLY

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

PINKERTON

e affascina i cuori...

BUTTERFLY

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

PINKERTON

Ma intanto finor non 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^{6e}
 ma dà vita, e sorride
 per gioie celestiali
 come ora fa nei tuoi lunghi occhi ovali.

BUTTERFLY

Adesso voi^{6f}
 siete per me l'occhio del firmamento.
 E mi piaceste dal primo momento

che vi ho veduto. – Siete^{6g}

alto, forte. – Ridete
 con modi sì palesi!
 E dite cose che mai non intesi.
 Or son contenta. – Vogliatemi bene,^{6h}
 un bene piccolino,
 un bene da bambino
 quale a me si conviene.
 Noi siamo gente avvezza
 alle piccole cose
 umili e silenziose,
 ad una tenerezza
 sfiorante e pur profonda
 come il ciel, come l'onda
 lieve e forte del mare.

PINKERTON

Dammi ch'io baci le tue mani care.
 Mia Butterfly!... come t'han ben nomata
 tenue farfalla...

BUTTERFLY

Dicon che oltre mare^{6f}
 se cade in man dell'uom, ogni farfalla
 da uno spillo è trafitta
 ed in tavola infitta!

PINKERTON

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

BUTTERFLY

Sì, per la vita.

PINKERTON

Vieni, vieni.
 Via dall'anima in pena^{6e'}

^{6e} Pinkerton incalza con tono vieppiù appassionato (123. *Andante* – $\frac{3}{8}$, La): da qui inizia la quarta parte del duetto, retta da una sofisticata *Bogenform*, forma ad arco tracciata da sei piccole sottosezioni dove le prime due vengono riproposte a ritroso: A (123)-B (126.- Re)^{6f} -C (127⁴.- Solb)^{6g} -D (128.- Mib)^{6h} -B' (131.- Sib)^{6f'} -A' (133.- La).^{6e'} All'interno di questa griglia il crescente desiderio dell'uomo si contrappone alle aspirazioni e ai dubbi di Butterfly. Se nella sezione B il tema della maledizione compariva come un pungente turbamento (cfr. es. 12 C), nella corrispondente B' le parole della ragazza comunicano la premonitrice associazione fra il suo destino e quello della farfalla. Nel cuore di questo arco Butterfly dichiara la sua ammirazione per il marito (C), poi si abbandona per un attimo (D): un violino solo l'accompagna mentre invoca un «bene piccolino», ma proprio quel bisogno d'una tenerezza «profonda | come il ciel, | come l'onda del mare» prende il volo e s'ingigantisce in un'ampia frase raddoppiata dagli archi su tre ottave. Un solo istante e le barriere si sono di nuovo fatte impenetrabili: «Via dall'anima in pena» ricompone apparentemente il conflitto e dà avvio alla quinta e ultima parte del duetto.

l'angoscia paurosa.
 Guarda: è notte serena!
 Guarda: dorme ogni cosa!

BUTTERFLY

Dolce notte! Quante stelle!^{6k}
 Non le vidi mai sì belle!
 Trema, brilla ogni favilla
 col baglior d'una pupilla.
 Oh! quanti occhi fisi, attenti
 d'ogni parte a riguardare!

Lungi via, pei firmamenti,
 via pei lidi, via pel mare
 quanti fiammei sguardi pieni
 d'ineffabile languor!

Tutto estatico d'amor
 ride il cielo!

PINKERTON

Vieni, vieni!...

(Cala il sipario.)

^{6k} Nella conclusione viene ripresa tutta la musica dell'ingresso della protagonista (*Andante molto sostenuto-Largo* – $c-\frac{6}{4}$, La → Fa). Neanche il sospirato unisono sulla trascinate melodia del cantabile di lei porta a una vera sintonia: Butterfly contempla romanticamente il cielo stellato e la natura, Pinkerton la attira a sé, e nel Do conclusivo (facoltativo per il tenore) ognuno dei due finisce per coronare una vicenda soggettiva. Il sipario cala sulla terza ripresa della melodia dell'uscita in scena,^{2b} nuovamente udita nel momento della confessione, e lì connotata come espressione di piena accettazione del destino,^{4c} che si adagia nuovamente sull'accordo rivoltato sul sesto grado (es. 13: x):

ESEMPIO 13 (I, 136)

The image shows a page of a musical score for Giacomo Puccini's opera. It is labeled 'ESEMPIO 13 (I, 136)'. The score is for a full orchestra and includes parts for various instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Trbn), Trombone (Tbn), Violin (Vlc), Viola (Vla), Violoncello (Vcl), Double Bass (Cb), and Percussion (Timpani, Tam-tam, Cymbals). The score is in 6/4 time and features a complex texture with multiple staves. A specific section is marked with 'X' and 'Fag. Vlc'. The score is in Italian and includes the lyrics for Butterfly and Pinkerton.

Stavolta la triade rivoltata sigla la prima calata di sipario, cioè il compimento della peripezia, e acquista un proprio potere evocativo autonomo, segnalando l'avvenuta sottomissione di Butterfly. Vedremo come Puccini la sfrutterà nel finale ultimo.

ATTO SECONDO

[PARTE PRIMA]

Interno della casetta di Butterfly. Una porta a sinistra, la porta d'ingresso a destra. Un paravento sul fondo, nel mezzo, nasconde una specie di ripostiglio. A sinistra la scala che porta al piano superiore. A destra, un grande paravento, chiuso da shosi e da tende. A sinistra, un'immagine di Budda.

SCENA PRIMA

SUZUKI *che prega davanti al Budda*, BUTTERFLY⁷

SUZUKI

E Izaghi ed Izanami^{7a}

Sarundasico e Kami...

Oh! la mia testa! E tu, Ten-Sjoo-daj!

Fate che Butterfly
non pianga più, mai più.

BUTTERFLY

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.

(A Suzuki)

Suzuki, è lungi la miseria?

SUZUKI (*aprendo un piccolo mobile*)

Questo^{xii}

l'ultimo fondo.

BUTTERFLY

Questo? Oh! troppe spese!

⁷ Un'importante simmetria lega l'inizio dell'atto secondo a quello dell'opera in modo sottile ma evidente. Prima che il sipario si risollevi i flauti intonano un soggetto di fuga cui i violini rispondono alla quinta superiore (*Allegretto mosso* – c, sol). Ma la prima voce tace, invece di esporre il controsoggetto, e tramite quest'anomalia formale il passo acquista tutt'altro carattere rispetto al precedente:

ESEMPIO 14 (II.1, 121)

Ogni traccia di vitalità è qui scomparsa: il soggetto si trascina stancamente per gradi congiunti ritornando alla tonica, e ognuna delle tre voci indugia sulla coda producendo un senso di fatica e di tempo passato invano, come fosse la vita stessa di Butterfly ad essersi fermata per tre anni. L'omofonia subentra sin dall'entrata della voce di basso all'ottava inferiore, che subito si arresta per lasciar udire il tema della maledizione (nella forma dell'es. 12 C). L'accostamento segnala il tempo trascorso da quando è cominciata la solitudine della protagonista e accresce la potenza del rimando a quell'inizio, ove la peripezia di Butterfly era già stata decisa.

^{7a} La preghiera di Suzuki si sviluppa su una melodia originale (3. *Andante calmo* – c, re), ma Butterfly vuol solo credere all'efficacia dell'«americano iddio», perché «Pigri ed obesi son gli dei giapponesi», e il tema tragico dell'oboe (es. 15 A), che punteggia lo scorcio, svolgerà una funzione importante nel prosieguo:

ESEMPIO 15 A (II.1, 4²)

ESEMPIO 15 B (II.1, 11¹²)

^{xii} Aggiunta: «è».

SUZUKI

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

BUTTERFLY

Ma torna.

SUZUKI

Tornerà!

BUTTERFLY

Perché dispone
che il console provveda alla pigione,
rispondi, su! perché con tante cure
la casa rifornì di serrature,
s'ei non volesse ritornar mai più?

SUZUKI

Non lo so.

BUTTERFLY

Non lo sai?

Io te lo dico. Per tener ben fuori
le zanzare, i parenti ed i dolori,
e dentro, con gelosa
custodia, la sua sposa^{7b}
che son io: Butterfly.

SUZUKI

Mai non s'è udito

di straniero marito
che sia tornato al nido.

BUTTERFLY

^{xiii} Taci, o t'uccido.

Quell'ultima mattina
«Tornerete, signor?» – gli domandai.

Egli, col cuore grosso,

per celarmi la pena
sorridente rispose:

–«O Butterfly
piccina mogliettina,

tornerò colle rose

alla stagion serena

quando fa la nidia del pettirosso». –^{7c}

E tornerà.

SUZUKI

Speriam.

BUTTERFLY

Dillo con me:

tornerà.

SUZUKI

Tornerà...

(*Scoppia in pianto*)

BUTTERFLY

Piangi? Perché?

Ah, la fede ti manca!

Senti. – Un bel dì, vedremo^{7d}

levarsi un fil di fumo sull'estremo
confin del mare.

segue nota 7a

Nel colloquio con la governante assistiamo a numerose prove della cieca ostinazione con cui Cio-Cio-San si rifiuta di guardare in faccia la realtà, dai riferimenti alla pigione e alle serrature della casa – e il tema d'amore di Butterfly testimonia qui in modo straziante la sua illusione (*Andante molto sostenuto* – c, Do).^{7b} Tra le più toccanti il richiamo alla nidia dei pettirossi, termine fissato dal marito per il ritorno, che l'orchestra commenta con un'impressionistica pennellata: seconde maggiori di oboi, flauti e violini, pigolanti sopra il mormorio (*tremolo*) di viole e clarinetti e i tocchi del triangolo (*Allegretto moderato* – $\frac{2}{4}$, →).^{7c} L'impulso rende concitato il dialogo, fino al pianto disperato di Suzuki cui Butterfly replica, mentre sotto scorre nuovamente il tema d'amore, ma in una variante cromatica immersa in un impianto armonico di settime (tristaneggianti nell'interrogativo «perché»), segno dello scontro fra il desiderio amoroso e la realtà (es. 15 B).

^{xiii} Aggiunta: «Ah!».

^{7d} «Un bel dì vedremo» è il racconto di un'errata profezia, dove Butterfly mima l'arrivo della nave di Pinkerton nel porto di Nagasaki e il suo raccogliersi nell'attesa di un abbraccio che agogna da tre anni, mentre l'uomo s'avvia per la collina (la frase, declamata con intensità, deriva dal tema della maledizione e tornerà in modo pregnante nel finale, cfr. ess. 24 A e B).^{12c} Il canto si snoda nella tonalità lirica prediletta da Puccini, Sol♭:

ESEMPIO 16 (II.1, 12)

Butterfly

Un — bel dì, ve - dre - mo le - var - si un fil di fu - mo dall'e - stre - mo confin del ma - re. E poi — la na - ve ap - pa - re. —

E poi la nave appare.
 E poi la nave è bianca,
 entra nel porto, romba il suo saluto.
 Vedi? È venuto!
 Io non gli scendo incontro. Io no. Mi metto
 là sul ciglio del colle e aspetto, aspetto
 gran tempo e non mi pesa
 la lunga attesa.
 E... uscito dalla folla cittadina
 un 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 far risposta
 me ne starò nascosta
 un po' per celia, un po' per non morire
 al primo incontro, ed egli alquanto in pena
 chiamerà, chiamerà:
 «Piccina mogliettina
 olezzo di verbena»
 i nomi che mi dava al suo venire.
 Tutto questo avverrà, te lo prometto.
 Tienti la tua paura – io con sicura
 fede l'aspetto.

SCENA SECONDA

Le stesse, SHARPLESS, GORO a tratti

GORO (*nel giardino, a Sharpless*)

C'è. – Entrate.

SHARPLESS (*bussa alla porta di destra*)

Chiedo scusa...⁸

Madama Butterfly...

BUTTERFLY (*senza volgersi*)

Madama Pinkerton.

Prego.

(*Riconoscendolo*)

Oh, il mio signor console!

SHARPLESS

Mi ravvisate?

BUTTERFLY

Benvenuto in casa

americana.

SHARPLESS

Grazie.

BUTTERFLY

Avi – antenati

tutti bene?

SHARPLESS

Ma spero.

segue nota 7d

La melodia ripiega dall'acuto al grave muovendosi per incisi in ambiti minuscoli (terza minore e quarta), ed è sottilmente venata di malinconia, come se nell'animo di lei cominciasse a farsi strada la sfiducia. Tre trombe con sordina accompagnano con un gelido senso di lontananza lo sguardo ansioso rivolto all'uomo che si stacca dalla folla; ma l'intensità di cui è capace Cio-Cio-San, là dove s'immedesima nella visione, accende un *pathos* trascinate. Lo scatto imperioso del finale riporta la ragazza alla sua eroica illusione, affermata dall'unico salto di sesta verso l'acuto, mentre lo squillo degli ottoni enfatizza il suo slancio. Il passo implacabile della tragedia avrà in seguito un evidente riflesso sulle melodie della protagonista, costretta progressivamente ad intonare intervalli sempre più ampi.

⁸ Dopo l'aria la distanza fra realtà e autoconvincimento non potrebbe essere più incolmabile; il cammino verso il degrado della propria dignità riserva tuttavia momenti ancora più dolorosi. Butterfly apre come madama Pinkerton le porte di una casa occidentale alla visita di Sharpless (*Andantino-Allegretto mosso* – $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$, →), mentre l'atmosfera è percorsa da fremiti tematici che riportano all'avvio della vicenda (fra tutti spicca il soggetto di fuga dell'es. 1, ma rallentato), offre le sigarette americane all'ospite, ma non ascolta il console, che cerca invano di leggerle una lettera di Pinkerton – e qui si ode per qualche battuta un ulteriore motivo originale (20⁵),^{8a} che più tardi verrà associato al principe Yamadori – poi pone, bamboleggiando, la questione sulla nidia dei pettirossi e racconta le sue disavventure, infine irride all'amore e alle dovizie offertele dal ricco principe Yamadori (*Allegro* – $\frac{2}{4}$, Fa dorico),^{8c} mentre quando Goro rammenta la sua condizione di rinnegata il tema della maledizione (cfr. ess. 12) si snoda in un'ulteriore variante in orchestra, che esplose nella melodia originale con una ridda di colori quando fa il suo ingresso il nobile corteggiatore (28.– Lab).^{8d}

BUTTERFLY

Fumate?

SHARPLESS (*cava una lettera di tasca*)

Grazie. Ho qui...

BUTTERFLY

Signore – io vedo

il cielo azzurro.^{8a}

SHARPLESS

Grazie. Ho...

BUTTERFLY

Preferite

forse le sigarette americane?

SHARPLESS

Ma grazie. Ho da mostrarvi...

BUTTERFLY (*porge un fiammifero acceso*)

A voi.

SHARPLESS

Mi scrisse

Benjamin Franklin Pinkerton...

BUTTERFLY

Davvero!

È in salute?

SHARPLESS

Perfetta.

BUTTERFLY

Io son la donna

più lieta del Giappone. – Potrei farvi
una domanda?(*Suzuki prepara il thè*)

SHARPLESS

Certo.

BUTTERFLY

Quando fanno

il lor nido in America

i pettirossi?^{8b}

SHARPLESS

Come dite?

BUTTERFLY

Sì,

prima o dopo di qui?

SHARPLESS

Ma... perché?...

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*)

Chi ride? Oh, c'è il nakodo.

Un uom cattivo.

GORO (*inchinandosi*)

Godo...

BUTTERFLY

Zitto. Egli osò... No, prima rispondete

alla domanda mia.

SHARPLESS

Mi rincresce, ma... ignoro...

Non ho studiato l'ornitologia.

BUTTERFLY

Ah! l'orni...

SHARPLESS

tologia.

BUTTERFLY

Non lo sapete

insomma.

SHARPLESS

No. Dicevamo...

BUTTERFLY

Ah, sì – Goro,

appena F. B. Pinkerton fu in mare^{8c}

mi venne ad assediare

con ciarle e con presenti

per ridarmi ora questo, or quel marito.

Or promette tesori

per uno scimunito...

GORO

Il ricco Yamadori.

Ella è povera in canna – I suoi parenti

l'han tutti rinnegata.

SCENA TERZA

*Gli stessi, poi YAMADORI seguito da due servi*BUTTERFLY (*scorgendolo sulla terrazza*)

Eccolo. Attenti.

(*Yamadori si avvicina*)^{8d}

Yamadori – ancor... le pene^{8e}
dell'amor non v'han deluso?
Vi tagliate ancor le vene
se il mio bacio vi ricuso?

YAMADORI

Tra le cose più moleste
è l'inutil sospirar.

BUTTERFLY

Tante mogli omai toglieste,
vi doveste abitar.

YAMADORI

Le ho sposate tutte quante
e il divorzio mi francò.

BUTTERFLY

Obbligata.

YAMADORI

A voi però
giurerei fede costante.

SHARPLESS (*tra sé*)

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

GORO (*indicando Yamadori a Sharpless*)

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

BUTTERFLY

Già legata è la mia fede.

GORO e YAMADORI (*a Sharpless*)

Maritata ancor si crede.

BUTTERFLY

Non mi credo: sono – sono.

GORO

Ma la legge...

BUTTERFLY

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.^{8f}

SHARPLESS

(Oh, l'infelice!)

BUTTERFLY

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.
Vero?

SHARPLESS

Vero... Però...

BUTTERFLY

[Là un bravo giudice^{xiv 8g}

serio, impettito
dice al marito:

«Lei vuole andarsene?
Sentiam, perché?» –

«Sono seccato
del coniugato!»

E il magistrato:

«Ah, mascalzone,
presto in prigione!»

^{8e} Il manto d'Arlecchino in orchestra evolve in una fiammata romantica, ma in funzione parodistica: Butterfly, intonando una melodia amplissima, carica di *pathos*, prende in giro le «pene dell'amore» provate dal suo spasimante (*Un poco più mosso* – →). Il groviglio tematico ideato da Puccini allude sempre con precisione a rapporti di cause ed effetto: quando si parla di matrimonio e divorzio torna il tema che si era udito all'ingresso (cfr. es. 5)^{1f} e più oltre, quando la protagonista narrava dei rovesci della sorte che avevano colpito la sua famiglia,^{2c} poi l'inno americano echeggia nuovamente nel momento in cui Butterfly si proclama cittadina americana.^{8f} Cio-Cio-San giunge persino a mimare, fra la pena degli astanti, la scenetta in cui un bravo giudice americano manda in prigione il marito che vuole divorziare dalla moglie (*Allegretto* – $\frac{3}{8}$, sol).^{8g} Mentre Suzuki serve il tè, con tocco lacinante i violini intonano un 'valzer' elegante (*Molto moderato, quasi valzer lentissimo* – $\frac{3}{8}$, Lab),^{8h} e Goro annuncia l'arrivo della nave tanto attesa. Yamadori esce al suono della sua melodia (*Andante moderato* – $\frac{2}{4}$) e Goro lo accompagna.^{8k}

^{xiv} Questi versi mancano in MB1906 perché furono tagliati su pressione di Carré; ma nella partitura a stampa Puccini aprì il taglio.

(Per troncare il discorso ordina)

Suzuki, il thè.^{8h}

YAMADORI (*sottovoce a Sharpless*)
Udiste?]

SHARPLESS (*sottovoce*)

Mi rattrista una sì piena
cecità.

GORO (*sottovoce*)

Segnalata è già la nave
di Pinkerton.

YAMADORI

Quand'essa lo riveda...

SHARPLESS (*sottovoce*)

Egli non vuol mostrarsi. – Io venni appunto
per levarla d'inganno.

BUTTERFLY (*offrendo il thè a Sharpless*)

Vostra Grazia permette...

(*Sottovoce*)

Che persone moleste!

YAMADORI

Addio. Vi lascio il cuor pien di cordoglio:^{8k}
ma spero ancor.

BUTTERFLY

Padrone.

YAMADORI

Ah! se voleste...

BUTTERFLY

Il guaio è che non voglio...

(*Yamadori saluta e parte. Goro lo segue cerimoniosamente*)

SCENA QUARTA

SHARPLESS, BUTTERFLY, SUZUKI *a tratti*

SHARPLESS (*torna a tirar fuori di tasca la lettera*)

Ora a noi. Qui sedete.^{xv 9}

Legger con me volete
questa lettera?

BUTTERFLY (*prendendo la lettera e baciandola*)

Date.

Sulla bocca, sul cuore...

Siete l'uomo migliore
del mondo. – Incominciate.^{9a}

SHARPLESS

«Amico, cercherete
quel bel fior di fanciulla...»

BUTTERFLY

Dice proprio così?

SHARPLESS

Sì, così dice,

ma se ad ogni momento...

BUTTERFLY

Taccio, taccio – più nulla.

SHARPLESS (*leggendo*)

«Da quel tempo felice
tre anni son passati».

BUTTERFLY

Anche lui li ha contati.

SHARPLESS (*leggendo*)

«E forse Butterfly
non mi rammenta più».

BUTTERFLY

Non lo rammento?

Suzuki, dillo tu.

(*Ripete le parole della lettera*)

«Non mi rammenta più!»

SHARPLESS (*fra sè*)

Pazienza!

(*Seguita a leggere*)

«Se mi vuole

bene ancor, se mi aspetta...»

BUTTERFLY

Oh le dolci parole!

^{xv} «Sedete qui;».

⁹ A questo punto quasi tutto è compiuto: rimasta sola con il console Cio-Cio-San si appresta a udire la lettura della lettera di Pinkerton (42. *Andantino mosso* – G, Sib).^{9a} La musica che accompagna le loro voci è una delle più poetiche dell'opera. Fatta di pochissimo materiale melodico si giova di un principio analogo a quello impiegato da Beethoven nell'*Allegretto* della Settima sinfonia: una cellula di tre note nell'ambito di una quarta giusta che dà impulso a un accompagnamento regolare, viene poi sviluppata nel registro acuto per valori lunghi, fingendo melodia, proprio mentre Butterfly prova il primo strazio. «Non lo rammento?», in tre parole si concentrano tre anni di sofferenze, che la musica traduce in un palpito:

(Baciando la lettera)

Tu benedetta!

SHARPLESS *(seguita a leggere)*«A voi mi raccomando
perché vogliate con circospezione
prepararla...»

BUTTERFLY

Ritorna...

SHARPLESS

«al colpo...»

BUTTERFLY

Presto! presto!

SHARPLESS *(fra sé)*

Benone.

Qui troncarla conviene...

Quel diavolo d'un Pinkerton!

*(A voce alta)*Ebbene,^{9b}che fareste, Madama Butterfly,
s'ei non dovesse ritornar più mai?BUTTERFLY *(quasi balbettando per il colpo)*

Due cose potrei fare:

tornare a divertire
la gente col cantare
oppur, meglio, morire.

SHARPLESS

Di strapparvi assai mi costa
dai miraggi ingannatori.Accogliete la proposta
di quel ricco Yamadori.*segue nota 9*

ESEMPIO 17 (II.1, 43)

The musical score for Example 17 consists of two systems. The first system features vocal lines for Sharpless and Butterfly, with lyrics in Italian. Sharpless sings "non mi ram-menta più*", and Butterfly responds "Non lo ram-men-to? Su-zu-ki, dil-lo tu _____ 'Non mi ram-menta". The instrumental accompaniment includes Arpa, VI, Vla (soli), Fag, Cr, and Fag, Vlc. The second system continues the vocal lines, with Sharpless singing "più*" and "(Pa-zien-za!)". The instrumental accompaniment continues with the same instruments.

^{9b} L'unica possibilità che resta a Butterfly per non crollare è l'inconscio precludersi la comprensione del contenuto reale del messaggio, rendendo inutili gli sforzi di Sharpless. Il console prospetta allora l'eventualità che Pinkerton non torni più, e un ossessivo ostinato s'innesta su una cellula cortissima di semitono: è il primo vero contatto con la morte (*Andante sostenuto* – $\frac{2}{4}$, re), e la temperatura drammatica cresce in modo spasmodico fino al colpo di scena: mentre risuona una variante mossa del tema d'amore (*Allegro molto moderato, molto vibrato* – $\frac{3}{4}$ -c- $\frac{2}{4}$, Do →)^{9c} che rimanda alla *notte serena* del duetto dove l'amore dà vita (es. 18 A) Butterfly esce e rientra col bimbo che mostra al console. L'enfasi di questa citazione sembra quasi voler indicare il meccanismo biologico della sua relazione, chiaramente precisato poco dopo («È nato l quando egli stava in quel suo grande paese»), e cresce ulteriormente quando l'orchestra esplode in un nuovo tema, anch'esso originale, destinato a giocare un ruolo importante in seguito¹⁰ (es. 18 B):

BUTTERFLY (*indignata*)

Voi, signor, mi dite questo!

SHARPLESS

Santo iddio, come si fa?

BUTTERFLY

Qui Suzuki, presto, presto,
che Sua Grazia se ne va.

SHARPLESS

Mi scacciate?

BUTTERFLY

Ve ne prego,
già l'insistere non vale.

SHARPLESS

Fui brutale, non lo nego.

BUTTERFLY

Oh, mi fate tanto male,
tanto, tanto!
(*Vacilla; Sharpless fa per sorreggerla*)
Niente, niente!

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

Ah!... m'ha scordata?^{9c}

(*Corre nella stanza di sinistra, rientra trionfalmente
tenendo il suo bambino seduto sulla spalla*)

E questo?...

e questo egli potrà pure scordare?...

SHARPLESS (*con emozione*)

Egli è suo?

BUTTERFLY

Chi mai vide

a bimbo del Giappone occhi azzurrini?

E il labbro? E i ricciolini

d'oro schietto?

SHARPLESS

È palese.

E... Pinkerton lo sa?

BUTTERFLY

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

Ma voi gli scriverete che lo aspetta

un figlio senza pari!

e mi saprete dir s'ei non s'affretta

per le terre e pei mari!

(*Al bimbo, abbracciandolo teneramente*)

Sai tu cos'ebbe cuore

di pensar quel signore?

Che tua madre dovrà^{9d}

prenderti in braccio ed alla pioggia e al vento

andar per la città

a guadagnarti il pane e il vestimento.

Ed alle impietosite

genti,^{xvi} la man tremante stenderà,

segue nota 9b

ESEMPIO 18 A (II.1, 50)

ESEMPIO 18 B (II.1, 50⁶)

^{9d} Nell'aria drammatica «Che tua madre» (55. *Andante molto mosso* – e, lab-Si-lab) la protagonista raggiunge per la prima volta un'autentica statura tragica; intona un tema giapponese su scala pentafona («ed alle impietosite genti») che passa subito in orchestra (es. 19), e di qui in poi rappresenterà l'immagine del suo destino ineluttabile, con esito devastante, e prolettico del finale, visto che la melodia suggerirà l'intera vicenda (cfr. es. 25):

ESEMPIO 19 (II.1, 43)

^{xvi} Questi versi sono attestati per la prima volta in MB1906, in luogo dei seguenti: «Ed alle impietosite | genti, ballando de' suoi canti al suon, | gridare: – Udite, udite | udite la bellissima canzon | delle ottocentomila | divini-

gridando: – Udite, udite,
la triste mia canzon. A un'infelice
madre la carità,
muovetevi a pietà!
E Butterfly, orribile destino,
danzerà per te!
E come fece già,
la ghescia canterà!
E la canzon giuliva
e lieta in un singhiozzo finirà!
Ah! No, no! Questo mai!
Questo mestier che al disonore porta!
Morta! Morta!
Mai più danzar!^{9e}
Piuttosto la mia vita vo' troncar!^{xvi}

SHARPLESS

(Quanta pietà!) Vien sera. Io scendo al piano.
Mi perdonate?

BUTTERFLY (*gli stringe la mano, poi volgendosi al bimbo*)

A te, dagli la mano.

SHARPLESS (*prendendo il bimbo fra le braccia*)

I bei capelli biondi!
Caro: come ti chiamano?

BUTTERFLY

Rispondi:

Oggi il mio nome è «Dolore». Però
dite al babbo, scrivendogli, che il giorno
del suo ritorno^{9f}
«Gioia» mi chiamerò.

SHARPLESS

Tuo padre lo saprà, te lo prometto.
(*Esce*)

SCENA QUINTA

BUTTERFLY, *poi* SUZUKI, GORO

BUTTERFLY

Suzuki!

SUZUKI (*trascinando Goro in scena*)

Vespa! Rospo maledetto!¹⁰

BUTTERFLY

Che fu?

SUZUKI

Ci ronza intorno
il vampiro! e ogni giorno
ai quattro venti

segue nota XVI

tà vestite di splendor. | E passerà una fila | di guerrieri coll'Imperator, | cui dirò: – Sommo duce | ferma i tuoi ser-
vi e sosta a riguardar | quest'occhi ove la luce | del cielo azzurro onde scendesti appar».

^{9e} «Che tua madre» fu perfezionata anche musicalmente a Parigi, e poi limata nella versione corrente. Al termine dell'assolo Puccini corresse radicalmente il profilo melodico, che oggi suona così:

ESEMPIO 20 (II.1, 57⁴)



La ripetizione della parola «morta» con la voce che precipita di un'ottava dal Sib₄, il veemente salto di quinta nuovamente al Sib₅ acuto con nuova ricaduta d'ottava nelle ultime tre battute conferiscono al brano un risalto drammatico potentissimo. Sostituendo la rievocazione del passato mitico del Giappone con quella dei recenti trascorsi di Butterfly, in linea col taglio degli altri episodi di color locale presenti sino a quel momento, Puccini mise in piena luce l'acquisizione di una mentalità 'moralistica' occidentale da parte della protagonista, palese nel rifiuto di tornare a fare la *geisha*. Il congedo da Sharpless è accompagnato dai corni che intonano la melodia di «Un bel dì vedremo»,^{9f} e contraddicono ogni speranza.

¹⁰ Nuova virata verso il dramma (*Allegro vivo* – $\frac{2}{4}$ → $\frac{3}{4}$): il bimbo che era apparso a Sharpless, figlio di quel breve amore, non sarà un elemento di consolazione, ma un ennesimo catalizzatore della tragedia. Per difendere la reputazione Cio-Cio-San si avventa con veemenza su Goro, colto a sparare nei dintorni di casa. È una prova di forza nervosa e di temperamento per la protagonista, fra le cui mani per la prima volta brilla la lama del coltello paterno. Tutto il breve e concitato scorcio è accompagnato dal tema della maledizione (cfr. ess. 12) in una variante ulteriore, ma quando Butterfly culla il bimbo lo fa sulla musica dell'es. 18 B, ora priva dell'enfasi della prima comparsa,^{9b} e trasformata in una dolcissima ninna-nanna (66).^{10a}

spargendo va
che niuno sa
chi padre al bimbo sia!

GORO (*protestando*)

Dicevo solo

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

BUTTERFLY

Ah! menti! menti!

Dillo ancora e t'uccido!

SUZUKI (*intromettendosi, e portando con sé il bimbo*)

No!

BUTTERFLY

Va' via!

(*Goro fugge*)

SCENA SESTA

BUTTERFLY, SUZUKI

BUTTERFLY (*verso la camera del suo bambino*)

O mio^{xvii} piccolo amore,^{10a}

mia pena e mio conforto,

il tuo vendicatore

ci porterà lontan nella sua terra

dove...

(*Colpo di cannone*)

SUZUKI

Il cannon del porto!^{10b}

Una nave da guerra.

BUTTERFLY (*precipitandosi alla terrazza sul fondo*)

Bianca... bianca... il vessillo americano
delle stelle... Or governa
per ancorare.

(*Prende un cannocchiale*)

Reggimi la mano

ch'io ne discerna

il nome, il nome, il nome. Ecco! «Abramo
Lincoln». Tutti han mentito!

tutti!... tutti!... Sol io

lo sapevo – io – che l'amo!

Vedi lo scimunito

tuo dubbio? È giunto! è giunto!

Proprio nel punto

che mi diceva ognun:^{xviii} piangi e dispera.

Trionfa il mio

amor!^{10c} Trionfa la mia fede^{xix} intera!

Ei torna e m'ama!

(*Sul terrazzo*)

Scuoti quella fronda^{10d}

e dei suoi fior m'innonda.

Nella pioggia odorosa io vo' tuffare^{xx}

l'arsa fronte.

SUZUKI

Signora

quetatevi: quel pianto...

^{xvii} «Vedrai».

^{10b} La tension cresce spasmodicamente in poche battute: tuona il cannone del porto che annuncia l'arrivo dell'Abramo Lincoln (*Lentamente-Largamente* – $\frac{3}{4}$ - $\frac{2}{4}$, La →), la protagonista punta il cannocchiale per guardare la sua rivincita, né mai trionfo potrebbe essere più lancinante. Lo accompagna, in un *pianissimo* denso di significati, la musica dell'aria «Un bel di vedremo», lo siglano in fulmineo avvicendamento l'inno americano,^{10c} e il tema d'amore che cresce in un lampo fino al *fortissimo*; la sua illusione è nuovamente celebrata in una figura retorica di cogente ironia.

^{xviii} «ognun diceva:».

^{xix} «la mia fe' trionfa».

^{xx} «di ciliegio e m'innonda l di fior. Io vo' tuffar l nella pioggia odorosa».

^{10d} Senza soluzione di continuità attacca il duetto 'dei fiori' (*Andantino mosso-Allegretto mosso* – $\text{c}-\frac{3}{4}$ $\frac{6}{8}$, Sol₁-Fa). Condotta su un paio di melodie cantabili in orchestra, il brano è l'unica parte dell'opera quasi interamente basata su musica nuova (anche se flebili echi del tema d'amore si possono cogliere nella frase «giunse l'atteso»). È un indice di speranza, che contraddice per qualche istante l'intreccio inesorabile di motivi che circondava la protagonista di segni tutti negativi, ma solo per rafforzarne la portata. I fiori vengono da alberi ben noti («ciliegio, pesco, viola, gelsomino») ma che profumano di più perché colti in giardini esotici, in omaggio a una corrente

BUTTERFLY

No: rido, rido! Quanto
lo dovremo aspettare?
Che pensi? Un'ora?

SUZUKI

Di più.

BUTTERFLY

Due ore forse.
Tutto, tutto sia pien
di fior, come la notte è di faville.
Va' pei fior!

SUZUKI

Tutti i fior?...^{10e}

BUTTERFLY

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

SUZUKI

Uno squallor d'inverno sarà tutto il giardino.

BUTTERFLY

Tutta la primavera voglio che olezzi qui.

SUZUKI (*sporge a Butterfly un fascio di fiori*)

A voi, signora.

BUTTERFLY

Cogline ancora.

SUZUKI

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

BUTTERFLY

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

SUZUKI (*appare nuovamente con un le braccia cariche di fiori*)

Spoglio è l'orto.

BUTTERFLY

Qua il tuo carico.^{xxi}

Vien, m'aiuta.

SUZUKI

Rose al varco

della soglia.

BUTTERFLY

Il suo sedil
di convolvi s'inghirlandi.

SUZUKI

Gigli?... viole?...

BUTTERFLY

Intorno spandi.

BUTTERFLY e SUZUKI

Seminiamo intorno april.

Gettiamo a mani piene^{10f}
mammole e tuberose,
corolle di verbene
petali d'ogni fior!

BUTTERFLY (*preparando con Suzuki il necessario per la toeletta*)Vienmi ad ornar...^{xxii} No. Pria, portami il bimbo.(*Suzuki va a cercare il bambino*)Ahimé, non son più quella!^{10g}

Troppi sospiri la bocca mandò,
e l'occhio riguardò
nel lontan troppo fiso.

segue nota 10d

estetica come il Liberty, che stava allora prosperando. «Va' per i fior» (*Allegretto moderato* – $\frac{6}{8}$, Lab),^{10e} e lo spazio sonoro si riempie del tintinnio scintillante degli idiofoni, delle scale vaporose di violini, e di spezie armoniche (come la svolta repentina a sol di «quanto di cespo, o d'erba, o d'albero fiorì», con l'appoggio della melodia sulla sensibile, Fa \sharp), che preparano la strada al breve *a due*, con le voci che cantano parallele (*Un poco meno* – $\frac{6}{8}$, Lab \rightarrow)^{10f} per terze e seste, ma stringendosi in pungenti intervalli di seconda che portano a una caratteristica triade aumentata sul primo grado. Un piccolo capolavoro di poesia.

^{xxi} «Spoglio è l'orto?».^{xxii} «Or vienmi ad adornar.».

^{10g} In una stanza piena di colori Cio-Cio-San cerca di farsi bella come per la prima notte (*Andantino sostenuto* – $\frac{3}{4}$, \rightarrow), ma il tempo passato ha lasciato traccia, e la desolazione di lei emerge nello slittamento di campi armonici che accompagna la sua riflessione (da una 'finta' undicesima di dominante di Lab a una triade di mi). In questa coda tornano i riferimenti, verbali e musicali, a chi aveva irriso alle sue certezze, e il ricordo fuggevole del duetto d'amore quando indossa l'abito da sposa, e ancora il tema della maledizione. Poi Cio-Cio-San pratica tre forellini sul paravento e si siede a gambe incrociate a vegliare, spalle al pubblico.^{10h} La luce della luna inonda la

Dammi sul viso
 un tocco di carminio...
(Ne mette sulle guance del bimbo)
 ed anche a te, piccino,
 perché la veglia non ti faccia vôte
 per pallore le gotte.

SUZUKI

Ferma che v'ho i capelli a ravviare.^{xxiii}

BUTTERFLY *(sorridente)*

Che ne diranno?

E lo zio bonzo?

Già del mio danno

tutti contenti!...

E Yamadori

coi suoi languori!

Beffati,

scornati,

spennati

gl'ingrati!

SUZUKI

È fatto.

BUTTERFLY

L'obi che vestii da sposa.

Qua ch'io lo vesta.

Vo' che mi veda indosso

il vel del primo dì.

E un papavero rosso

nei capelli... Così.

Nello shosi or farem tre forellini

per riguardar,

e starem zitti come topolini

ad aspettar.^{10h}

segue nota 10g

scena, mentre torna la musica che accompagnava la lettura della lettera (cfr. es. 17).⁹ La ripresa di questo brano (90. *Moderatamente mosso* – e, Sib) porta la commozione al culmine: l'ampia arcata melodica è affidata al coro – doppiato flebilmente da un violino con sordina, arpa e flauto – che canta a bocca chiusa una dolce ninna-nanna, cullando la protagonista nell'ultimo, amaro istante d'illusione. Fin dal 1901 Puccini aveva scritto a Illica: «Ti raccomando l'ultimo quadro e pensami a quell'intermezzo, per servirmi del coro: bisogna trovare qualcosa di buono. Voci misteriose a bocca chiusa (per esempio)». 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. Ora Butterfly ha 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. In una tragedia, quando canta nell'esodo, il coro assiste l'eroe nel compimento del gesto finale. Talora la morte si presenta col dolce aspetto del conforto.

^{xxiii} «Non vi movete, che v'ho a riavviare i capelli».

ATTO TERZO

[PARTE SECONDA]

La stessa scena. – Notte.

SCENA PRIMA

BUTTERFLY, SUZUKI *addormentata, il bambino ai loro piedi.*

(*Da lontano s'odono i richiami dei marinai*)¹¹

SUZUKI

Già il sole!

(*Si alza*)

Cio-Cio-San!

BUTTERFLY

Verrà, vedrai.^{11a}

SUZUKI

Salite a riposar, affranta siete.

Al suo venire

vi chiamerò.

BUTTERFLY (*salendo la scaletta*)

Dormi, amor mio,

dormi sul mio cor.

Tu sei con Dio

ed io col mio dolor.

A te i rai

degli astri d'or:

dormi tesor!

SUZUKI

Povera Butterfly!^{11b}

(*Apri lo shosi. Si batte all'uscio d'ingresso*)

Chi sia?...

(*Apri*)

¹¹ L'intermezzo traduce in gesto sonoro la lunga veglia di Butterfly, che Puccini aveva tanto ammirato quando aveva visto per la prima volta, nel 1900, il *play* di Belasco. Se si esegue l'opera di fila, senza abbassare il sipario (come accadde a Milano nel 1904: la soluzione è di gran lunga preferibile), il tempo di questo lungo brano corrisponde alla durata reale della notte insonne, il cui scorrere è affidato alle luci e a segnali concreti, come il rumore di catene e i fischi d'uccelli. Lo spettatore si trova così a condividere l'attesa con Cio-Cio-San. Il brano è bipartito: a. notte (*Andante sostenuto-And. molto lento e sost.* – $c-\frac{2}{4}-\frac{12}{8}$, → do#) b. alba (II.2. 6. *Allegro moderato* – $\frac{2}{4}$, Re), e sfruttata in modo intensivo frammenti melodici e motivici dell'opera, come se l'intera azione sfilasse sotto le orecchie del pubblico. Diamo un esempio sottile di questa tecnica. Dopo che il brano si è aperto con la solenne citazione del tema del destino (cfr. es. 5: x+y), una semifrase della viola (es. 21 A) cita la risposta della protagonista a Pinkerton, dopo che gli aveva baciato la mano in segno di rispetto (es. 21 B):

ESEMPIO 21 A (II.2, 1)



ESEMPIO 21 B (I, 113)



Ogni battuta racconta qualche cosa, dunque, né dovrebbe meravigliare che, dopo il movimento sotterraneo di flauti, clarinetto basso, fagotti, viole e violoncelli, il brano si distenda, come accadeva nella sequenza amorosa dell'inizio (cfr. es. 6 B), in Re \flat (II.2. 3⁶), come un ulteriore richiamo alla felicità perduta. Al levar del sole le voci dei marinai che attraccano la nave si odono provenire dalla rada, lontane, come quelle dei marinai che Pelléas e Mélisande odono nel finale dell'atto primo del capolavoro di Debussy (in repertorio all'Opéra-Comique di Car-ré dalla *première* del 1902): è assai probabile che Puccini abbia percepito delle similitudini fra le due situazioni, e riprodotto a orecchio il passo.

^{11a} Il risveglio è deludente, ma la speranza non muore (*Andante sostenuto* – $\frac{2}{4}$, → Sol). Butterfly culla il bimbo sulle note della ninna-nanna intonata prima che la nave fosse annunciata,^{10a} poi sale a riposare lasciando sola Suzuki. Ed è in questo momento che gli americani salgono alla casetta (*Largo* – $\frac{3}{4}$),^{11b} accolti da una musica dolcissima in Sol che sosterrà tutto l'episodio, lasciando spazio a brevi momenti di ricordo, come quello dei fiori (*Andante mosso-Allegretto moderato*), e a passi concitati nel momento in cui Suzuki vede la moglie del tenente e ottiene una conferma delle sue previsioni pessimistiche. È il console che intona il cantabile vero e proprio alla ripresa del tema principale in Sol.^{11c}

SCENA SECONDA

SUZUKI, SHARPLESS, PINKERTON, *entrando*

SUZUKI

Oh!

SHARPLESS

Zitta! Zitta!

PINKERTON

Dorme? Non la destare!

SUZUKI

Ell'era tanto stanca!^{xxiv} Vi stette ad aspettare
tutta 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

Ve lo dissi?!...

SUZUKI

La chiamo...

PINKERTON

Non ancora...

SUZUKI

Ier sera,
lo vedete, la stanza volle sparger di fiori.

SHARPLESS

Ve lo dissi?...

PINKERTON

Che pena!

SUZUKI

Pena? Chi c'è là fuori
nel giardino? Una donna!!...

PINKERTON

Zitta!

SUZUKI

Chi è? chi è?

SHARPLESS

Meglio dirle ogni cosa.

PINKERTON

È venuta con me.

SHARPLESS

^{xxv}Sua moglie!

SUZUKI

Anime sante degli avi!... Alla piccina
s'è spento il sol!

SHARPLESS

Scegliemmo quest'ora mattutina
per ritrovarti sola, Suzuki, e alla gran prova
un aiuto, un sostegno cercar con te.

SUZUKI

Che giova?

SHARPLESS

Io so che alle sue pene^{11c}
non ci sono conforti!
Ma del bimbo conviene
assicurar le sorti!
La pietosa
che entrar non osa
materna cura
del bimbo avrà.

SUZUKI

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

SHARPLESS

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.
Vieni, vieni!

SUZUKI

Oh me trista!

PINKERTON

Oh! l'amara fragranza
di questi fiori
velenosa al cor mi va.
Immutata è la stanza
dei nostri amori...
ma un gel di morte vi sta.

^{xxiv} «Era stanca sì tanto!».^{xxv} Aggiunta: «È».

(Vede il proprio ritratto)

Il mio ritratto...

Tre anni son passati – e noverati
ella n'ha i giorni e l'ore.

Non posso rimaner, Sharpless, vi aspetto
per via. Datele voi... qualche soccorso...

Mi struggo dal rimorso.

SHARPLESS

Non ve l'avevo detto?

Vel dissi... vi ricorda?^{11d}
quando la man vi diede:
«badate! ella ci crede»
e fui profeta allor.

Sorda ai consigli, sorda
ai dubbi, vilipesa,
nell'ostinata attesa
tutto raccolse il cor.

PINKERTON

Si. Tutto in un istante^{11e}
vedo il mio fallo^{xxvi} e sento
che di questo tormento
tregua mai non avrò!

SHARPLESS

Andate, il triste vero
da sola apprenderà.
Ma ormai quel cor sincero
forse presago è già.

PINKERTON

Addio fiorito asil^{11f}
di letizia e d'amor.
Sempre il mite^{xxvii} sembiente
vedrò, con strazio atroce,
sempre la dolce voce
lamentosa udirò.
Addio fiorito asil,
non reggo al tuo squallor!
Fuggo, fuggo, son vil!

SCENA TERZA

SHARPLESS, poi KATE, SUZUKI, poi BUTTERFLY

KATE (a Suzuki)

Glielo dirai?¹²

SUZUKI

Prometto.

^{11d} Sharpless ammonisce l'amico (*Andantino* – $\frac{3}{4}$, Fa) e si torna quasi all'inizio dell'opera, quando il console evocava la visita di Butterfly al consolato americano;^{1e} Pinkerton, codardo, non regge al peso del rimorso e si congeda (*Allegro moderato* – e).^{11e}

^{xxvi} «io vedo il fallo mio».

^{11f} «Addio, fiorito asil» (*Andante* – $\frac{3}{4}$, Re♭) rende più corposa la presenza in scena del tenente rispetto alla prima versione, in cui fuggiva alla chetichella lasciando una manciata di soldi al console, senza abbandonarsi al senso di colpa. Tuttavia, a voler considerare il carattere dell'americano quale emerge da questo contesto, si dovrebbe valutare sotto una diversa ottica l'inserimento di questo breve arioso, da troppi commentatori ritenuto solo una generosa concessione al tenore per bilanciare l'enorme spazio occupato dalla protagonista. Anche se Pinkerton scompare di scena dopo l'atto iniziale, la sua presenza aleggia come un fantasma, cosicché la sua personalità sarebbe risultata meno coerente qualora nel momento del ritorno si fosse limitato a pronunciare poche battute secche (come accadde nella prima versione dell'opera). L'aria aggiunta ci consegna il ritratto meglio definito di un uomo che col tempo non è cambiato e che, di fronte al dramma della moglie giapponese, si perde fatuamente dietro l'«amara fragranza» dei fiori che adornano la stanza, metafora di un amore sensuale oramai del tutto passato ma che ancora lo affascina. La resa musicale è brillante, suadente la melodia vocale, ma il tutto suona all'ascolto superficiale, proprio come il personaggio che l'intona.

^{xxvii} «mite suo».

¹² Si giunge quasi alla resa dei conti (*Andante molto sostenuto* – $\frac{3}{4}$, →), e ancora la musica riesce con pochi tocchi a immergerci nella desolazione, perché il colloquio, in stile recitativo, fra Kate e Suzuki è segnato dal succedersi di due lacerti tematici: quello del fugato iniziale, che rimanda all'efficienza giapponese vista dalla parte degli americani (la cassetta, i patti ecc., es. 22: x: cfr. es. 2), ma ancor più appesantito rispetto all'ultima apparizione durante la visita di Sharpless,⁸ e l'espansione passionale della melodia d'amore (es. 22: y, cfr., es. 6 B^{2a}), che riporta alla mente il verso della sua illusione, «d'amor venni alle soglie», immediatamente assorbito dal motivo precedente in un amalgama desolante.

KATE

E le darai consiglio
di affidarmi?...

SUZUKI

Prometto.

KATE

Lo terrò come un figlio.

SUZUKI

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

BUTTERFLY (*dalla camera*)

Suzuki! Dove sei?... parla... Suzuki!...

SUZUKI

Son qui... pregavo e rimettevo a posto...^{12a}

No... non scendete...

BUTTERFLY (*discendendo precipitosa*)

È qui... dove è nascosto...?

Ecco il console... e... dove? dove?... Non c'è!...

(*Vede Kate nel giardino*)

Quella

[donna?...

Che vuol da me?^{12b} Niuno parla?... Perché piangete?

No: non ditemi nulla... nulla – forse potrei

cader morta sull'attimo. – Tu, Suzuki, che sei

tanto buona – non piangere! – e mi vuoi tanto bene,

un sì od un no – di' piano... vive?

SUZUKI

Sì.

BUTTERFLY

Ma non viene

più! Te l'han detto!... Vespa. Voglio che tu risponda.

*segue nota 12*ESEMPIO 22 (II.2, 29¹)

Musical score for Example 22, showing vocal lines for Kate, Suzuki, and Butterfly, and an instrumental line for Obi. The score is in 3/4 time and includes lyrics in Italian. The instrumental line for Obi features a tremolo effect and dynamic markings like *f* and *p*.

La voce di Butterfly si ode da fuori scena, e Suzuki tenta di dissuaderla dallo scendere (*Allegro* – $\frac{3}{4}$, →),^{12a} ma invano: immediatamente il clima, da concitato, diviene rarefatto, e ulteriori lacerti tematici (il ricordo della maledizione, 32³) si muovono nello spazio sonoro, sopra il *tremolo* di archi e timpano, mentre Cio-Cio-San si aggira nella stanza, sempre più smarrita (35. *Adagio-Andante sostenuto* – $\frac{2}{4}$, →).

^{12b} Prima delle recite parigine del 1906, Kate e Suzuki entravano in scena dal giardino dialogando, e l'americana parlava dolcemente alla giapponese. Butterfly, ancora sorpresa per aver cercato il volto di Pinkerton invano, scorgeva nella stanza la sua rivale e la apostrofava direttamente («Chi siete? perché veniste?»). Nella versione corrente si rivolge solamente a Sharpless con disperata consapevolezza. Subito dopo nelle prime versioni Kate cercava di avvicinarsi, veniva respinta, poi con la frase straziante «È triste cosa» mostrava tutta la sua commo- zione (es. 23: la versione precedente si legge nel pentagramma superiore, quella derivante da Parigi 1906 in quello inferiore); ora quelle battute, con testo cambiato, le udiamo dal console e da Butterfly:

ESEMPIO 23 (II.2, 37⁸)

Musical score for Example 23, showing vocal lines for Kate, Sharpless, Butterfly, and Kate. The score is in 3/4 time and includes lyrics in Italian. It features dynamic markings like *rall.* and *con voce calma*, and includes performance instructions such as *(con semplicità)* and *(per avvicinarsi a Butterfly, ma questa le fa cenno di starle lontano)*.

SUZUKI

Mai più.

BUTTERFLY

Ma è giunto ieri?

SUZUKI

Sì.

BUTTERFLY (*guardando Kate*)

XXVIII Quella donna bionda

mi fa tanta paura! mi fa tanta paura!

SHARPLESS

È la causa innocente d'ogni vostra sciagura.

Perdonatele.

BUTTERFLY

Ah! è sua moglie!

Tutto è morto per me! tutto è finito!

SHARPLESS

Coraggio.

BUTTERFLY

Voglio prendermi tutto! Il figlio mio!

SHARPLESS

Fatelo per suo bene il sacrificio...

BUTTERFLY

Ah! triste madre! Abbandonar mio figlio!

E sia. A lui devo obbedir!

KATE (*si è avvicinata timidamente*)

Potete perdonarmi, Butterfly?

BUTTERFLY

Sotto il gran ponte del cielo non v'è
donna di voi più felice.Siatelo sempre, felice,
non v'attristate per me.**Andate adesso.**

KATE

Povera piccina!

SHARPLESS

È un'immensa pietà!

KATE (*a Sharpless*)

E il figlio lo darà?

segue nota 12b

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

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

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

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

Un breve taglio di sette battute attenua ulteriormente l'umanità della Kate originale, che tendeva la mano a Cio-Cio-San. Assume perciò un particolare rilievo la crudele e meccanica domanda a Sharpless «E il figlio lo darà?», pronunciata in lontananza ma percepita da Butterfly come una staffilata. La protagonista reagisce con una tragica rassegnazione, ben evidenziata dall'ultimo ritocco alla melodia, il cui carattere passa dal recitativo all'arioso («A lui lo potrò dare»). Grazie al diverso ruolo di Kate Pinkerton, nelle sue frasi che passano a Cio-Cio-San e al console si realizza una prospettiva drammatica molto più coerente. La posizione scenica della moglie americana acquista un ruolo chiave: rimasta fuori della stanza, com'era stato per Yamadori, essa diviene un vero fantasma delle ossessioni private dell'inavvicinabile protagonista, cui rimarrà sostanzialmente estranea. Inoltre l'assoluta mancanza d'identità musicale – le toccano pochissime note in un mondo sonoro ove tutto è connotato – rende la figura di Kate del tutto funzionale a un traumatico scioglimento: quando Butterfly se la trova di fronte intuisce in un solo momento quello che per tutta l'opera si è rifiutata di comprendere. A Sharpless spetta l'ingrato compito di sostenere le ragioni di quell'immota bambola bionda, la cui meccanica spietatezza è dovuta al naturale incrocio fra convenzioni sociali e necessità biologiche.

XXVIII Aggiunta: «Ah!».

BUTTERFLY (*che ha udito*)
 A lui lo potrò dare
 se lo verrà a cercare.
 Fra mezz'ora salite la collina.^{12c}
 (*Kate e Sharpless escono da destra*)

SCENA QUARTA
 BUTTERFLY, SUZUKI

SUZUKI
 Come una mosca prigioniera^{12d}
 l'ali batte il piccolo cuor!
 BUTTERFLY
 Troppa luce è di fuor,
 e troppa primavera.
 Chiudi.
 (*Suzuki chiude ovunque, l'oscurità è completa*)
 Il bimbo ove sia?

SUZUKI
 Giuoca. Lo chiamo?
 BUTTERFLY
 Lascialo giuocar.
 Va' - fagli^{xxix} compagnia.
 SUZUKI
 Resto con voi.
 BUTTERFLY (*cacciandola*)
 Va' - va'. Te lo comando.

SCENA QUINTA
 BUTTERFLY, *poi il bimbo*

BUTTERFLY (*accende una lampada davanti all'immagine di Budda, va allo stipò e ne leva il velo bianco che getta attraverso il paravento, e poi prende il coltello. Ne bacia la lama, poi legge a voce bassa le parole che vi sono incise*)
 «Con onor muore
 chi non può serbar vita con onore».^{12e}

^{12c} Butterfly congeda tutti (es. 24 A) riprendendo la melodia per toni interi che è stata visionaria speranza durante l'aria «Un bel di vedremo» (es. 24 B),^{7d} e che nella forma originaria (cfr. ess. 12) per tutta l'opera ha rappresentato la maledizione che grava sul suo destino; ora diviene annuncio della sua morte:

ESEMPIO 24 A (II.2, 40)



ESEMPIO 24 B (II.1, 414)



ESEMPIO 24 C (II.2, 55³)



ESEMPIO 24 D (II.2, 57²)



^{12d} Cio-Cio-San rimane sola con Suzuki, e immersa nell'oscurità, mentre la musica si fa sussurro ansioso intorno a lei e i temi dell'opera riprendono a scorrere intrecciandosi in variazioni febbrili, ricordandole il passato e spingendola alla decisione. Infine manda la cameriera a tenere compagnia al figlio che gioca. In questo momento (³50. *Moderato-Largamente* - $\frac{2}{4}$, sib) appare un bicordo in semicrome staccato (figura ostinata affidata ai timpani, con carattere eroico): è il segnale che ora la *geisha* ha ritrovato la sua dignità, mentre in orchestra i temi seguitano a scorrere in modo minore, amalgamati da una dolorosa tensione.

^{xxix} «Va' a fargli».

^{12e} Viene il momento di impugnare il coltello, e puntualmente risuona il tema del suicidio paterno (52. sib dorico), quando, sospinto da Suzuki nel disperato tentativo di sventare il suicidio della protagonista, il bimbo entra nella stanza. Butterfly si rivolge a lui, e dopo l'affannoso attacco in stile recitativo, con drammatici salti di quinta verso Sol \sharp_4 e La $_4$ (53. *Allegro vivace-Andante agitato* - $\frac{2}{4}$ -c, si)^{12f} la sua voce si dispiega su un'ampia melodia (54), che sale subito sino al La $_4$ e scende dall'«alto paradiso» con grande impatto emotivo, per poi incontrare di nuovo il tema della maledizione nell'ultima variante (es. 24 C), nel momento di maggior commozione.

(S'apre la porta di sinistra e Suzuki spinge il bambino verso la madre. Butterfly lo prende e lo abbraccia)

Tu, tu, piccolo iddio!^{12f}

amore, amore mio,

fior di giglio e di rosa.

Non dei saperlo mai:

per te, per i tuoi puri

occhi muor Butterfly,

perché tu possa andar di là dal mare

senza che ti rimorda, ai di maturi,

il materno abbandono.

O a me, sceso dal trono

dell'alto paradiso,

guarda ben, fiso fiso

di tua madre la faccia!...

che ten resti una traccia!

Addio! piccolo amor! Va'. Gioca, gioca.^{12g}

(Butterfly ha aperto lo shosi e spinto il bambino nel giardino. Un raggio chiarissimo è penetrato nella stanza; lei chiude; oscurità. Poi afferra il coltello e va dietro al paravento. Si ode cadere a terra il coltello, e il velo bianco scompare dietro al paravento.)

La voce di PINKERTON *(da fuori)*

Butterfly!... Butterfly!... Butterfly!...^{12h}

(Butterfly appare barcollando, fa qualche passo verso la porta come per aprire, e cade morta.)^{12k}

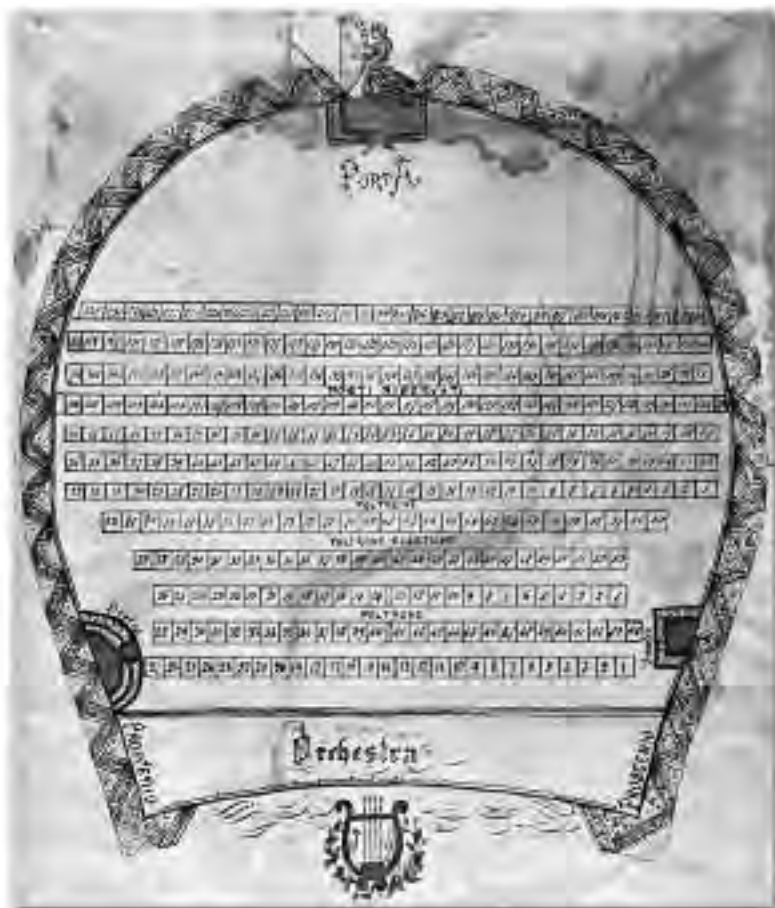
^{12g} Si chiude dunque con esito bruciante il tragico cammino verso la presa di coscienza di Butterfly. La musica l'accompagna con un passo grandioso (⁸⁵⁶. *Più largo*), e la trenodia del corno inglese e delle viole si snoda su d'una figura ostinata (v-1) scandita dai lugubri tocchi di timpano, gran cassa e tam-tam in sinfoce con la prima tromba in *pianissimo*, sul pedale dei due corni con sordina. Poi il tema della maledizione, facendo per due volte eco alla voce di Pinkerton che chiama Butterfly da fuori scena, introduce il definitivo compimento della tragedia, indicandone uno dei principali presupposti (es. 24 D).

^{12h} Abbiamo già osservato che la triade rivoltata che sigla la prima calata di sipario (VI⁶, es. 13: x) ha acquistato un proprio potere evocativo autonomo, segnalando l'avvenuta sottomissione di Butterfly.^{6k} Puccini sfruttò questo richiamo nel finale, e affidò all'accordo rivoltato il compito di chiudere l'opera. Stavolta esso si stacca dalla melodia cui era precedentemente vincolato, per aderire a un'altra melodia originale, che appariva nell'aria drammatica «Che tua madre» (cfr. es. 19),^{9d} e piomba inatteso sulla cadenza del tema perorato con fragore dall'intera orchestra che accompagna l'ultimo respiro della protagonista ricordando il suo destino di morte (es. 25: X). L'artificio è reso più potente dall'asimmetria ritmica: per tre volte la melodia, rigorosamente circoscritta in ambito pentafono, si abbatte sulla triade di tonica (si) nei tempi deboli, per poi cadenzare regolarmente sino a che non giunge la risoluzione evitata (grazie alla tecnica del pedale). L'effetto sull'ascoltatore è quasi quello di un'improvvisa dissonanza, visto che nella memoria uditiva rimangono impressi i tre accordi di tonica e che la triade di Sol si impone sul pedale inferiore col peso formidabile degli ottoni:

ESEMPIO 25 (II.2, 58)

Il richiamo arriva dopo che il gioco delle simmetrie ha sotterraneamente caricato di significati la drammatica sequenza, tanto che la conclusione dell'atto primo ci tornerà in mente a posteriori come coerente premessa a una tragedia compiutasi. Sono artifici tecnici, dunque, che Puccini mette a frutto, una volta di più, per attribuire un senso di evoluzione al dramma fattosi musica. Ma sono anche pilastri strutturali che aprono e chiudono una tragica vicenda quasi forzandola a un sentiero obbligato.

^{12k} Cio-Cio-San soddisfa appieno le condizioni di un'eroina tragica: fanciulla quindicenne strappata all'età «dei giochi» (come recita il libretto), aderisce a un costume sociale del suo paese e del suo tempo, ma il matrimonio rappresenta ai suoi occhi il riscatto dalla povertà e dall'infamante professione della *geisha* (ed è questa la sua *hamartia*, l'errore che mette in moto l'intero meccanismo). La statica condizione di moglie 'americana' vive solo



Pianta della platea del Teatro Grande di Brescia (circa metà Ottocento). Brescia, Archivio del Teatro Grande. Da *Il Teatro Grande di Brescia*, Brescia, 1985, vol. I, p. 81. Il teatro bresciano vide, il 28 maggio 1904, il riscatto di *Madama Butterfly*, caduta il 17 febbraio alla Scala di Milano.

segue nota 12k

nella sua autoconvincione (ed è *l'ubris*: 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. 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 al console statunitense l'ingrato compito di sostenere le ragioni di quella donna, l'unico oltre a Suzuki, nella costellazione dei personaggi, ad aver mostrato tratti di *pietas* autentica per Butterfly, e perciò l'unico occidentale titolato a 'giustiziare' la sua insana utopia (perciò lei ha dovuto apprendere da lui e solo da lui la verità). 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 *hamartia* 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?

L'orchestra

3 flauti (III anche ottavino)	4 corni
2 oboi	3 trombe
corno inglese	3 tromboni
2 clarinetti	trombone basso
clarinetto basso	timpani
2 fagotti	carillon
arpa	celesta
violini I	campanelli a tastiera
violini II	campanelli giapponesi
viole	campane
violoncelli	tam-tam giapponesi
contrabbassi	grancassa
	piatti
	triangolo
	tamburo
	tam-tam

Sul palco

campanella	fischi d'uccelli
campane tubolari	viola
viola d'amore	tam-tam
	tam-tam grave

La partitura di *Madama Butterfly* è una delle più riuscite espressioni della sensibilità *fin de siècle*, sotto il profilo timbrico. Da qualche decennio l'orchestra era al centro dell'attenzione dei compositori europei, che avevano sviluppato il suo ruolo fino a renderla protagonista nelle sale di concerto, e dalle opere mature di Wagner in poi anche la buca dei teatri era luogo ove sperimentare soluzioni a servizio dello spettacolo. Puccini fu il primo italiano a maneggiarla come uno tra i parametri principali della narrazione sin dall'inizio della sua carriera, assegnandole sempre una funzione specifica nel contesto del dramma.



La rada di Nagasaki. Da *Puccini nelle immagini*, a cura di Leopoldo Marchetti, Milano, Garzanti, 1949 (n. 136).

Quando si rivolse al Giappone, Puccini trovò il pretesto per allargare la tavolozza timbrica nell'intento di ricreare l'atmosfera sonora del Sol levante, come aveva di recente fatto per la Roma papalina di *Tosca*. L'imitazione dell'esotico annoverava già allora dei precedenti italiani, come *Iris* di Mascagni (1898), che impiega copie di strumenti originali nipponici per riprodurre più realisticamente l'atmosfera, e poteva contare su una pratica consolidata, specialmente in ambito francese, che prevedeva un marcato uso delle percussioni (il cui organico si stava allargando progressivamente) e degli ottoni con sordine, la predilezione per il timbro nasale delle ance, prevalentemente doppie, e per il flauto. Salvo rare eccezioni, tuttavia, nella maggioranza dei casi l'ambientazione extraeuropea era prevalentemente un luogo di evasione.

L'orchestra di *Butterfly* svolge un ruolo fondamentale nel caratterizzare la tragedia. L'organico normale è rinforzato soprattutto nelle percussioni, dove compaiono tam-tam e campanelli giapponesi in unione ai campanelli a tastiera e alle campane tubolari. Anche Mascagni aveva impiegato strumenti analoghi, e in più aveva fatto uso del liuto a tre corde del teatro Kabuki (lo *shamisen*) e si era fatto appositamente costruire un oboe più piccolo del consueto. Ma dalla trama di *Iris*, dramma d'amore giapponese, manca quel contrasto fra due mondi diversissimi che spinse Puccini a trovare soluzioni originali per creare opposizione anche mediante lo stile orchestrale. Nel fugato iniziale gli archi sfoggiano un suono brillante, che ha il compito di caratterizzare l'effi-

cienza statunitense, mentre poco dopo intonano un *tremolo* al ponticello che imbastisce un tessuto etereo intorno al motivo su cui Goro segnala l'ingresso dello sciame di ragazze assieme alla protagonista; battendo in *pianissimo* il legno dell'arco sulle corde (come accadeva, ad esempio, nella *Symphonie fantastique* di Berlioz), gli archi, insieme alle prime parti dei legni e all'arpa in *staccato*, sottolineano il dramma della protagonista nell'aria «Che tua madre» (cfr. guida all'ascolto, es. 19), eseguendo per la prima volta il tema che accompagnerà, nel finale, il suicidio della *geisha* – ma con ben altra dinamica (*fortissimo*) e pienezza d'organico.

Contrasti che esprimono il crescendo drammatico, dunque, ma pure momenti di colore *tout court* assai vicini alla sensibilità francese contemporanea, anche per l'impiego di gamme modali (in particolare pentafone o per toni interi): è il caso, già discusso nella guida (vedi es. 9), del concertato intorno al buffet, o dell'ingresso di Yamadori, personaggio minuscolo fra i tanti fantasmi che abitano le fantasie solipsistiche di Cio-Cio-San, dove l'orchestra sfoggia una girandola di colori, animata dall'ostinato del tamburo e dai piatti percossi con mazza di ferro.

Ma l'orchestra ha soprattutto il ruolo di narratrice cosciente, nel seguire l'involuzione della protagonista e, sovente, nel contraddirne le certezze apparenti, grazie al sapiente intreccio dei temi strumentali con le voci. Ha anche compiti drammatici specifici, come nell'intermezzo che funge da transizione al finale con i suoi diversi livelli di narrazione: lo scorrere dei pensieri nella mente della protagonista immobile nell'attesa, tracciato da temi con specifici rimandi semantici ai momenti chiave della vicenda; l'arrivo nella baia della nave statunitense, evocato dalle grida in lontananza dei marinai che echeggiano il finale primo del *Pelléas et Mélisande*; il sorgere del sole, messo in risalto dai colori orchestrali più variopinti in un *crescendo* marcato dal timbro scintillante degli idiofoni e dai vapori dell'arpa. Infine: la viola d'amore suona tra le quinte, ma serve solo a mantenere l'intonazione del coro prima dell'intermezzo (in virtù di un suono che dalla sala si stenta a percepire), quando canta a bocca chiusa. Un decennio dopo Janáček, grande conoscitore delle partiture di Puccini, impiegò la viola d'amore per connotare la passione della protagonista del *Věc Makropulos* (1926).

Le voci

Cio-Cio-San

Suzuki

F. B. Pinkerton

Sharpless

Goro

Yamadori

Lo zio bonzo

Il commissario imperiale

L'ufficiale del registro

La presenza scenica di Cio-Cio-San è talmente ampia e ossessiva da aver indotto qualche commentatore a scomodare la definizione di «monodramma» come genere al quale ascrivere *Madama Butterfly*: una produttiva forzatura. Tranne l'introduzione, e una breve pausa mentre gli americani fanno visita alla casetta all'inizio della parte seconda dell'atto conclusivo, la protagonista domina la scena, con una varietà di atteggiamenti da sbalordire, e tale da richiedere un'interprete che abbia nelle sue corde un vero talento d'attrice. La sua voce dev'essere in grado di sostenere il peso di una grande orchestra, per farsi sentire nei numerosi scorcì in cui esplose la passione solitaria (come nel caso di «Un bel dì vedremo»), o in cui l'evoluzione del dramma la mette al centro di situazioni tragiche (come nell'aria «Che tua madre» e nell'assolo conclusivo, a tu per tu col bambino prima di suicidarsi). Al tempo stesso deve scandire i versi con accento intensissimo in ambienti sonori rarefatti, specie nel finale, e non essere stucchevole nell'atto iniziale, quando le spetta di esibire un'ingenuità ai limiti del credibile, elemento chiave dell'incalzare tragico quando, contro ogni evidenza, negherà la realtà dell'abbandono. Se l'estremo acuto all'uscita in scena (Re_{b_3}) è facoltativo (ma inevitabile,

perché segnala quasi inavvertitamente un tocco di follia nella *geisha* quindicenne), non lo sono il Do alla fine del duetto e i numerosi Si_b che costellano la sua parte. Il rango vocale ideale è quello del lirico spinto (o del soprano drammatico), ma la parte è così ardua da sostenere che Mirella Freni, fra le migliori Butterfly moderne (nella famosa incisione diretta da Karajan) accanto a Renata Scottò e Leontyne Price, per prudenza non l'ha mai interpretata in scena.

Per onorare il suo ruolo di carnefice, il bel tenente Pinkerton si rivela monocorde, in una parte da tenore fra le più superficiali, e perciò crudeli, del teatro lirico. Le sue melodie sono all'insegna della pura sensualità che, nel duetto in particolare, potrebbe essere scambiata per adesione anche vagamente sentimentale al suo ruolo di amante – senza scrupoli –, come metafora della civiltà che lo esprime. La scrittura vocale è sa-

piante: mai troppo in basso, mai troppo in alto, richiede al tenore un'estrema proprietà di emissione, e il possesso di un buon legato anche nel registro medio-alto.

Ben più interessante il ruolo affidato al baritono, rango vocale piuttosto trascurato da Puccini: anche Sharpless dev'essere un buon attore, per sostenere i numerosi dialoghi nell'atto iniziale e, soprattutto, il confronto con Butterfly nel salotto 'americano' dell'atto secondo, il terzetto 'sentimentale' che segue di poco l'intermezzo, e il ruolo di giustiziere delle aspirazioni della protagonista nella drammatica conclusione. La voce dev'essere brillante, quasi tenorile data la tessitura sovente impegnata nel registro acuto, ma al tempo stesso, dato il ruolo positivo che il personaggio svolge come tutore dei sentimenti autentici a dispetto delle convenzioni, deve mostrare l'autorità necessaria, per non dar ragione alla constatazione di comodo del tenente, che ritiene la sua età «di flebile umor».

Nella selva di parti di contorno, ognuna delle quali esercita un ruolo importante, e dove persino Yamadori acquista spessore fra gli antagonisti delle illusioni della protagonista, emergono quelle di Goro, tenore di grazia e vera e propria anima del canto di conversazione sin dall'inizio, e di Suzuki, tra i rari mezzosoprani di Puccini che non sia relegata al rango della caratterista. Chiedono anch'esse cantanti-attori in grado di vivificare ogni momento dell'azione, e quella di Suzuki, in particolare, una voce bella e vellutata, poiché nel duetto dei fiori e soprattutto nel finale il personaggio assume una funzione quasi materna, unico punto di riferimento della solitudine della protagonista. Merita un cenno ulteriore Kate Pinkerton, la cui forza drammatica è inversamente proporzionale alle note che intona: il soprano che l'interpreta deve esibire, più che altro, una bella figura.

Madama Butterfly in breve

a cura di Gianni Ruffin

Accolta dal pubblico della Scala di Milano con «grugniti, boati, muggiti, risa, barriti, sghignazzate», *Madama Butterfly* fu trascinata al suo infausto esordio (17 febbraio 1904) da un'infelice trovata di Tito Ricordi in veste di 'regista', che volle – come ricorda Rosina Storchio, la prima protagonista – «colorire il quadro con maggior suggestione» aggiungendo «al cinguettio della scena» la risposta di «altri stormi dal loggione», disseminandovi «con appositi fischietti intonati musicalmente, alcuni impiegati della Ditta e delle Officine, disposti in due gruppi a sinistra e a destra per rispondere a tempo. Agli schiamazzatori non parve vero d'approfittarne. Al cinguettio seguirono latrati di cani, chicchirichi di galli, ragli d'asino, boati di mucche, come se in quell'alba giapponese si risvegliasse l'arca di Noè». Ormai è chiaro che il fiasco fu dovuto a una *claque*, probabilmente inviata dall'editore-impresario rivale di Ricordi, Sonzogno, dopo il fallimento di *Siberia* di Giordano, andata in scena alla Scala tre mesi prima (dicembre 1903). La fiducia di Puccini nella sua creazione tuttavia non vacillò, e ottenne una vistosa conferma con il grande successo arriso a *Madama Butterfly* a partire dalla ripresa del 28 maggio 1904 al Teatro Grande di Brescia (un successo da allora mai più venuto meno), tanto da conquistare in brevissimo tempo a questo capolavoro il rango di 'classico' del teatro musicale.

Quattro anni prima dell'infelice esordio milanese, durante l'estate del 1900, Puccini aveva assistito a Londra alla rappresentazione di un dramma d'analogo soggetto che David Belasco aveva tratto da una novella dell'avvocato newyorchese John Luther Long, mutandone il finale da lieto a tragico. Il suo fiuto teatrale gli aveva fatto riconoscere nella protagonista Cio-Cio-San un personaggio affascinante, la cui caratterizzazione si adattava singolarmente alle proprie inclinazioni di compositore: per mano dei fidati Giacosa e Illica l'opera venne totalmente incentrata sulla protagonista, attorno alla quale vennero fatti ruotare gli altri personaggi. Raffinate alchimie timbriche e continui richiami a modelli musicali orientaleggianti (emerge il ricorso a scale difettive o a procedimenti armonici eterodossi) accompagnano il percorso psicologico della fragile *geisha* dall'iniziale ingenuità al dubbio ed alla dolorosa rassegnazione finale con sensibilità e delicatezza straordinarie, tanto da farne uno dei personaggi più umanamente e finemente caratterizzati dell'intera storia del melodramma.

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



Foto di gruppo (Giulio Gatti Casazza, Belasco, Toscanini e Puccini) in occasione della prima rappresentazione della *Fanciulla del West* (1910). Gatti Casazza (1869-1940) fu direttore amministrativo della Scala di Milano dal 1898 al 1907 e direttore, artistico e amministrativo, del Metropolitan di New York dal 1908 al 1935 (i primi due anni insieme con Andreas Dippel). Toscanini aveva già diretto la prima di *Manon Lescaut* e avrebbe diretto la prima postuma di *Turandot*.

Di grande rilievo è lo stile musicale dell'opera, che non evita contaminazioni linguistiche delle più ardite: accanto al già menzionato influsso della musica giapponese, che prende sostanza soprattutto nel frequente ricorso alla scala pentafona, confluiscono elementi della tradizione occidentale colta (il fugato, gli echi wagneriani, i richiami a Massenet, le reminiscenze dalla *Bohème* e da *Tosca*, ma anche la scala per toni interi e altri modalismi orientaleggianti derivati dalla musica russa) e di quella d'uso (l'inno della marina statunitense, oggi inno nazionale americano): un *mélange* estremamente duttile di modelli che consente da un lato svariate possibilità combinatorie nell'invenzione sonora, tali da garantire la continua adesione della musica all'azione ovvero la sua profonda pregnanza drammaturgica, e dall'altro una continua reinvenzione del suono che evita lo scadimento del linguaggio a un *cliché* orientalistico estetizzante, il cui manierismo avrebbe miseramente banalizzato l'autenticità della vicenda umana di *Butterfly*.

Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

Argomento

ATTO PRIMO

Su una collina presso Nagasaki sorge la casetta giapponese che Pinkerton, luogotenente della marina americana, ha comperato per novecentonovantanove anni (con facoltà ogni mese di rescindere i patti) allo scopo di farne un nido nuziale provvisorio. Egli, infatti, sposerà quel giorno stesso all'uso giapponese la quindicenne Madama Butterfly (Cio-Cio-San), procurata dal sensale di matrimoni Goro per soli cento yen insieme all'ancella Suzuki e ai servi. Pinkerton spiega al console americano Sharpless di essere conquistato dalle ingenuità di Cio-Cio-San, ma non esita a levare il calice per le sue future autentiche nozze con un'americana.

Accompagnata dalle amiche giunge Butterfly. Ella narra la sua storia: nata da ricca famiglia, per rovesci di fortuna dovette rassegnarsi a far la *geisha*. Ora è felicissima di sposare Pinkerton, e tanto lo ama che ha perfino ripudiato i suoi dèi di nascosto dai parenti, che ora sopraggiungono insieme al commissario imperiale e all'ufficiale del registro per la stipula del contratto nuziale.

I due sposi sono quasi riusciti a liberarsi degli ospiti, quando irrompe furibondo lo zio bonzo di Cio-Cio-San, che ha saputo della conversione religiosa della fanciulla e impone ai parenti di rinnegarla. Il pianto di Butterfly viene placato da Pinkerton che la stringe voluttuosamente a sé e la bacia attirandola nella stanza nuziale.

ATTO SECONDO

Parte prima. Nella casetta Suzuki prega perché Butterfly non pianga più. Da tre anni, infatti, Cio-Cio-San aspetta invano il ritorno di Pinkerton, partito con la promessa di tornare, e immagina il giorno in cui sull'estremo confine del mare apparirà la nave americana che le restituirà il marito.

Accompagnato da Goro, giunge Sharpless; prima che egli possa spiegare la ragione della sua visita, Butterfly gli racconta dell'ennesimo pretendente trovato da Goro, il ricco Yamadori, che lei ha categoricamente respinto, persuasa che Pinkerton l'abbia sposata per amore e secondo la legge americana. Rimasto solo con l'illusoria, Sharpless cerca di leggerle una lettera del tenente, che in America s'è sposato: ma prima che riesca ad arrivare in fondo, Butterfly esce e ricompare con un bambino biondo, avuto da lui. Comosso, Sharpless parte promettendo di informare il babbo.

Improvvisamente il cannone annunzia l'entrata di una nave americana nel porto: è l'Abramo Lincoln, così a lungo attesa. Butterfly sussulta di gioia e dopo aver riempito la casa di fiori indossa l'abito del giorno delle nozze. Poi si mette a vegliare dietro un paravento insieme a Suzuki e al bimbo, mentre scende la notte.

Parte seconda. È l'alba, la notte è trascorsa invano e Butterfly sale a riposare. Intanto Pinkerton, giunto a Nagasaki con Kate, sua legittima consorte, sale alla casetta; entrambi sperano che Suzu-

ki possa preparare Butterfly al colpo atroce. Ma ecco irrompere nella stanza Cio-Cio-San che cerca invano Pinkerton, fuggito in preda rimorso: quando vede Kate, comprende ogni cosa. L'americana si dice disposta a prendersi cura del bimbo in avvenire, ma Butterfly lo darà soltanto al suo adorato, se questi fra mezz'ora lo verrà a richiedere. Quindi ordina a Suzuki di far compagnia al bimbo e, rimasta sola, si prepara al suicidio. All'improvviso rientra il figlio: dopo avergli rivolto uno straziante addio, lo allontana, si trafigge e muore nello stesso istante in cui Pinkerton la chiama da fuori.

Argument

PREMIER ACTE

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

DEUXIÈME ACTE

Première partie. Depuis trois ans déjà, Pinkerton est rentré en Amérique, mais Butterfly l'attend toujours. Elle est sûre qu'il reviendra et ne cesse de le répéter à Suzuki, refusant de partager ses doutes et s'exaltant à la pensée d'un bonheur qu'elle pense retrouver bientôt.

Le consul américain se présente chez Butterfly, porteur d'une lettre de Pinkerton, qui annonce son arrivée, mais en compagnie d'une autre femme, sa véritable épouse. Butterfly ne lui laisse pas le temps de parler, mais lui raconte indignée que Goro, l'avidé proxénète, la presse d'épouser le riche Yamadori. En effet, celui-ci vient renouveler ses offres, mais Butterfly le renvoie froidement. Finalement, Sharpless peut lire, vingt fois interrompu, la lettre de Pinkerton, mais il n'a pas le courage de terminer car Butterfly lui montre le fils que Pinkerton lui a donné, mais dont il ignore l'existence. Le consul est ému et promet d'intervenir auprès de Pinkerton.

Un coup de canon annonce l'entrée en rade d'un bateau de guerre: Butterfly se précipite sur la terrasse et, se servant d'une longue-vue, reconnaît le navire de Pinkerton. Éperdue de bonheur, elle se fait aider par Suzuki pour fleurir la maison et se parer comme au jour de ses noces. Après quoi, elle s'apprête à veiller dans l'attente de Pinkerton.

Deuxième partie. La nuit s'est écoulée. Butterfly soulève doucement l'enfant endormi et le porte dans l'autre pièce. Et voici qu'arrive finalement Pinkerton, accompagné du consul et de sa femme Kate. Il n'a pas le courage d'affronter lui-même Cio-Cio-San et Sharpless charge Suzuki d'intervenir auprès d'elle pour qu'elle renonce à l'enfant, que Pinkerton et sa femme voudraient emmener en Amérique. Lorsque Butterfly reparaît, elle rencontre Kate et Suzuki, qui essayent de la consoler. La jeune japonaise se résigne enfin à l'idée d'abandonner son fils, mais pose une condition: elle ne le remettra qu'à Pinkerton lui-même. Restée seule, elle saisit l'arme par laquelle «on



Salomea Krusceniski in una foto con dedica a Puccini. La Krusceniski (Kruszelnicka; 1872-1953) fu la protagonista della trionfale ripresa di *Madama Butterfly* al Grande di Brescia. Partecipò alle prime rappresentazioni di *Gloria* di Cilea, *Fedra* di Pizzetti, *Cassandra* di Gnechi (Clitennestra). Fu la prima Elektra italiana (Milano, Scala, 1909), ed era già stata Salome nello stesso teatro (26 dicembre 1906) solo tre giorni dopo la prima italiana al Regio di Torino con la Bellincioni. Tra i suoi grandi ruoli: Aida e Brünnhilde.



Giovanni Zenatello, il primo Pinkerton. Zenatello (1876-1949) esordì come baritono al Teatro Sociale di Bassano (1898) in *Pagliacci* (Silvio) e *Cavalleria rusticana* (Alfio). Partecipò alle prime rappresentazioni di *Madama Butterfly* (anche nella versione rivista per il Grande di Brescia), *Siberia* (Vassili) di Giordano, *Oceana* (Init) di Smareglia, *Gloria* (Lionetto de' Ricci) di Cilea e *La figlia di Iorio* (Aligi) di Franchetti. Fu un celebre Otello.

meurt avec honneur», mais l'enfant la surprend. Butterfly l'embrasse une dernière fois, puis elle l'éloigne dans le jardin et se retire derrière le paravent. Lorsque Pinkerton revient, il est déjà trop tard: Butterfly rend le dernier soupir.

Synopsis

ACT ONE

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

ACT TWO

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

She almost refuses to listen to Sharpless who has come with a letter from Pinkerton in which he announces he is coming back but not alone, with him is his real wife. To Sharpless, Butterfly recounts how the greedy marriage broker, Goro, would like to make a match between her and the rich Yamadori. And when Yamadori arrives to renew his proposal, Butterfly coldly desires him to leave. Eventually Sharpless is able to read the letter, though Butterfly interrupts him continually. Towards the end, however, his courage fails him and he cannot finish the reading because Butterfly shows him her son, born of her union with Pinkerton and of whose existence he knows nothing. Sharpless is deeply moved and promises to use his influence with Pinkerton.

The sound of a cannon from the harbour announces the arrival of a man-of-war. Butterfly runs to the terrace to look through a telescope at the ship which, with great excitement, she recognizes to be Pinkerton's. When she is calmer Butterfly gets Suzuki to help her trim the house with flowers and, arraying herself in her bridal dress, she keeps watch for the coming of Pinkerton.

Part two. The night is over. Butterfly carries the still sleeping child into the next room. Pinkerton arrives with his American wife, Kate, and Sharpless but his remorse is so strong that he cannot bear to stay. Sharpless asks Suzuki to persuade Butterfly to give up the child. Butterfly coming back into the room meets Kate who, together with Suzuki, tries to make her see reason. In the end Butterfly is resigned to the idea of giving up her son but she imposes a condition, that she may give him into Pinkerton's keeping herself. Left on her own she takes up the sword with which «one dies with honour», but the unexpected appearance of her child interrupts her. Butterfly kisses him for the last time and pushes him gently out into the garden, then she retires behind a screen. When Pinkerton arrives it is too late: Butterfly breathes her last.

Handlung

ERSTER AKT

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

ZWEITER AKT

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

Fast weigert sie sich, den amerikanischen Konsul anzuhören, der sich vergeblich bemüht, die bevorstehenden Geschehnisse anzudeuten; Sharpless bringt einen Brief von Pinkerton mit der Nachricht, dass dieser wohl zurückkehren würde, aber mit einer anderen, seiner rechtmässigen Frau; Butterfly jedoch erzählt Sharpless voller Empörung, dass Goro, der geldgierige Heiratsvermittler, sie mit dem reichen Yamadori vermählen wolle. Wie jener nun erscheint, um nochmals um Butterfly zu werben, wird er von ihr kalt abgewiesen. Mit vielen Unterbrechungen gelingt es Sharpless endlich, einen Blick in den Brief zu werfen; die darin enthaltene erschütternde Nachricht aber nimmt ihm den Mut zum weiterlesen weil Butterfly aus dem Nebenraum ihren kleinen Sohn holt, von dessen Dasein Pinkerton noch nichts weiss.

Ein Kanonenschuss ist das Zeichen, dass ein Kriegsschiff im Hafen eingelautet ist. Butterfly läuft auf die Terasse und erkennt mit dem Fernglas, dass es Pinkertons Schiff ist. In glücklicher Erregung schmückt sie mit Suzuki das Haus mit Blumen und in ihrem Brautkleid wacht sie, um Pinkerton zu erwarten.

Zweiter Teil. Die Nacht ist verstrichen; Butterfly bringt das noch schlafende Kind in den anderen Raum. Endlich erscheint Pinkerton – mit Kate, seiner amerikanischen Frau, und Sharpless; seine Reue ist so heftig, dass er nicht den Mut hat, zu bleiben. Sharpless möchte, dass Suzuki Butterfly überrede, auf das Kind zu verzichten. Jetzt erscheint Butterfly wieder und begegnet Kate, die gemeinsam mit Suzuki versucht, ihr Mut zuzusprechen. Endlich findet sich Butterfly auch mit dem Gedanken ab, sich von dem Kind zu trennen: Pinkerton aber solle es sich persönlich bei ihr holen. Wieder allein, ergreift sie die Waffe, durch die man «einen ehrenvollen Tod stirbt», wird aber von dem Kinde dabei überrascht: sie küsst es nun zum letzten Mal und zieht sich dann hinter einen Wandschirm zurück. Als Pinkerton zurückkehrt, ist es zu spät: Butterfly ist am Verscheiden.

Bibliografia

a cura di Emanuele Bonomi

Se c'è un musicista il quale sia di moda in tutte e cinque le parti del mondo e che ottenga il suffragio di ogni platea, questi è proprio Puccini. L'interesse che egli risveglia è, sopra tutto, un interesse di cronaca e di costumi; che è l'interesse tipico destato nel critico dai fatti della moda. Il Puccini poi ha anche le altre caratteristiche esterne dell'eroe di moda e, prima di ogni altra, quella di piacere sopra tutto al pubblico femminile.¹

Con queste violente e risentite affermazioni Fausto Torrefranca bollava nel 1912 lo strepitoso successo popolare che Puccini riscuoteva nei teatri europei come un semplice fenomeno di costume, dunque passeggero e destinato a durare poco. La previsione si rivelò, come ben sappiamo, del tutto errata, ma nella sua condanna senza appello erano espresse, anche se con toni di una brutalità verbale francamente insopportabili, posizioni in gran parte condivise all'interno del mondo musicale di allora.

Agli occhi della critica Puccini esprimeva nel modo più compiaciuto i valori della 'italietta' borghese e sentimentale nel periodo immediatamente precedente allo scoppio del primo conflitto mondiale. La capacità del musicista di toccare le corde più profonde del pubblico e il suo insistere al limite del sadismo sulla progressiva e inevitabile distruzione delle sue delicate eroine venivano percepiti come sintomi della sua comunanza spirituale con un paese e una cultura che si volevano invece risollevare. Nonostante gli venisse riconosciuta una generica abilità nel delineare con mezzi puramente musicali l'ambientazione realistica e precisa della vicenda, così come nel confezionare isolati momenti lirici costruiti con notevole mestiere, si contestavano al musicista la superficialità del linguaggio e il suo affidarsi a collaudati meccanismi ad effetto per solleticare le pulsioni più elementari dello spettatore.

L'attacco di Torrefranca non fermò, né incrinò il successo di Puccini, ma contribuì non poco alla scarsa fortuna critica del compositore: in Italia la sua opera era tacciata di provincialismo e di facile sentimentalismo, mentre all'estero se ne apprezzavano soprattutto le doti musicali.² Questa la situazione almeno fino al secondo dopoguerra. Le recensioni, i saggi e gli studi sulla figura di Puccini furono in quel primo periodo pochi nel complesso e di scarsa qualità, viziati oltretutto

¹ FAUSTO TORREFRANCA, *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, Torino, Bocca, 1912; si veda anche ALESSANDRO COPPOTELLI, *Per la musica d'Italia. Puccini nella critica del Torrefranca*, Orvieto, Tipografia operaia, 1919.

² Tra gli anni Trenta e Cinquanta la fortuna critica di Puccini fuori dai confini nazionali è testimoniata dalla pubblicazione di numerose biografie di valore. In lingua tedesca citiamo il testo densissimo di spunti critici di rilievo di RICHARD SPECHT, *Giacomo Puccini. Das Leben, der Mensch, das Werk*, Berlin, Hesse, 1931 (trad. ingl. di Catherine Alison Phillips: G. P.: *The Man, His Life, His Work*, New York-London, Knopf-Dent, 1933; rist. Westport (Conn.), Greenwood, 1970); FRANK THIESS, *Puccini. Versuch einer Psychologie seiner Musik*, Wien, Zsolnay, 1947; ALFRED BARESEL, *Giacomo Puccini. Leben und Werk*, Hamburg, Sikorski, 1954. Il primo profilo completo su Puccini e la sua musica scritto in lingua inglese è GUSTAV MAREK, *Puccini*, New York, Simon & Schuster, 1951 (contiene tra l'altro una serie di lettere inedite).



Madama Butterfly (I) al Teatro La Fenice di Venezia, 1942; regia di Enrico Frigerio, scene di Camillo Parravicini. In scena: Tito Gobbi (Sharpless), Giuseppe Bortolazzi (Pinkerton), Luigi Nardi (Goro), Mafalda Favero (Cio-Cio-San). Archivio storico del Teatro La Fenice.

Madama Butterfly (II) al Teatro La Fenice di Venezia, 1945; regia di Augusto Cardì. In scena: Toti Dal Monte (Cio-Cio-San), Ottavio Marini (Sharpless). La Dal Monte (Antonietta Meneghel; 1893-1975), tra i più acclamati soprani lirico-leggeri del tempo, partecipò alla prima rappresentazione del *Re* di Giordano (Rosalina). Moglie del tenore Enzo De Muro Lomanto.

dal frequente tono agiografico.³ Eloquenti sono in tal senso le due biografie curate dal devoto amico Giuseppe Adami – librettista di alcune delle ultime opere pucciniane (*La rondine*, *Il tabarro* e *Turandot*) –, nelle quali la dichiarata intenzione di idealizzare la figura del musicista inficia irrimediabilmente l'attendibilità della narrazione.⁴ Meritevole contributo dell'attività divulgatrice di Adami fu invece la pubblicazione, la prima in ordine cronologico, di una raccolta di lettere pucciniane ordinate secondo le opere del musicista, che fornisce ricche informazioni sulla loro genesi e sulle vicende artistiche legate alla loro rappresentazione.⁵

Soltanto a partire dagli anni Cinquanta si iniziò lentamente a intravedere la grandezza del compositore, che fino a quel momento aveva ricevuto lodi in primo luogo per il suo linguaggio musicale agile e di sicura presa. Mahler, tra gli altri, aveva affermato in più di un'occasione di detestare le opere del collega italiano, anche se ne riconosceva le straordinarie doti di orchestra-tore.⁶ In concomitanza con la ricorrenza del centenario della nascita del compositore (1958) videro la luce numerosi titoli critici che, attraverso una lettura meno aneddotica della parabola pucciniana, svelarono finalmente la novità e la modernità della sua scrittura, in perfetta sintonia con le principali correnti musicali europee di inizio Novecento.⁷ Mentre il saggio di Mosco Carner tentò con esiti incerti un'analisi in chiave psicoanalitica della drammaturgia pucciniana, in-

³ Per una prima ricezione pucciniana segnaliamo ALFREDO COLOMBANI, *L'opera italiana del secolo XIX*, Milano, Edizioni del Corriere della sera, 1900; WAKELING DRY, *Giacomo Puccini*, London-New York, John Lane, 1906; ILDEBRANDO PIZZETTI, *Giacomo Puccini*, «La voce», III/5-7, 1911, pp. 497-499, 502-503, 508-509, rist. in ID., *Musicisti contemporanei. Saggi critici*, Milano, Treves, 1914, pp. 49-106; VITTORIO GUI, *Puccini*, «Il pianoforte», III/6-7, 1922, pp. 172-178, rist. in ID., *Battute d'aspetto. Meditazioni di un musicista militante*, Firenze, Monsalvato, 1944, pp. 134-147; JULIUS KORNGOLD, *Die romanische Oper der Gegenwart. Kritische Aufsätze*, Wien-Leipzig-München, Rikola, 1922, pp. 56-97; CARLO GATTI, *Giacomo Puccini*, «L'illustrazione italiana», LI/49, 1924, pp. 731-735; GINO MONALDI, *Giacomo Puccini e la sua opera*, Roma, Mantegazza, 1924; DOMENICO ALALEONA, *Giacomo Puccini*, «Rassegna italiana», XV, 1925, pp. 13-20; ARNALDO FRACCAROLI, *La vita di Giacomo Puccini*, Milano, Ricordi, 1925. Per un primo bilancio della critica su Puccini fino al secondo dopoguerra si veda GIORGIO PETROCCHI, *L'opera di Giacomo Puccini nel giudizio della critica*, «Rivista musicale italiana», XLV, 1941, pp. 40-49; ancora oggi insuperato per quantità di materiale iconografico raccolto è LEOPOLDO MARCHETTI, *Puccini nelle immagini*, Milano, Garzanti, 1949, rist. Milano, Maestri Arti Grafiche, 1968 (oltre alle immagini il volume contiene anche foto di locandine, costumi e fondali di scenografia, ritagli di giornali, facsimili di lettere, libretti e partiture autografe); gli fa concorrenza l'imponente volume di VITTORIO FAGONE e VITTORIA CRESPI MORBIO, *La scena di Puccini*, Lucca, Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti, 2003. Merita attenzioni per l'apparato visivo, nonostante il profilo biografico nettamente orientato verso l'agiografia, anche *Vissi d'arte, vissi d'amore. Puccini, vita, immagini, ritratti*, introd. di Julian Budden, testi di Gustavo Marchesi, iconografia di Marisa Di Gregorio Casati, Parma, STEP, 2003. Un ricco campionario di immagini, che celebrano il rapporto (non sempre sereno) fra Puccini, la sua città e i suoi fasti musicali, è offerto dal catalogo della mostra *Puccini e Lucca*, a cura di Gabriella Biagi Ravenni e Giulio Battelli, con la collaborazione di Simonetta Bigongiarri, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2008.

⁴ GIUSEPPE ADAMI, *Puccini*, Milano, Treves, 1935; ID., *Il romanzo della vita di Giacomo Puccini*, Milano, Rizzoli, 1942.

⁵ GIUSEPPE ADAMI, *Giacomo Puccini. Epistolario*, Milano, Mondadori, 1928, rist. con introduzione di Enzo Siciliano, Milano, Rizzoli, 1982 (il volume è preceduto da un saggio introduttivo nel quale l'autore difende Puccini dalle critiche precedenti); una ristampa ulteriore, con introduzione di Renzo Cresti (Napoli, Pagano, 1999), non solo non corregge gli sbagli precedenti, ma aggiunge altri errori (sin dall'occhietto, ed è sbaglio da prima elementare: «diario intimo di un'artista [sic]»).

⁶ ALMA MAHLER WERFEL, *Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe*, Amsterdam, Halle de Lange, 1940, rist. Frankfurt, 1949 (trad. it. di Laura Dallapiccola: *Gustav Mahler. Ricordi e lettere*, a cura di Luigi Rognoni, Milano, Il Saggiatore, 1960).

⁷ Oltre ai titoli citati nel testo ricordiamo due saggi molto acuti e importanti: RENÉ LEIBOWITZ, *L'œuvre de Puccini et les problèmes de l'opéra contemporain*, in ID., *Histoire de l'opéra*, Paris, Buchet-Chastel, 1957, pp. 330-354 (trad. it. ampliata di Maria Galli de' Furlani: *L'opera di Puccini e i problemi del teatro lirico contemporaneo*

travedendo nell'elemento femminile il motivo dominante della sua poetica e riconoscendo nell'opera musicale tendenze nevrotiche proprie dell'artista,⁸ le penetranti considerazioni di Claudio Sartori furono principalmente indirizzate a indagare pensieri e sentimenti del compositore.⁹ Nello stesso anno fu pubblicato il volume di lettere curato da Eugenio Gara, a tutt'oggi la principale fonte per conoscere l'abbondante epistolario pucciniano,¹⁰ insieme a due raccolte di saggi che esaminavano diversi aspetti dello stile musicale e drammatico di Puccini nel contesto del panorama operistico e culturale europeo coevo.¹¹

Rimaneva poi il complesso problema delle fonti. Nel luglio 1958 il direttore d'orchestra australiano Denis Vaughan aveva iniziato un'accesa *querelle* con Casa Ricordi, accusandola di pubblicare nelle sue edizioni delle opere di Verdi e Puccini versioni non conformi agli autografi.¹² Come risposta alla lunga controversia che seguì – e che fu sottoposta perfino all'attenzione del Senato della Repubblica – l'editore milanese intraprese a partire dal 1966 la pubblicazione di una serie di spartiti delle opere pucciniane corredati da un apparato critico che ne spiegava il processo di revisione operato dall'autore. Giovandosi di tale chiarificazione dello stato delle fonti, fu così possibile per gli studiosi di Puccini un orientamento interpretativo più sofisticato e basato sui testi. Nel 1968 furono pubblicati il compendio bibliografico di Cecil Hopkinson,¹³ che costruisce la cronologia delle diverse versioni di un'opera, illustrandone il graduale processo di revisione, e il contributo di William Ashbrook, la prima indagine dell'*opus* pucciniano a utilizzare con intelligenza critica e in modo cospicuo fonti musicali autografe.¹⁴

Un altro anniversario nel 1974 – correvano cinquant'anni dalla morte del compositore – divenne lo stimolo per un'abbondante messe di studi commemorativi. Tra i contributi più significa-

e *L'arte di Giacomo Puccini e l'essenza dell'opera*, in ID., *Storia dell'opera*, a cura di Giampiero Tintori, Milano, Garzanti, 1966, pp. 305-397); e EDWARD GREENFIELD, *Puccini. Keeper of the Seal*, London, Arrow Books, 1958.

⁸ MOSCO CARNER, *Puccini. A Critical Biography*, London, Duckworth, 1958, 1992³ (trad. it. di Luisa Pavolini: *Giacomo Puccini. Biografia critica*, Milano, Il Saggiatore, 1961, 1974³). Il volume resta tuttora imprescindibile per affrontare lo studio del compositore.

⁹ CLAUDIO SARTORI, *Puccini*, Milano, Nuova Accademia, 1958, 1978⁴.

¹⁰ *Carteggi pucciniani*, a cura di Eugenio Gara, Milano, Ricordi, 1958: il volume contiene oltre novecento lettere, per la maggior parte riguardanti la creazione e la rappresentazione delle opere di Puccini. Tra le successive raccolte che hanno edito parte dell'epistolario pucciniano ricordiamo GINO ARRIGHI, *Caleidoscopio di umanità in lettere di Giacomo Puccini*, in *Giacomo Puccini nel centenario della nascita*, cit. alla nota 11, pp. 89-104 (contiene lettere in gran parte private, indirizzate a parenti e amici, e la corrispondenza con il poeta Giovanni Pascoli); CARLO PALADINI, *Giacomo Puccini. Con l'epistolario inedito*, a cura di Marzia Paladini, Firenze, Vallecchi, 1961; *Puccini com'era*, a cura di Arnaldo Marchetti, Milano, Curci, 1973; GIUSEPPE PINTORNO, *Puccini. 276 lettere inedite. Il fondo dell'Accademia d'Arte a Montecatini Terme*, Milano, Nuove edizioni, 1974; RICCARDO CECCHINI, *Lettere pucciniane. Epistolario edito ed inedito di Giacomo Puccini dal 1880 al 1924*, 2 voll., Firenze-Marcialla, 1980-1993; *Giacomo Puccini. Lettere a Riccardo Schnabl*, a cura di Simonetta Puccini, Emme Edizioni, Milano, 1981; *Lettere di Ferdinando Fontana a Giacomo Puccini 1884-1919*, a cura di Simonetta Puccini e Michael Elphinstone, «Quaderni Pucciniani», IV/2, 1992. Fra gli epistolari recentemente apparsi merita una lode particolare *Gabriele d'Annunzio-Giacomo Puccini. Il carteggio recuperato*, a cura di Aldo Simeone, Lanciano, Rocco Carabba, 2009.

¹¹ *Giacomo Puccini nel centenario della nascita*, a cura del Comitato nazionale per le onoranze a Giacomo Puccini, Lucca, Lorenzetti & Natali, 1958; *Giacomo Puccini*, a cura di Claudio Sartori, Milano, Ricordi, 1959.

¹² DENIS VAUGHAN, *Discordanze tra gli autografi verdiani e la loro stampa*, «La Scala. Rivista dell'opera», 104, 1958, pp. 11-15. Alle accuse dell'autore replicò in prima fila il direttore d'orchestra Gianandrea Gavazzeni. Si veda il suo *Problemi di tradizione dinamico-fraseologica e critica testuale in Verdi e in Puccini*, «La rassegna musicale», XXIX, 1959, pp. 27-41 e 106-122 (rist. Milano, Ricordi, 1961).

¹³ CECIL HOPKINSON, *A Bibliography of the Works of Giacomo Puccini, 1858-1924*, New York, Broude Brothers, 1968.

¹⁴ WILLIAM ASHBROOK, *The Operas of Puccini*, London, Cassell, 1969, rist. Ithaca, Cornell University Press, 1985.



Madama Butterfly al Teatro La Fenice di Venezia, 1947; regia di Livio Luzzato. In scena: Rina Malatrasi (Cio-Cio-San). Archivio storico del Teatro La Fenice.

Madama Butterfly al Teatro La Fenice di Venezia, 1950; regia di Augusto Cardì. In scena: Giuseppe Campora (Pinkerton), Rina Malatrasi (Cio-Cio-San). Archivio storico del Teatro La Fenice.

tivi di quegli anni citiamo la biografia di Leonardo Pinzauti, debitrice dell'approccio in chiave psicoanalitica di Mosco Carner,¹⁵ e il lavoro curato da Norbert Christen, che propone una lettura molto dettagliata del linguaggio musicale di Puccini.¹⁶ Dai convegni tenutisi nello stesso anno nella città natale del compositore furono poi pubblicati due importanti volumi collettivi, che accanto agli immancabili saggi di interesse quasi esclusivamente locale raccolgono interessanti spunti di ricerca.¹⁷

Con il volgere del nuovo decennio l'approfondimento critico entrò nella sua fase più matura. La fondazione dell'Istituto di studi pucciniani nel 1979, da parte della nipote del compositore, fu una delle prime manifestazioni concrete di un rinnovato interesse degli studi in funzione della circolazione delle opere: i «Quaderni pucciniani», organo editoriale dell'Istituto (silente da più di quindici anni),¹⁸ hanno finora ampliato la corrispondenza pubblicata e analizzato in modo ampio, ma discontinuo, alcune delle sue opere. La tappa successiva fu la creazione nel 1989 del Puccini Research Center a Berlino per opera di Jürgen Maehder, che aveva già organizzato anche i due primi congressi internazionali a Torre del Lago nel 1983 e 1984.¹⁹ Un altro proficuo sviluppo nei primi anni Ottanta fu infine la crescente consapevolezza dell'importanza della messinscena nel processo delle numerose rielaborazioni e revisioni pucciniane, come avevano dimostrato le rappresentazioni di *Madama Butterfly* nella sua versione originale al Teatro La Fenice nel 1982 e quella di *Turandot* con la prima versione del finale composto da Alfano l'anno successivo alla Royal Opera House di Londra.

Gli ultimi vent'anni hanno visto un proliferare senza precedenti di contributi pucciniani che hanno esplorato ogni ambito di indagine. Le due ricorrenze commemorative del 1994 e 2008 – rispettivamente settantesimo anniversario della morte e centocinquantenario della nascita del compositore –, hanno fornito l'occasione per indire due importanti convegni internazionali di studi,²⁰ mentre nel 1996 è stato fondato il Centro studi Giacomo Puccini per opera di un

¹⁵ LEONARDO PINZAUTI, *Puccini. Una vita*, Firenze, Vallecchi, 1974. Tra le biografie pucciniane pubblicate negli anni Settanta citiamo anche WILLIAM WEAVER, *Puccini. The Man and His Music*, New York, Dutton, 1977.

¹⁶ NORBERT CHRISTEN, *Giacomo Puccini. Analytische Untersuchungen der Melodik, Harmonik und Instrumentation*, Hamburg, Wagner, 1978.

¹⁷ *Giacomo Puccini nel 50° della morte*, Lucca, Polifonica Lucchese, 1974 (tra i contributi più interessanti si consulti ALBERTO CAVALLI, *Problemi di critica testuale pucciniana*, pp. 44-47); *Critica pucciniana*, a cura del Comitato nazionale per le onoranze a Giacomo Puccini nel cinquantennio della morte, Lucca, Provincia di Lucca, 1976.

¹⁸ L'ultimo numero («Quaderni pucciniani», VI, 1998) ospita le coloritissime *Lettere di Giacomo Puccini ad Alfredo Caselli: 1891-1899*, a cura di Simonetta Puccini.

¹⁹ *Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini*. Atti del I Convegno internazionale sull'opera di Puccini (Torre del Lago, 6-8 agosto 1983), a cura di Jürgen Maehder, Pisa, Giardini, 1985; *I libretti di Puccini e la letteratura del suo tempo (Torre del Lago, 10-12 agosto 1984)*, atti non pubblicati. Di Jürgen Maehder si veda anche *Die italienische Oper des 'Fin de siècle' als Spiegel politischer Strömungen im umbertinischen Italien*, in *Der schöne Abglanz. Stationen der Operngeschichte*, a cura di Udo Bermbach e Wulf Konold, Berlin-Hamburg, Reimer, 1992, pp. 181-210 (il saggio analizza l'opera italiana di fine Ottocento legandola al contesto storico-politico nazionale). Per una disamina del panorama storico e intellettuale al tempo di Puccini si veda anche RUBENS TEDESCHI, *Addio fiorito asil. Il melodramma italiano da Rossini al verismo*, Milano, Feltrinelli, 1978¹ (Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1992²), che attesta una concezione faziosa e superata del compositore, ma ancora viva in ambienti critici conservatori.

²⁰ *Giacomo Puccini. L'uomo, il musicista, il panorama europeo*. Atti del Convegno internazionale di studi su Giacomo Puccini nel 70° anniversario della morte (Lucca, 25-29 novembre 1994), a cura di Gabriella Biagi Ravenni e Carolyn Gianturco, Lucca, LIM, 1997. Del convegno del 2008, organizzato nei luoghi italiani più intimamente legati all'attività del musicista e articolato in quattro sessioni (1: Lucca, 23-25 maggio; 2-3: Torre del La-

gruppo di prominenti studiosi pucciniani. Attiva in campo bibliografico attraverso il periodico «Studi pucciniani»,²¹ la dinamica istituzione ha tra i suoi principali obiettivi la diffusione della conoscenza della vita e delle opere del compositore grazie anche all'utilizzo della tecnologia informatica, e ha avviato nel 2007 il progetto dell'Edizione nazionale delle opere di Giacomo Puccini. I primi frutti sono arrivati nel 2012, con l'uscita del volume dedicato alla *mise en scène* di *Madama Butterfly* (n. 4 della sezione *mises en scène e disposizioni sceniche*, Torino, EDT), nell'edizione critica curata da Michele Girardi (autore anche dell'ampio saggio introduttivo), seguito dalla *Messa a quattro voci con orchestra* del 1880, curata da Dieter Schickling, primo titolo della sezione musicale, proposto da Carus (Stuttgart).²²

Dei tanti profili biografici e critici pubblicati prima e dopo,²³ citiamo le monografie di Dieter Schickling, Michele Girardi e Julian Budden,²⁴ che hanno definitivamente corretto i molti errori che ancora esistevano riguardo la vita e la carriera di Puccini (in particolare Schickling) e che costituiscono al momento i titoli più precisi completi e aggiornati, anche sotto il profilo analitico (Girardi e Budden). Specificamente incentrati sulla disamina della drammaturgia pucciniana sono il

go, 4-6 luglio e 28-31 agosto; 4: Milano, 21-22 novembre), non sono stati ancora pubblicati gli atti. Degne di nota sono state in particolar modo le ultime due sessioni: la terza ha affrontato un soggetto finora mai discusso con sistematicità all'interno degli studi pucciniani, gli influssi e i rapporti tra l'opera del musicista e il cinema, mentre la quarta si è concentrata sulla complessa questione della tradizione editoriale delle partiture in vista dell'imminente debutto sulla scena editoriale dell'Edizione nazionale delle opere di Giacomo Puccini.

²¹ «Studi pucciniani» (1, 1998; 2, 2000; 3, 2004; 4, 2010). Il primo numero della rivista contiene la *Bibliografia degli scritti su Giacomo Puccini* (pp. 128-229), la più completa finora apparsa; aggiornamenti successivi sono stati introdotti nel secondo numero da LINDA B. FAIRTILE, *Bibliografia degli scritti su Giacomo Puccini. Aggiornamenti 1997-1999* (pp. 236-240) e nel quarto da VIRGILIO BERNARDONI e LINDA B. FAIRTILE, *Bibliografia degli scritti su Giacomo Puccini. Aggiornamenti 2000-2009* (pp. 179-198). Nel terzo numero sono stati pubblicati invece gli esiti del convegno di studi convocato nel 2001 per approfondire l'indagine sulle forme dell'opera ai tempi di Puccini, «*L'insolita forma*». *Strutture e processi analitici per l'opera italiana nell'epoca di Puccini*. Atti del Convegno internazionale di studi (Lucca, 20-21 settembre 2001) dedicati a Harold S. Powers, «Studi pucciniani», 3, 2004.

²² L'Edizione è destinata a durare almeno sino al 2026, e a produrre oltre una quarantina di volumi; articolata in tre sezioni (ed è questa novità di rilievo nel settore 'edizioni critiche'), prevede i testi musicali 'restaurati' e le preziose edizioni dell'epistolario (integrale anche nei tratti più coloriti del linguaggio, già oggetto di censure nelle precedenti pubblicazioni) ma anche delle *mises en scène* trascritte dai registi dell'epoca e approvate dall'autore. Nel frattempo la casa editrice Carus (Stuttgart) ha pubblicato gran parte delle composizioni non operistiche di Puccini in edizione critica, a cura di Michele Girardi (*Preludio a orchestra* sc 1, ricostruzione di un passaggio mancante realizzata da Wolfgang Ludewig, 2004; *Requiem* sc 76, 2005; *Preludio sinfonico* sc 32, 2009), Riccardo Pecci (*Vexilla Regis prodeunt* sc 7, 2009; *Canti. Musica per voce e pianoforte*, 2010), Dieter Schickling (*Messa a 4 voci* sc 6, 2004; *Capriccio sinfonico* sc 55, 2005; *Motetto per San Paolino* sc 2, 2008).

²³ GIORGIO MAGRI, *L'uomo Puccini*, Milano, Mursia, 1992; RENZO CRESTI, *Giacomo Puccini. L'intimismo fatto spettacolo*, Fucecchio, Edizioni dell'Erba, 1993 (e rist. successive con vari titoli); *The Puccini Companion*, a cura di William Weaver e Simonetta Puccini, New York-London, Norton, 1994; MARY JANE PHILLIPS-MATZ, *Puccini. A Biography*, Boston, Northeastern University Press, 2002; illuminante per la comprensione della drammaturgia pucciniana risulta GUIDO PADUANO, «*Come è difficile esser felici*». *Amore e amori nel teatro di Puccini*, Pisa, ETS, 2004; alla luce sia dei precedenti divulgativi che di quelli scientifici pleonastico appare ALBERTO CANTÙ, *L'universo di Puccini da «Le Villi» a «Turandot»*, Varese, Zecchini, 2008. L'ultima pubblicazione monografica di rilievo, con forte vocazione analitica, è dovuta a DEBORAH BURTON, *Recondite harmony: essays on Puccini's operas*, Hillsdale (NY), Pendragon Press, 2012.

²⁴ DIETER SCHICKLING, *Giacomo Puccini. Biographie*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1989, 1992², ed. aggiornata: Stuttgart, Carus Verlag, 2007 (trad. it. di Davide Arduini: Pisa, Felici, 2008); MICHELE GIRARDI, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 1995, 2000² (vers. ingl. aggiornata: *Puccini. His International Art*, Chicago, The University of Chicago Press, 2000¹, 2002²); JULIAN BUDDEN, *Puccini. His Life and Works*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2002 (trad. it. di Gabriella Biagi Ravenni: *Puccini*, Roma, Carocci, 2005).



Renato Borsato, bozzetto scenico per la ripresa di *Madama Butterfly* al Teatro La Fenice di Venezia, 1962; regia di Mario Lanfranchi.

saggio di Allan Atlas,²⁵ la raccolta di scritti su Puccini di Fedele d'Amico,²⁶ e quella di importanti saggi tradotti in italiano curata da Virgilio Bernardoni,²⁷ mentre validi strumenti di ricerca sono il compendio bibliografico pubblicato da Linda Fairtile²⁸ e l'imponente quanto imprescindibile catalogo delle opere di Puccini realizzato da Dieter Schickling.²⁹ Tra i titoli più utili apparsi negli ultimi anni citiamo infine il *Dizionario pucciniano* di Eduardo Rescigno,³⁰ che prende in considerazione in ordine alfabetico le parole chiave appartenenti all'universo del compositore e dedica l'ultima parte lavoro alla presentazione cronologica delle dodici opere pucciniane ordinate in schede dettagliate.

²⁵ ALLAN ATLAS, *Multivalence, Ambiguity and Non-ambiguity. Puccini and the Polemicists*, «Journal of the Royal Musical Association», CXVIII, 1993, pp. 73-93.

²⁶ FEDELE D'AMICO, *L'albero del bene e del male. Naturalismo e decadentismo in Puccini*, a cura di Jacopo Pellegrini, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2000.

²⁷ *Puccini*, a cura di Virgilio Bernardoni, Bologna, Il Mulino, 1996.

²⁸ LINDA B. FAIRTILE, *Puccini. A Guide to Research*, New York-London, Garland Publishing, 1999.

²⁹ DIETER SCHICKLING, *Giacomo Puccini. Catalogue of the Works*, Kassel, Bärenreiter, 2003. Ad esso si riferisce la sigla SC utilizzata per la numerazione delle composizioni pucciniane.

³⁰ EDUARDO RESCIGNO, *Dizionario pucciniano*, Milano, Ricordi, 2004.

Madama Butterfly è uno dei lavori più personali e complessi del catalogo pucciniano. Amata dal musicista più di ogni altra sua creatura, l'opera nella versione del 1907 entrò stabilmente in repertorio, diventando in pochi anni una delle partiture più rappresentate nell'intera storia del teatro lirico. Eppure, a dispetto dei trionfi mietuti anche in virtù di una storia di seduzione e abbandono commovente come poche altre e capace di esercitare quel «ricatto dei sentimenti» a cui il pubblico difficilmente riesce a sottrarsi, l'eccentrica impaginazione drammaturgica del lavoro rivela la volontà del musicista di approdare a nuove soluzioni musicali e teatrali. La pittura ambientale – ottenuta attraverso un finissimo linguaggio orchestrale e armonico, intessuto di citazioni di autentiche melodie giapponesi e basato sulla costante adozione di scale, ritmi e sonorità orientali – predomina come in nessun'altra opera di Puccini, arrivando a diventare per lunghi tratti vera e propria materia del dramma e sostituendo all'azione l'indugiare sul dettaglio di scena, condotto con deliberata e 'cerimoniale' lentezza. Nuova è anche l'attenzione e il rilievo dati alla protagonista femminile, la quindicenne Cio-Cio-San, sulla cui triste vicenda, narrata in prevalenza attraverso i suoi lunghi e sofferiti monologhi interiori, si concentra l'interesse del compositore.

Opera problematica quindi, che ha sconcertato e sconcerta per la sua novità di impianto, ma che al contempo ha da sempre suscitato nel pubblico e nella critica fascino e interesse. Le direttrici principali di ricerca su *Madama Butterfly* hanno puntato quasi esclusivamente sui caratteri più peculiari del lavoro: il suo tormentato processo di revisione e il suo legame con l'orientalismo di fine Ottocento. Tra i saggi più esaustivi e completi al riguardo citiamo i numerosi contributi di Arthur Groos³¹ e Michele Girardi.³² Specificamente dedicati all'analisi dell'elemento esotico – e in parallelo al rinvenimento delle numerose citazioni di melodie giapponesi autentiche – sono i contributi di Peter Ross, Jan van Rij e Kunio Hara,³³ mentre incentrato sulla vita di *Butterfly* dopo

³¹ ARTHUR GROOS, *Return of the Native. Japan in «Madama Butterfly»/«Madama Butterfly» in Japan*, «Cambridge Opera Journal», 1/1, 1989, pp. 167-94; ID., «Madama Butterfly». *The Story*, ivi, III, 1991, pp. 125-58; ID., *Lieutenant F. B. Pinkerton. Problems in the Genesis of an Operatic Hero*, in *The Puccini Companion*, cit., 1994, pp. 161-192; ID., «Madama Butterfly». *Il perduto atto del consolato*, in *Giacomo Puccini. L'uomo, il musicista, il panorama europeo*, cit., pp. 147-158; ID., *Cio-Cio-San and Sadayakko. Japanese Music-Theater in «Madama Butterfly»*, «Monumenta Nipponica», 54, 1999, pp. 41-73; ID., *Luigi Illica's Libretto for «Madama Butterfly» (1901)*, «Studi pucciniani», 2, 2000, pp. 91-195 (contiene la prima pubblicazione integrale dell'abbozzo del libretto redatto da Luigi Illica); «*Madama Butterfly*», *fra oriente e occidente*, in *Madama Butterfly*, Venezia, Teatro la Fenice, 2001, pp. 61-81 (programma di sala).

³² MICHELE GIRARDI, *Esotismo e dramma in «Iris» e «Madama Butterfly»*, in *Puccini e Mascagni. Atti della giornata di studi nell'ambito del XLVI Festival pucciniano (Viareggio, 3 agosto 1995)*, Lucca, Pacini, 1996, pp. 37-54 («Quaderni della Fondazione Festival pucciniano, 2»); ID., *Un'immagine musicale del Giappone nell'opera italiana «fin-de-siècle»*, in *L'Oriente. Storia di una figura nelle arti occidentali (1700-2000)*, a cura di Paolo Amalfitano e Loretta Innocenti, 2 voll., Roma, Bulzoni, 2007, I *Dal Settecento al Novecento*, pp. 583-593; ID., *Fu vero fiasco? Oppure... Qualche osservazione sulla «Butterfly» scaligera nel 1904*, in *Verso «Butterfly»*, Carteggio inedito 1903-1904 Puccini, Ceci, Guarnieri, Pavia, Cardano, 1997, pp. 73-88; ID., «*Madama Butterfly*», *una tragedia in kimono*, Firenze, Teatro Comunale, 2003, pp. 123-135, rist. riveduta, Milano, Teatro alla Scala, 2007, pp. 57-73 (per una dettagliata analisi dell'opera si consulti anche *Giacomo Puccini* cit., pp. 197-257). Il saggio più recente di questo autore è dedicato a un intreccio singolare fra idee registiche e volontà d'autore: *Le droghe della scena parigina: «Madama Butterfly» interpretata da Albert Carré*, in GIACOMO PUCCINI, *Madama Butterfly, mise en scène* di Albert Carré, Torino, EDT, 2012 («Edizione nazionale delle opere di Giacomo Puccini – *Liivrets de mise en scène* e disposizioni sceniche»), 4).

³³ PETER ROSS, *Elaborazione leitmotivica e colore esotico in «Madama Butterfly»*, in *Esotismo e colore locale*, cit., pp. 99-110; JAN VAN RIJ, «*Madame Butterfly*». *Japonisme, Puccini, and the Search for the Real Cho-Cho-San*, Berkeley, Stone Bridge Press, 2001; KUNIO HARA, *Puccini's Use of Japanese Melodies in «Madame Butterfly»*, tesi di laurea, Cincinnati, University of Cincinnati, 2003. Tra gli altri titoli che si occupano dell'orientalismo mu-

la prima assoluta è l'articolo di Dieter Schickling, che ritiene l'opera un «work in progress».³⁴ Approcci più differenziati, come la disamina dell'elemento scenografico oppure il confronto del lavoro con alcune versioni cinematografiche hollywoodiane dello stesso soggetto, sono stati tentati in anni recenti rispettivamente da Helen Greenwald e, con risultati ben più originali, da Anthony Sheppard.³⁵ Gli studi di ogni genere su *Madama Butterfly* hanno trovato infine una compiuta sintesi in concomitanza con le celebrazioni del centesimo anniversario della prima rappresentazione dell'opera (1904). In tale occasione per iniziativa del Centro studi Giacomo Puccini sono stati pubblicati due volumi interamente dedicati alla «tragedia giapponese»:³⁶ nel primo, «*Madama Butterfly*». *L'orientalismo di fine secolo, l'approccio pucciniano*, che riporta gli atti del convegno di studi svoltosi nel 2004, il capolavoro viene esaminato nei suoi più diversi aspetti – analitici, interpretativi, legati alla ricezione e al contesto –, mentre il secondo si concentra sulla genesi dell'opera, riportando fonti storico-letterarie, abbozzi del libretto e della musica, la corrispondenza di Puccini con i librettisti e la prima ricezione del lavoro, ed è un contributo indispensabile per avvicinare questo capolavoro controverso. Riccardo Pecci, autore del saggio iniziale in questo volume, ha in preparazione una monografia su *Madama Butterfly* (Roma, Carocci), in uscita per quest'anno.

sicale di fine Ottocento ricordiamo RALPH P. LOCKE, *Musical exoticism. Images and reflections*, Cambridge-New York-Melbourne, Cambridge University Press, 2009, 2011²; *The Exotic in Western Music*, a cura di Jonathan Bellman, Boston, Northeastern University Press, 1998.

³⁴ DIETER SCHICKLING, *Puccini's Work in Progress. The so-called Versions of «Madama Butterfly»*, «Music and Letters», LXXIX/4, 1998, pp. 527-537. Lo si legga, in trad. italiana, alle pp. 29-42 di questo volume.

³⁵ HELEN M. GREENWALD, *Picturing Cio-Cio-San. House, Screen, and Ceremony in Puccini's «Madama Butterfly»*, «Cambridge Opera Journal», XXIII/3, 2001, pp. 237-259; ANTHONY W. SHEPPARD, *Cinematic Realism, Reflexivity and the American «Madame Butterfly» Narratives*, ivi, XVII/1, 2005, pp. 59-93. Del medesimo autore si veda anche un contributo importante sui temi originali giapponesi: *Music Box as Muse to Puccini's «Butterfly»*, «The New York Times», 17 giugno 2012, online dal 15 giugno 2012, <http://www.nytimes.com/2012/06/17/arts/music/puccini-opera-echoes-a-music-box-at-the-morris-museum.html> (verificato il 15 maggio 2013).

³⁶ «*Madama Butterfly*». *Fonti e documenti della genesi*, a cura di Arthur Groos e Virgilio Bernardoni, Lucca, Centro studi Giacomo Puccini-Maria Pacini Fazzi, 2005; «*Madama Butterfly*». *L'orientalismo di fine secolo, l'approccio pucciniano, la ricezione*. Atti del convegno internazionale di studi (Lucca-Torre del Lago, 28-30 maggio 2004), a cura di Arthur Groos e Virgilio Bernardoni, Firenze, Olschki, 2008.

Dall'archivio storico del Teatro La Fenice

a cura di Franco Rossi

Madama Butterfly stroncata a Venezia

Dopo gli anni assai duri che il teatro veneziano attraversò con il cambio del secolo, l'attività della Fenice conobbe un netto miglioramento nella stagione 1905, aperta dall'acclamata prima veneziana di *Tosca*. Dopo una breve stasi, dovuta soprattutto a questioni di carattere economico, un'altra annata interessante coincide con la stagione 1907-1908, nel segno della Francia: aperta dal *Cid* di Jules Massenet, comprendeva *Amleto* di Thomas, *La Cabrera* di Dupont e *Thaïs* ancora di Massenet, accanto a titoli italiani meno attraenti come *Il figlio di mare* di Giuseppe Cicognani (prima assoluta), *Paolo e Francesca* di Luigi Mancinelli (pronta ripresa dal teatro di Bologna che l'aveva tenuta a battesimo) e *Marcella*, idillio moderno in tre episodi di Lorenzo Stecchetti per la musica di Umberto Giordano, malamente naufragato in due sere nelle quali venne accostato a un *Cid* che invece tenne brillantemente la scena. Unico lavoro di grande diffusione fu *La traviata*, in una delle sue numerosissime riprese alla Fenice, questa volta con la prestigiosa Rosina Storchio affiancata dall'Alfredo di Mario Massa e dal Germont di Renzo Minolfi.

Dopo questa annata, rimarchevole per qualità ed originalità, anche la stagione 1908-1909 si prospetta come molto interessante sotto il profilo della programmazione. All'impresario De Angelis viene sostituito il veneto Pasquale Zeni, dopo un primo approccio con la più affidabile Agenzia Cambiaggio di Milano e dopo aver quasi raggiunto un accordo con Crestani, costretto a rinunciare – almeno ufficialmente – per aver firmato con Trieste il giorno precedente (!) l'arrivo del telegramma della Fenice.¹ La trattativa con Cambiaggio era persa in realtà bene avviata, e grazie alla collaborazione con l'agenzia milanese buona parte della struttura della stagione futura era già fissata nelle sue linee fondamentali: *Aida* avrebbe inaugurato la sera del 26 dicembre, seguita dalla prima veneziana di *Madama Butterfly*, da un impegnativo *Tristano e Isotta* e, in chiusura di stagione, dalla *Gioconda*, opera veneziana per ambientazione e popolare per elezione. Alla fine di aprile l'accordo con Luigi Broglio, rappresentante di Cambiaggio, sembrava cosa fatta, ma le sue proposte sui cantanti da ingaggiare² trovarono la netta opposizione della direzione della Fenice che di fatto mandò all'aria la trattativa provocando il vivo risentimento dell'agenzia milanese.³

Dopo lunghe trattative, la dirigenza veneziana chiude quindi con l'avvocato Pasquale Zeni di Montagnana, anche se il contratto viene definitivamente firmato solo in autunno: le tensioni più

¹ Del pari abortiti i contatti con l'impresario Corti, che pare restare sulla dirittura d'arrivo fino alla fine di aprile per poi sparire letteralmente (mancò anche un appuntamento...) nei giorni immediatamente successivi.

² Teresina Burchi, Olga Del Signore, Ladislava Hotkowska, Davide Henderson, Giuseppe Bellantoni e Oreste Carozzi.

³ La delusione di Broglio è evidente nel telegramma del primo maggio, che inizia con le parole «speravo direzione Fenice mostrasse maggior deferenza mio riguardo». Nella sua lettera di risposta la direzione della Fenice rimprovera all'agenzia il ritardo con il quale si è mossa e la conseguente impossibilità di chiudere rapidamente su nomi concordemente considerati di vaglia e adatti alla massima piazza veneziana.



Madama Butterfly al Teatro La Fenice di Venezia, 1964; regia di Renzo Frusca, scene di Renato Borsato. In scena: Angelo Mori (Pinkerton), Virginia Zeani (Cio-Cio-San). Archivio storico del Teatro La Fenice. La Zeani ha partecipato alla prima rappresentazione assoluta (Milano, Scala, 1957; in italiano col titolo *Dialoghi delle Carmelitane*) dei *Dialogues des Carmélites* di Poulenc (Blanche).

Madama Butterfly al Teatro La Fenice di Venezia, 1968; regia di Carlo Maestrini, scene di Renato Borsato. In scena: Mietta Sighele (Cio-Cio-San), Veriano Luchetti (Pinkerton). Archivio storico del Teatro La Fenice.

significative tra direzione e impresa sono come sempre legate alla scelta dei singoli cantanti, e agli aspetti economici sottintesi. Pur ribadendo la propria irremovibile determinazione a difendere il buon nome del teatro, la direzione si trova alla fine obbligata a valutare positivamente prestazioni su piazze non di primo piano come Udine e Padova, e a ignorare le contestazioni e le proteste di Antonio Guarnieri, direttore d'orchestra designato.

Il contratto tra direzione e impresa, definitivamente acquisito agli atti alla fine di novembre (ma si era in ballo dalla fine di aprile, come si ricorderà), fissa le tre opere già descritte, aggiungendovi in sostituzione della *Gioconda* il lavoro *Eidelberga mia!*, opera in quattro atti di Ubaldo Pacchierotti. Le recite previste non devono essere inferiori a trenta (saranno infatti 37), con una cadenza di almeno quattro serate a settimana, con conclusione tassativa entro il 23 febbraio. Le prime parti sono affidate a Cecilia David e a Nina Tezza Gallo, i ruoli di mezzosoprano a Ladislava Hotkoska, le parti tenorili a David Henderson e Angelo Bendinelli, mentre i baritoni previsti sono Giuseppe Bellantoni e Francesco Federici, con il rinforzo del basso Oreste Carrozzi. Di grande spessore la scelta relativa ai direttori di coro e orchestra, rispettivamente Vittore Veneziani e Antonio Guarnieri, con l'assistenza di Arrigo Pedrollo. Oltre a ciò 65 professori d'orchestra, 40 voci maschili e 22 femminili, 24 ballerine e 20 bambine. Il compenso previsto per l'impresario è di 46.000 lire, oltre ai proventi derivanti dalla vendita di quasi tutta la platea e di ben oltre la metà dei palchi, dal terzo al quinto ordine.

L'insolita presenza in archivio di tutti i contratti stipulati con i fornitori rende particolarmente facile la lettura di una stagione che, sotto molti punti di vista, delega gran parte della preparazione degli spettacoli a queste figure di importanza via via crescente nel panorama teatrale. Risale ai primi anni del secolo l'attività dei Fratelli Capuzzo, attrezzisti con sede in campo Santi Giovanni e Paolo, attività che continuerà ininterrottamente per oltre cinquant'anni; vi sono poi la milanese Ditta Bertoletti fornitrice di calzature teatrali, le forniture teatrali di Davide Ascoli o lo studio di scenografia di Costantino Magni, che fornì per intero le scene. Come si può dunque vedere, sono ben poche le attività che vengono gestite direttamente a Venezia, segno inequivocabile della decadenza della manifattura veneziana.

Dopo tante contestazioni, alcune angosce e molte lamentele, la sera di Santo Stefano si apre il sipario con *Aida*, che si impone nella stagione sotto molti punti di vista: con sedici recite e un incasso totale di 35.804,5 lire riporta il più alto numero di rappresentazioni (quasi la maggioranza assoluta), il più alto incasso per serata (6.106 lire la recita inaugurale) e la media più alta con 2.237,80 lire a serata. Un notevole gradimento incontra anche il *Tristano*, che regge per nove serate con un incasso medio di 1.792,54 lire (3.901,80 la prima sera), mentre *Eidelberga mia!* è fanalino di coda con sole quattro recite: la buona aspettativa nei confronti della prima serata (incasso di 2.843 lire) crolla con la seconda, mentre anche le successive non permettono al lavoro di decollare; sarà proprio la prima serata a reggere una media di incassi che paradossalmente (ma è un valore statisticamente poco rappresentativo, visto l'esiguo numero di recite) risulta di un poco superiore alla media delle recite di *Madama Butterfly*: l'interesse del pubblico veneziano alla prima del lavoro pucciniano (3.311,70 l'incasso) scivola nella serata successiva,⁴ finché l'incasso medio si attesta attorno alle novecento lire a recita.

Poco dopo l'inizio della stagione una drammatica catastrofe naturale colpisce l'Italia: il terribile terremoto e maremoto che rasero al suolo Messina e la costa calabro-sicula; all'alba del 28 dicembre 1908 il tragico evento aveva prodotto un immenso disastro sia in termini economici che in termini

⁴ Sole 604,80 lire, secondo record negativo stagionale, ma che fu dovuto, come recita il *bordereau*, a neve, pioggia e vento.

di vite umane, con oltre centomila morti. Il riflesso sui giornali dell'epoca è immediato: il 2 gennaio la «Gazzetta di Venezia» titola *Urgono soccorsi per le città desolate*, mentre due giorni più tardi viene sottolineato l'atteggiamento di responsabilità dei sovrani;⁵ qualche giorno più tardi l'intero parlamento italiano affronta il problema sotto il profilo legislativo: *Una solenne seduta alla Camera Nazionale. I discorsi di Marcora e di Giolitti. Il progetto di legge per la Sicilia e la Calabria*.⁶

È in questo clima che viene allestita *Madama Butterfly*, nei confronti della quale si nutre evidentemente una certa aspettativa; la «Gazzetta di Venezia» annuncia la prova generale per la sera di giovedì 7 gennaio 1909, ricordando non solo i nomi degli interpreti e del direttore d'orchestra, ma – in modo inusuale – anche l'attenzione da quest'ultimo riservata a una partitura concordemente riconosciuta come difficile ed impegnativa. Il particolare interesse per la nuova produzione è confermato anche dal lancio del giorno della prima, nel quale la «Gazzetta» propone il riassunto della trama e una breve nota di commento e di colore circa il lavoro e la situazione nella quale viene eseguito:

L'ultima opera del Puccini giunge alla Fenice con notevole ritardo. La prima esecuzione ne seguì, infatti, alla Scala il 17 febbraio 1906 [recte: 1904]. Non ebbe liete sorti, e parve che l'opera non dovesse rialzarsi, tanto la condanna era stata incontrastata ed unanime. L'autore modificò lo spartito, lievemente quanto al contenuto, notevolmente quanto alla forma; lo ridusse cioè da due a tre atti, dividendo in due parti il secondo originario, che era infatti sembrato insopportabilmente lungo. L'opera, riprodotta tre mesi dopo la caduta al Grande di Brescia, ebbe successo favorevole. Da allora, la fortuna non le mancò, sia in Italia dove percorse felicemente parecchi teatri, sia specialmente all'estero. Certo alla Scala la vastità dell'ambiente aveva nociuto gravemente al tenue dramma e alla tenue partitura; si eran perdute quasi tutte le invidiabili finzze che nella creazione del personaggio della protagonista aveva profuso Rosina Storchio. [...] La prima rappresentazione di *Butterfly* a Venezia cade precisamente nel giorno genetliaco della Regina Elena. Non v'ha dubbio che lo spettacolo si inizierà stasera con la Marcia Reale. All'omaggio dell'orchestra faccia in modo, il pubblico della Fenice, di trovarsi presente al completo.⁷

L'appello alla presenza, alla puntualità e alla partecipazione rispecchia naturalmente la delicatezza del momento e la sensibilità e coesione che sono sempre sollecitate in situazioni simili. Le cose cambiano invece, e sensibilmente, il giorno dopo, quando a prendere la penna è un altro articolista, siglato «M.P.», che sembra non voler fare sconti al lavoro di Puccini, sottolineando invece l'ottimo risultato dell'allestimento teatrale. Addirittura:

si è rinnovato il fenomeno che si potrebbe ben chiamare di suggestione collettiva. A interrogare gli spettatori uno per uno non credo che ieri sera – come a qualunque altra *première* di *Butterfly* – si sarebbe trovato un ammiratore dell'opera: tutt'al più qualche ottimista, pago di aver sentito nuovamente molta conosciuta materia musicale. Eppure, quegli stessi spettatori riuniti hanno decretato il successo: avrete un bell'osservare che il successo fu tiepidissimo; che si concretò in una vittoria personale di una cantatrice elettissima, la signora Piccoletti; che gli applausi erano molto nettamente localizzati nelle sfere superiori del teatro, e che eran forse troppo pronti, ma sempre accortamente distribuiti... Queste si potranno sempre dire malignità impotenti di un avversario aprioristico che non si arrende – perché insomma il successo c'è stato. [...] Questa di *Butterfly* è un'ardua parte: [nonostante] la sua puerile e piuttosto sciocca psicologia, la piccola *geisha* è un personaggio complesso, che va dalle lungaggini della prima scena [...] alla tragicità [...]. Parte ardua vocalmente, vuoi per le contorsioni della linea melodica che costringono ad una

⁵ *I sovrani han fatto ritorno a Roma*, «La Gazzetta di Venezia», 4 gennaio 1909.

⁶ Ivi, 9 gennaio.

⁷ *Teatri e Concerti* – «*Madama Butterfly*». *Tragedia giapponese di Illica e Giacosa, musica di Giacomo Puccini*, ivi, 8 gennaio 1909.



Madama Butterfly al Teatro La Fenice di Venezia, 1972; regia, scene e costumi di Gianrico Becher. In scena: Mietta Sighele (Cio-Cio-San), Anna Di Stasio (Suzuki). Archivio storico del Teatro La Fenice.

Madama Butterfly al Teatro La Fenice di Venezia, 1974; regia, scene e costumi di Gianrico Becher. In scena: Elena Mauti Nunziata (Cio-Cio-San), Gennaro De Sica (Pinkerton). Archivio storico del Teatro La Fenice.

continua ginnastica, vuoi per la mole formidabile [...]. La signora Piccoletti superò la prova con valore eccezionale. Essa doveva superare l'ostacolo non lieve di una figura inadatta alla bambolina fragile e minuta che deve essere Butterfly [...]. I cori ottimi: quello delle donne al primo atto fuso e preciso, quello interno al secondo ben colorito, ma forse a bocca non abbastanza chiusa. Allestimento bellissimo: scenari ottimi veramente e luci accurate; bei costumi. L'orchestra, in una delle partiture più ingrate e men facili che si possan trovare, fu eccellente. Il Guarnieri curò questa interpretazione con amore straordinario, forse conscio che lo spartito ne ha gran bisogno. L'orchestra apparve agile, scorrevole, colorita e se non poté colmare il vuoto dove il vuoto c'era, agli orpelli non mancarono le più lucenti apparenze. Il Guarnieri miniava con una cura che pareva proprio convinta tutti i più insulsi particolari di questa immane canzonatura. [...] Malgrado i tagli, le modificazioni, le aggiunte apportate allo spartito dopo la caduta della Scala, son rimasto dell'opinione formatami in quella prima memorabile serata. Può camminare quanto vuole, lo spartito che volontà onnipotenti sollevarono dopo il capitombolo, ma vuoto è e vuoto rimane. [...] Irritante perché ammantato, infronzolato, agghindato e di cento e mille e centomila giocherelli e bubbolini e specchietti per i gonzi. Artificio sempre in luogo di arte.⁸

Ma il giudizio finora riportato è ancora largamente generoso: le parti più velenose dell'articolo vengono dopo, quando il bilioso recensore esamina in rapida successione le «sgradevoli bizzarrie armoniche», le «stridenti terze maggiori», il «sincopato ansante», gli «unisoni e progressione continua», e persino la «mancanza assoluta di una qualsiasi spina dorsale dell'opera». Sempre evidenziato nell'articolo è invece il favore del quale il lavoro gode presso il pubblico americano e quello tedesco: prima ancora che prendano forma i contatti diretti con gli Stati Uniti per *La fanciulla del West*, il recensore sottolinea il compiacimento e la gratificazione alla quale vanno soggetti gli ascoltatori statunitensi all'ascolto di «America Forever» – dimenticando però di osservare che il protagonista riesce al pubblico persona cinica, vacua e francamente antipatica, e con lui buona parte della presunta moda e tendenza *yankee*, e che l'unica figura positiva di quel paese è il console Sharpless.

La dirigenza del teatro sembra però ignorare completamente i pareri e l'orientamento espressi dalla «Gazzetta», tanto da comunicare fin troppo tempestivamente il successo dell'allestimento sia a Giulio Ricordi sia a Giacomo Puccini. Entrambi rispondono telegraficamente: «Ringraziamo cortese comunicazione e ci felicitiamo con tutti quanti concorsero successo *Butterfly*. Ricordi» e «Ringrazio vivamente per gentile comunicazione successo *Butterfly*. Prego complimentare maestro Guarnieri valenti artisti ossequi – Puccini».⁹

Come abbiamo visto dai *bordereaux*, però, non tutto andò come previsto, e ne fecero le spese l'incolpevole fornitore delle scenografie, che risponderà assai amareggiato e a buon diritto (visto anche il giudizio largamente favorevole che non solo per *Madama Butterfly* verrà dato alle scene, sia pure di fabbrica e non confezionate *ad hoc*), e soprattutto il discusso impresario, che a stento riuscirà a colmare la differenza tra spese ed entrate: evidentemente lo scorrere sostanzialmente tranquillo della stagione non bastò a produrre quel buon attivo sempre sperato dagli uomini di teatro. Pasquale Zeni scomparve quindi dai ruoli della Fenice, lasciando oltretutto un modesto ricordo.

⁸ Ivi, 9 gennaio 1909.

⁹ Questi documenti, come tutti i precedenti, sono tratti dall'Archivio storico del Teatro La Fenice, Buste Spettacoli 1906-1909.

Madama Butterfly al Teatro La Fenice

Tragedia giapponese in due atti di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica, musica di Giacomo Puccini; ordine dei personaggi: 1. Madama Butterfly (Cio-Cio-San) 2. Suzuki 3. Kate Pinkerton 4. F. B. Pinkerton 5. Sharpless 6. Goro 7. Il principe Yamadori 8. Lo zio bonzo 9. Lo zio Yakusidé 10. Il commissario imperiale 11. L'ufficiale del registro 12. La madre di Cio-Cio-San 13. La zia 14. La cugina 15. Dolore.

1908-1909 – *Stagione di carnevale*

8 gennaio 1909 (9 recite).

1. Giuseppina Piccoletti 2. Nelda Garrone 4. Angelo Bendinelli 5. Francesco Federici 6. Palmiro Domenichetti 8. Teobaldo Montico 9. Salvatore Benedetti 10. Vittorio Trevisan – M° conc.: Antonio Guarnieri; m° coro: Vittore Veneziani; forn. scen.: Costantino Magni; forn. cost.; Davide Ascoli.

1921 – *Recite straordinarie*

24 aprile 1921 (7 recite).

1. Ersilde Cervi Caroli 2. Ebe Ticozzi 3. Leonide Gianni 4. Angelo Pintucci 5. Ciro Scafa (Mariano Stabile) 6. Gualtiero Favi 7. Leopoldo Cherubini 8. Angelo Zoni 9. Dioniso Ferrari – M° conc.: Giacomo Armani; m° coro: Ferruccio Cusinati.

1924 – *Stagione di primavera*

30 aprile 1924 (5 recite).

1. Stefania Dandolo 2. Maria Worko 4. Juan Nadal 5. Mario Gubbiani 6. Palmiro Domenichetti 7. Angelo Zoni 8. Quintelio Bonini 10. Enrico Ferrari 11. P. Duilio – M° conc.: Mario Terni; m° coro: Romeo Bartoli.

1925 – *Stagione di metà carnevale*

31 gennaio 1925 (5 recite).

1. Augusta Oltrabella 2. Renata Pezzati 3. Franca De Blasi 4. Manfredi Polverosi 5. Guglielmo Parmeggiani 6. Alessandro Ravazzolo 7. Angelo Zoni 8. Vittorio Pistolesi 11. Angelo Zoni 15. Dolores Giordano – M° conc.: Pietro Fabbroni; forn. scen.: Ercole Sormani.

1926 – *Stagione di primavera e lirica*

10 aprile 1926 (5 recite).

1. Carmen Melis 2. Ebe Ticozzi 3. Gina Mari 4. Luigi Marini (Arnaldo Matteucci) 5. Mario Gubbiani 6. Giuseppe Laganà 7. Leopoldo Cherubini 8. Carlo Paolucci 11. Leopoldo Cherubini 15. Carla Giannini – M° conc.: Pietro Fabbroni; m° coro: Ferruccio Cusinati; forn. scen.: ditta Ercole Sormani; forn. cost.: sartoria Ardovino.



Madama Butterfly al Teatro La Fenice di Venezia, 1982; regia di Giorgio Marini, scene di Lauro Crisman, costumi di Ettore d'Ettorre. In scena: Leonia Vetuschi (Suzuki), Eugenia Moldoveanu (Cio-Cio-San), Archivio storico del Teatro La Fenice. Fu data la versione Milano 1904.

Madama Butterfly al Teatro La Fenice di Venezia, 1989; regia di Stefano Vizioli, scene e costumi di Aldo Rossi. In scena: Francesca Franci (Suzuki), Raina Kabaivanska (Cio-Cio-San), Paolo Gavanelli (Sharpless).

1929 – Stagione di primavera

10 giugno 1929 (3 recite).

1. Ysang Tapalès 2. Olga De Franco 3. Ersilia Bortoletti 4. Silvio Costa Lo Giudice 5. Fabio Ronchi 6. Romeo Boscucci 7. Eraldo Coda 8. Sabat Canuto 10. Mario Girotti 11. Eraldo Coda – M° conc.: Edoardo Guarnieri; m° coro: Ferruccio Cusinati; forn. scen.: ditta Ercole Sormani.

1931 – Recite straordinarie

10 settembre 1931 (3 recite).

1. Gilda Dalla Rizza 2. Ebe Ticozzi 3. Mary Trevisan 4. Piero Pauli 5. Zeno Dolnisky 6. Giovanni Baldini 7. Ottorino Nardi 8. Enrico Vannuccini 10. Alberto Nannini – M° conc.: Giuseppe Dal Campo; m° coro: Ferruccio Cusinati.

1942 – Manifestazioni musicali dell'anno XX

14 marzo 1942 (5 recite).

1. Mafalda Favero (Maria Carbone) 2. Olga De Franco (Vittoria Palombini) 3. Maria Tyrolt Gelijk 4. Giuseppe Bortolazzi (Aldo Sinnone) 5. Tito Gobbi (Gino Vanelli) 6. Luigi Nardi (Saturno Meletti) 7. Mario Bianchi (Spartaco Marchi) 8. Camillo Righini 10. Nino Manfrin (Ildebrando Santafè, Dario Caselli) – M° conc.: Vincenzo Bellezza (Emidio Tieri); reg.: Enrico Frigerio; scen.: Camillo Parravicini.

1945 – Stagione lirica di primavera

26 aprile 1945 (7 recite).

1. Toti Dal Monte 2. Giacinta Berengo-Gardin 3. Luisa Pianezzola 4. Aldo Poyesi (Mario Del Monaco) 5. Ottavio Marini 6. Sante Messina 7. Alessandro Pellegrini 8. Marco Stefanoni 10. Alessandro Pellegrini 11. Giuseppe Rossi. – M° conc.: Nino Sanzogno; m° coro: Sante Zanon; reg.: Augusto Cardì; forn. scen.: ditta Ercole Sormani.

1947 – Stagione lirica invernale

20 febbraio 1947 (7 recite).

1. Rina Maltrasi 2. Aida Londei 3. Luisa Pianezzola 4. Mario Binci 5. Scipione Colombo 6. Cesare Masini Sperti 7. Alessandro Pellegrini 8. Giuseppe Noto 10. Alessandro Pellegrini. – M° conc.: Franco Ghione (Ettore Gracis); m° coro: Sante Zanon; reg.: Livio Luzzato; forn. scen.: ditta Ercole Sormani.

1949-1950 – Stagione lirica di carnevale

18 febbraio 1950 (2 recite).

1. Rina Maltrasi 2. Anna Maria Anelli 3. Enza Battistini 4. Giuseppe Campora 5. Afro Poli 6. Cesare Masini Sperti 7. Adolfo Pacini 8. Ernesto Dominici 10. Uberto Scaglione – M° conc.: Manno Wolf-Ferrari; m° coro: Sante Zanon; reg.: Augusto Cardì; forn. scen.: ditta Ercole Sormani.

1962 – *Stagione lirica invernale*

4 gennaio 1962 (3 recite).

1. Gigliola Frazzoni 2. Maria Puppo 3. Maria Luisa Carnio 4. Giuseppe Campora 5. Mario Basiola jr. 6. Mario Guggia 7. Guglielmo Ferrara 8. Giovanni Antonini 10. Uberto Scaglione 11. Marcos Pena-Perez – M° conc.: Francesco Molinari Pradelli; reg.: Mario Lanfranchi; m° coro: Sante Zanon; scen.: Renato Borsato.

1964 – *Manifestazioni estive*

8 agosto 1964 (3 recite).

1. Virginia Zeani 2. Rosa Laghezza 3. Luciana Palombi 4. Angelo Mori 5. Domenico Trimarchi 6. Mario Guggia 7. Virgilio Carbonari 8. Angelo Nosotti 10. Uberto Scaglione 11. Giorgio Santi – M° conc.: Arturo Basile; m° coro: Corrado Mirandola; reg.: Renzo Frusca; scen.: Renato Borsato.

1967-1968 – *Stagione lirica*

9 gennaio 1968 (5 recite).

1. Mietta Sighele 2. Anna Di Stasio 3. Annalia Bazzani 4. Veriano Luchetti 5. Attilio D'Orazi 6. Pino Castagnoli 7. Paolo Pedani 8. Alessandro Maddalena 10. Gianni Socci 11. Uberto Scaglione – M° conc.: Arturo Basile; m° coro: Corrado Mirandola; reg.: Carlo Maestrini; scen.: Renato Borsato.

1972 – *Stagione lirica*

24 marzo 1972 (6 recite).

1. Mietta Sighele (Azuma Atsuko) 2. Anna Di Stasio 3. Annalia Bazzani 4. Aldo Bottion (Giorgio Casellati Lamberti) 5. Attilio D'Orazi (Giuseppe Zecchillo) 6. Augusto Pedroni 7. Paolo Cesari 8. Giovanni Antonini 10. Bruno Tessari 11. Uberto Scaglione – M° conc.: Oliviero De Fabritiis; reg., scen. e cost.: Gianrico Becher; nuovo allestimento realizzato in collaborazione con il Consorzio CTC di Milano.

1973-1974 – *Stagione lirica*

5 aprile 1974 (8 recite).

1. Elena Mauti Nunziata (Yasuko Hayashi) 2. Clara Betner (Flora Rafanelli) 3. Annalia Bazzani 4. Gennaro De Sica (Franco Bonisolti) 5. Giorgio Lormi (Angelo Romero) 6. Mario Guggia 7. Paolo Cesari 8. Giovanni Antonini 10. Franco Boscolo 11. Uberto Scaglione – M° conc.: Oliviero De Fabritiis; m° coro: Corrado Mirandola; reg., scen. e cost.: Gianrico Becher.

1976 – *Manifestazioni estive*

1 luglio 1976 (6 recite).

1. Maria Chiara 2. Maria Di Stasio 3. Annalia Bazzani 4. Gianni Raimondi 5. Attilio D'Orazi 6. Mario Guggia 7. Paolo Cesari 8. Giovanni Antonini 10. Franco Boscolo 11. Uberto Scaglione. – M° conc.: Nello Santi; m° coro: Aldo Danieli; reg.: Gianrico Becher.

1982 – *Opere, balletti, concerti*

21 marzo 1982 (6 recite).

1. Mietta Sighele 2. Christine Batty 3. Amalia Guida 4. Veriano Luchetti 5. Elia Padoan 6. Giuseppe Botta 7. Giuseppe Morresi 8. Giovanni Antonini 10. Guido Fabbris 11. Renzo Stevanato – M° conc.: Eliahu Inbal; m° coro: Aldo Danieli; reg.: Giorgio Marini; scen.: Lauro Crisman; cost.: Ettore D'Etto.

28 marzo 1982 (5 recite): prima versione dell'opera, Milano 1904

1. Eugenia Moldoveanu 2. Leonia Vetuschi 3. Sofia Mezzetti 4. Beniamino Prior 5. Ferdinand Radovan 6. Antonio Balbo 7. Franco Boscolo 8. Francesco Ellero D'Artegna 9. Claudio Giombi 10. Guido Fabbris 11. Sante Amati 12. Annalia Bazzani 13. Maria Cristina Brancato 14. Marisa Zotti – M° conc.: Eliahu Inbal; m° coro: Aldo Danieli; reg.: Giorgio Marini; scen.: Lauro Crisman; cost.: Ettore D'Etto.

1983 – *Opere liriche e teatro musicale*

18 settembre 1983 (5 recite): prima versione dell'opera, Milano 1904

1. Eugenia Moldoveanu 2. Leonia Vetuschi 3. Sofia Mezzetti 4. Beniamino Prior 5. Lorenzo Saccomani 6. Mario Guggia 7. Franco Boscolo 8. Giovanni Antonini 9. Claudio Giombi 10. Bruno Tessari 11. Sante Amati 12. Annalia Bazzani 13. Cristina Brancato Benedettelli 14. Marisa Zotti – M° conc.: Eliahu Inbal; m° coro: Aldo Danieli; reg.: Giorgio Marini; scen.: Lauro Crisman; cost.: Ettore D'Etto.

1988-1989 – *Opere e balletto*

28 ottobre 1989 (7 recite).

1. Raina Kabaivanska (Sandra Pacetti) 2. Francesca Franci (Elisabetta Fiorillo) 3. Antonella Trevisan 4. Giorgio Lambertini (Nazzareno Antinori) 5. Paolo Gavanelli (Roberto Frontali) 6. Mario Bolognesi (Carlo Gaifa) 7. Andrea Snarsky 8. Carlo Striuli 10. Giuseppe Zecchillo 11. Bruno Tessari 12. Anna Lia Bazzani 14. Michela Remor – M° conc.: Daniel Oren; m° coro: Ferruccio Loner; reg.: Stefano Vizioli; scen. e cost.: Aldo Rossi; all.: Teatro Comunale di Bologna.

1995-1996 – *Stagione di lirica e balletto. PalaFenice al Tronchetto*

23 luglio 1996 (8 repliche)

1. Sylvie Valayre 2. Lidia Tirendi 3. Erla Kollaku 4. Jean-Pierre Furlan 5. Angelo Veccia 6. Romano Emili 7. Paolo Maria Orecchia 8. Luciano Medici 9. Antonio Casagrande 10. Giuseppe Zecchillo 11. Enzo Corò 12. Silvia Montanari 13. Mafalda Castaldo 14. Antonella Meridda – M° conc.: Tiziano Severini; m° coro: Giovanni Andreoli; reg.: Stefano Vizioli; scen. e cost.: Aldo Rossi; all.: Teatro Comunale di Bologna.

2001 – *Stagione di lirica e balletto. PalaFenice al Tronchetto*

23 febbraio 2001 (7 recite)

1. Chiho Oiwa (Iulia Isaev) 2. Tea Demurishvili (Lidia Tirendi Vitale) 3. Liesl Odenweller 4. José

Ferrero (Dario Balzanelli) 5. Giuseppe Garra (Luca Grassi) 6. Enrico Cossutta 7. Giovanni Maini 8. Armando Caforio 9. Luca Favaron 10. Luciano Graziosi 11. Franco Zanette 12. Valeria Arrivo 13. Marta Codognola 14. Emanuela Conti – M° conc.: Yuri Ahronovitch; m° coro: Giovanni Andreoli; reg. e scen.: Robert Wilson; cost.: Frida Parmeggiani; all.: Teatro Comunale di Bologna su progetti originali di Robert Wilson per l'allestimento dell'Opéra Bastille di Parigi.

2009 – Stagione di lirica e balletto

22 maggio 2009 (7 recite)

1. Micaela Carosi (Oksana Dyka) 2. Rossana Rinaldi (Daniela Innamorati) 3. Elisabetta Forte 4. Massimiliano Pisapia (Luca Lombardo) 5. Gabriele Viviani (Simone Piazzola) 6. Bruno Lazzaretti 7. Elia Fabbian 8. Alberto Rota 9. Roberto Menegazzo (Marco Rumori) 10. Claudio Zancopè (Carlo Agostini) 11. Cosimo D'Adamo (Stefano Meggiolaro) 12. Paola Rossi (Francesca Poropat) 13. Gabriella Pellos (Marta Codognola) 14. Antonella Meridda (Emanuela Conti) – M° conc.: Nicola Luisotti; m° coro: Claudio Marino Moretti; reg.: Daniele Abbado; scen.: Graziano Gregori; cost.: Carla Teti; all.: Fondazione Lirico Sinfonica Petruzzelli e Teatri di Bari.



Madama Butterfly (t) al Teatro La Fenice di Venezia, 1989; regia di Stefano Vizioli, scene e costumi di Aldo Rossi. In scena: Raina Kabaivanska (Cio-Cio-San).



Madama Butterfly a Venezia, PalaFenice al Tronchetto, 2001; regia e scene di Robert Wilson, costumi di Frida Parmeggiani (allestimento del Teatro Comunale di Bologna, 1996, a sua volta ripreso dall'allestimento originale all'Opéra Bastille di Parigi, 1993). In scena: José Ferrero (Pinkerton), Chiho Oiwa (Cio-Cio-San), sopra; Tea Demurshvili (Suzuki), Chiho Oiwa (Cio-Cio-San), sotto. Foto Graziano Arici. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Madama Butterfly in tournée e nel territorio col Teatro La Fenice1955 – *Tournée a Wiesbaden*

22 maggio 1955 (2 recite).

1. Lina Moscucci 3. Luisa Talamini 4. Giacinto Prandelli 5. Mario Boriello 8. Alessandro Maddalena – M° conc.: Oliviero De Fabritiis; reg.: Augusto Cardi.

1955 – *Grandi spettacoli lirici in campo Sant'Angelo*

9 agosto 1955 (2 recite).

1. Edda Melchiorri 2. Vittoria Mastropaolo 3. Gina Bussolin 4. Ruggero Schileo 5. Angelo Gilarioni 6. Pino Castagnoli 7. Uberto Scaglione 8. Alessandro Maddalena 10. Alessandro Pellegrin – M° conc.: Riccardo Bottino; reg.: Mario Lanfranchi; forn. scene: Ercole Sormani; forn. cost.: Casa d'Arte Imperia, Milano, Casa d'Arte La Fenice, Venezia.

1966 – *Tournée al Cairo*

18 febbraio 1966 (4 recite).

1. Mietta Sighele 2. Rita Bezzi Breda 3. Milly Mascaro 4. Antonio Galie 5. Franco Mioli 6. Pietro Di Vietri 7. Bruno Grella 8. Umberto Frisaldi – M° conc.: Nicola Rescigno; reg.: Maria Sofia Marasca; coro e orch. dell'Opera del Cairo.

1972 – *Tournée a Lausanne*

18 ottobre 1972 (2 recite).

1. Mietta Sighele 2. Anna Di Stasio 4. Giorgio Casellato Lamberti 5. Attilio D'Orazi 6. Augusto Pedroni 8. Giovanni Antonini – M° conc.: Carlo Franci; reg.: Gianrico Becher.

2003 – *XXII Stagione lirica di Padova, Teatro Verdi*

5 settembre 2003 (3 recite)

1. Adina Nutescu 2. Maia Mari 3. Julie Mellor 4. Carlo Barricelli 5. Piero Terranova 6. Luigi Maria Barilone 7. Giovanni Maini 8. Pietro Naviglio 10. Carlo Agostani 11. Emanuele Pedrini 12. Manuela Marchetto 14. Emanuela Conti – M° conc.: Giuseppe Marotta; reg. e scen.: Marco Pucci Catena; cost.: Shizuko Omachi.



Madama Butterfly al Teatro La Fenice di Venezia, 2009; regia di Daniele Abbado, scene di Graziano Gregori, costumi di Carla Teti. In scena: Micaela Carosi (Cio-Cio-San), Massimiliano Pisapia (Pinkerton). Foto Michele Crosera. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Biografie

OMER MEIR WELLBER

Maestro concertatore e direttore d'orchestra. Nato nel 1981 in una famiglia russo-tedesca nel Be'er Sheva, oltre che direttore ospite alla Israeli Opera e, dal 2009, direttore stabile della Raanana Symphonette Orchestra, è dal 2011 direttore musicale del Palau de les Arts Reina Sofía di Valencia. È inoltre ospite regolare dei teatri di Berlino, Dresda, Vienna, Venezia, Milano e Verona. Dopo studi di fisarmonica, pianoforte e composizione (con Tania Taler e Michael Wolpe), dal 2000 al 2008 ha studiato direzione d'orchestra con Eugene Zirlin e Mendi Rodan alla Jerusalem Music Academy, esibendosi con le principali orchestre israeliane e dirigendo numerosi lavori contemporanei. Dal 2005 appare regolarmente alla Israeli Opera di Tel Aviv dove ha diretto opere di Mozart, Donizetti, Verdi, Boito, Puccini, Ponchielli, Gounod, Janáček, e nel 2007 ha debuttato con l'Israel Philharmonic Orchestra. Nominato nel 2008 «nuova scoperta dell'anno» dalla rivista «Classic Voice» per *Aida* al Teatro Verdi di Padova, dal 2008 al 2010 è stato assistente di Daniel Barenboim alla Staatsoper Unter den Linden di Berlino e alla Scala di Milano, dirigendo *Aida* nella tournée in Israele del Teatro alla Scala. Dal 2010 ha diretto *Carmen*, *Tosca* e *La traviata* alla Staatsoper di Berlino, *Salome* al Saito Kinen Festival di Matsumoto, *Daphne* alla Semperoper di Dresda, *Tosca* e *Aida* alla Scala, *Rigoletto*, *La traviata* e *Il trovatore* alle Wiener Festwochen, *Tosca* a Palermo, *Carmen* e *L'elisir d'amore* a Venezia, *La traviata* alla Bayerische Staatsoper di Monaco, *Macbeth* e *Aida* a Verona, *Otello* a Tel Aviv, e numerosi concerti sinfonici con importanti orchestre tedesche (DSO Berlin, NDR Hannover, HR Frankfurt), italiane (RAI di Torino, Filarmonica della Scala, Maggio Fiorentino, Fenice di Venezia) e francesi (Orchestre de Paris). Nel 2011 è succeduto a Lorin Maazel come direttore musicale del Palau de les Arts di Valencia, dove ha diretto *Aida*, *Evgenij Onegin*, *L'elisir d'amore*, *Boris Godunov*, *La vida breve*, *El amor brujo*, *Tosca*, *Rigoletto*, *Il barbiere di Siviglia* e *I due Foscari* (con Plácido Domingo).

GIACOMO SAGRIPANTI

Direttore d'orchestra. Nato nel 1982, dopo studi pianistici e di composizione si diploma in direzione d'orchestra presso il Conservatorio di Pesaro e presso l'Accademia Musicale Pescarese. Primo premio al Concorso Internazionale Patanè 2008 di Grosseto, è ammesso alla Scuola dell'Opera Italiana del Teatro Comunale di Bologna, dove partecipa alle masterclass dei maestri Bartoletti, Renzetti, Nosedà, Palumbo, Frizza, Luisotti, Bellugi, Metters, Panula, Ponkin, Pavlov, Pål, Pessen. In ambito sinfonico ha diretto numerose orchestre in Italia (orchestre del Teatro Verdi di Trieste, del Comunale di Bologna, del Carlo Felice di Genova, del San Carlo di Napoli, del Filarmonico di Verona, Orchestra Sinfonica della RAI, Orchestra Toscanini di Parma, Filarmonica Marchigiana, Orchestra Internazionale d'Italia, Orchestra Rossini di Pesaro, Orchestra Sinfonica Pescarese, Orchestra 1813) e all'estero (Filarmonica di Lubecca, RTV di Lubiana, Sinfonica di Mo-

sca, RNCM di Manchester, Tel Aviv). In ambito lirico ha debuttato nel 2010 con *Gianni di Parigi* di Donizetti a Martina Franca, seguito dalla *Servante maîtresse* per il Festival Pergolesi di Jesi, *La Cenerentola* nei teatri del circuito lombardo e a Piacenza con l'Orchestra Toscanini, *La traviata* a Cagliari, *Madama Butterfly* a Genova, *Mefistofele*, *Carmen* e *Hänsel und Gretel* a Lubecca, *Aureliano in Palmira* di Rossini e *Zaira* di Bellini a Martina Franca, *Gianni di Parigi* a Wexford, *La traviata* a Limoges e Reims, *La forza del destino* a Essen, *I puritani* a Jesi, *La Cenerentola* all'Opéra di Parigi (Palais Garnier) e alla Seattle Opera, *L'elisir d'amore* a Verona.

ÀLEX RIGOLA

Regia. La carriera di Àlex Rigola, regista dal 1996, spazia da riletture dei classici shakespeariani ad autori contemporanei di importanza internazionale, passando per pilastri del teatro moderno quali Brecht e Tennessee Williams. Vincitore nel 1999 del suo primo premio della critica per *The Water Engine* di Mamet a Barcellona, inizia poco dopo un'entusiasmante esplorazione del teatro shakespeariano con *Tito Andronico* (2000), seguito da un applaudito *Giulio Cesare* che gli vale la direzione artistica del Teatre Lliure di Barcellona, dal 2003 al 2011. Sotto la sua direzione il Lliure si afferma come uno dei più interessanti teatri spagnoli, con un programma contemporaneo di grande rilievo. Tra le sue regie di questo periodo, *Santa Giovanna dei macelli* di Brecht vince il Premio Giovani Registi 2004 del Festival di Salisburgo e viene rappresentato al Berliner Ensemble, costituendo un punto di svolta nella sua carriera. Invitato in numerosi teatri e festival internazionali, vi presenta tra l'altro *Riccardo III* di Shakespeare, *European House (prologo di un Amleto senza parole)* e *2666* dal romanzo di Roberto Bolaño. I suoi recenti allestimenti di autori americani, come *Rock'n Roll* di Stoppard, *Nixon-Frost* di Morgan, *La gatta sul tetto che scotta* di Tennessee Williams e *Mariti e mogli* di Woody Allen costituiscono un fenomeno di grande interesse per la scena teatrale spagnola. Oltre che al Teatre Lliure, i suoi spettacoli sono stati proposti in tournée in importanti teatri e festival spagnoli (a Madrid, Sagunto, Las Palmas, Siviglia, Girona, Santa Susanna, Almagro), tedeschi (Berliner Ensemble, Hebbel am Ufer, Francoforte, Düsseldorf), italiani (Teatro Argentina, Teatro India, Stabile di Torino, Garibaldi di Palermo), francesi (Lilla, Tolosa, Bordeaux), portoghesi, polacchi, romeni, russi, venezuelani, cileni, australiani e taiwanesi. In ambito lirico ha curato la regia di uno spettacolo tratto dal *Cancionero de Palacio* di Juan del Encina e quella del *Fliegende Holländer* di Wagner in una coproduzione del Liceu di Barcellona e del Teatro Real di Madrid. Dal 2010 è direttore della sezione Teatro della Biennale di Venezia.

MARIKO MORI

Scene e costumi. Artista internazionalmente riconosciuta, i cui lavori si trovano presso musei e collezioni private di tutto il mondo, Mariko Mori ha conquistato fama internazionale con l'installazione *Wave UFO* presentata alla Kunsthaus di Bregenz nel 2003 ed esposta in seguito a New York, a Genova e alla Biennale di Venezia 2005. Ha ricevuto numerosi premi, tra cui la Menzione d'onore alla 47. Biennale di Venezia per *Nirvana* (1997), e il Premio Arte Giapponese Contemporanea 2001 della Japan Cultural Arts Foundation. *Oneness*, una retrospettiva della sua opera, è stata presentata a Groninga, Aarhus, Kiev, Brasilia, Rio de Janeiro e São Paulo. Le sue grandi sculture recenti comprendono *Tom Na H-iu* (2006) e *Plant Opal* (2009), entrambe basate su elementi che interagiscono con l'ambiente naturale. Lavora attualmente al progetto *Primal Rhythm*, un'installazione permanente monumentale strettamente legata al paesaggio della Seven Light Bay dell'Isola di Miyako nella Prefettura di Okinawa. Il suo attuale centro di interesse è rivolto a un mondo in cui gli esseri umani siano una cosa sola con la natura, e nel quale il ritmo della vita uma-

na si muova in accordo con quello dell'ambiente naturale. I suoi progetti mirano a far balenare questa esigenza nella nostra coscienza e a celebrare l'equilibrio che esiste in natura. Un'idea che si riflette nei temi della vita, della morte, della rinascita, e dell'universo. Le sue installazioni, spesso monumentali, sono state esposte in sedi prestigiose in tutto il mondo, tra cui la Royal Academy of Arts e la Serpentine Gallery di Londra, il Museum of Contemporary Art di Tokyo, il Centre Georges Pompidou di Parigi, la Fondazione Prada di Milano, il Brooklyn Museum of Art di New York, il Museum of Contemporary Art di Chicago, il Dallas Museum of Art, il Los Angeles County Museum of Art, e i suoi lavori sono entrati a far parte tra l'altro delle collezioni del Guggenheim Museum e del MoMA di New York e dell'Israel Museum di Gerusalemme. Vive tra Londra, New York e Tokyo.

AMARILLI NIZZA

Soprano, interprete del ruolo di Cio-Cio-San. Vince giovanissima il concorso Mattia Battistini e debutta a Rieti quale protagonista in *Madama Butterfly*. Nel 2001 inizia la sua carriera sulle scene internazionali, apprezzata per la vocalità duttile e autorevole, la solida e raffinata tecnica di canto, le ottime capacità di interprete e la notevole presenza scenica. Si è esibita nei principali teatri italiani (Opera di Roma, Arena di Verona, Firenze, Torino, Cagliari, Genova, Napoli, Palermo, Trieste, Torre del Lago, Parma, Macerata, Busseto, Salerno) e internazionali (Covent Garden, Staatsoper di Vienna, Deutsche Oper di Berlino, Amburgo, Lipsia, Dresda, Liegi, Nizza, Avenches, Monte-Carlo, Siviglia, Oviedo, Atene, Mosca, Buenos Aires, Tokyo, Osaka), in un repertorio che comprende lavori di Mozart (*Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*), Verdi (*Nabucco*, *Ernani*, *Attila*, *Macbeth*, *I masnadieri*, *Luisa Miller*, *Il trovatore*, *La traviata*, *I vespri siciliani*, *Un ballo in maschera*, *La forza del destino*, *Aida*, *Simon Boccanegra*, *Otello*, *Messa da Requiem*), Boito (*Mefistofele*), Puccini (*Edgar*, *Manon Lescaut*, *La bohème*, *Tosca*, *Madama Butterfly*, *Il trittico*, *Turandot*), Mascagni (*Amica*), Leoncavallo (*Pagliacci*), Cilea (*Adriana Lecouvreur*), Zandonai (*Francesca da Rimini*, *I cavalieri di Ekebù*), Bizet (*Carmen*), Massenet (*Thaïs*), Lehár (*Die lustige Witwe*). Ha collaborato con direttori quali Chung, Mehta, Oren, Queler, Bartoletti, Lombard, Fourniller, Palumbo, Gelmetti, Guingal, Renzetti, Frizza, Neuhold, Mercurio, Weikart, Šutej, Pehlivanian, Kovachev, Carminati, Fogliani, e registi quali Zeffirelli, Konwitschny, Vick, Curran, Pizzi, Vizioli, Lawless, Grinda, De Bosio, de Ana, Deflo, De Simone, Tiezzi, Joel, Kaegi, Poutney, Friedrich, Pier'Alli, Giacchieri.

SVETLANA KASYAN

Soprano, interprete del ruolo di Cio-Cio-San. Dopo gli studi musicali compiuti presso il Conservatorio di Mosca è entrata a far parte del Programma Giovani Artisti del Teatro Bol'soj di Mosca. Ha vinto il Concorso Šaljapin 2010 di Mosca e la China International Vocal Competition 2011. I più recenti impegni l'hanno vista interprete di *Don Carlo* (Elisabetta) al Teatro Regio di Torino, della Nona Sinfonia di Beethoven al Teatro Petruzzelli di Bari, di *Tosca* (Tosca) al Teatro Bol'soj di Mosca e all'Opera di Ekaterinburg, di *Monna Vanna* di Rachmaninov (ruolo eponimo) e della *Walküre* di Wagner (Ortlinde) alla Sala Čajkovskij della Filarmonica di Mosca, della *Fanciulla delle nevi* di Rimskij-Korsakov (Kupava), dell'*Amore delle tre melarance* di Prokof'ev (Fata Morgana) e della *Maliarda* di Čajkovskij (ruolo eponimo) al Teatro Bol'soj di Mosca.

MANUELA CUSTER

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Suzuki. Nata a Novara, debutta al Regio di Torino con *Elisabetta regina d'Inghilterra* di Rossini, e vi torna per *Le nozze di Figaro*, *La Cenerentola* con la

regia di Ronconi, *Falstaff* e *Salome* dirette da Nosedà con la regia di Pizzi e di Carsen, *Les contes d'Hoffmann* diretta da Villaume con la regia di Joel, *Tancredi* con la regia di Kokkos. La sua carriera la porta a: Lucerna (*L'enfant et les sortilèges* con Viotti), St. Gallen (*Il diluvio universale*), Salisburgo (*Juditha triumphans*), Vienna, Lipsia (*Petite messe solennelle* con Chailly), Giessen (*Ober- to, Conte di San Bonifacio*), Amsterdam (*Orlando furioso, Juditha triumphans, Guillaume Tell*), Londra, Edimburgo (*Zelmira*), Parigi, Lione, Monte-Carlo, Siviglia (*L'incoronazione di Poppea* con Rousset e Vick, *Madama Butterfly*), Barcellona, Madrid (*Il califfo di Bagdad* di García con Rousset), San Sebastián, Peralada, Córdoba, Palma di Maiorca (*Faust*), Bilbao (*Falstaff, Il mondo della luna*), Istanbul (*Orfeo* di Bertoni con Scimone e *Bajazet* con Biondi, regia Pizzi), Detroit (*Il barbiere di Siviglia, Falstaff*), Dallas (*L'italiana in Algeri*), Scala di Milano (*La damoiselle élue* con Gardiner, *La Didone* di Cavalli, *Falstaff* con Harding e Carsen), Roma (*Faust e I Capuleti e i Montecchi*), Firenze (Nona sinfonia di Beethoven diretta da López Cobos, *L'italiana in Algeri*), Venezia (*La Didone, L'Olimpiade, Il barbiere di Siviglia, Requiem* di Mozart), Genova (*Les contes d'Hoffmann* con Bonyngé), Palermo (*Anna Bolena*, regia Vick), Pesaro (*Il vero omaggio, La gazetta* con la regia di Fo, *La gazza ladra*), Martina Franca (*La zingara* di Donizetti), Verona, Bari, Sassari, Catania.

ROSSANA RINALDI

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Suzuki. Ha compiuto gli studi presso il Conservatorio di Salerno, perfezionandosi poi con Paolo Washington, Renata Scottò, Paolo Montarsolo e Mietta Sighele. Nel 2001 ha partecipato a Parma al concerto *Verdi 100* diretto da Zubin Mehta e nel dicembre dello stesso anno è stata scelta da Riccardo Muti come Emilia in *Otello* per l'inaugurazione scaligera. Da allora ha cantato nei principali teatri italiani (Scala, Opera di Roma, Verona, Bologna, Torino, Firenze, Venezia, Cagliari, Napoli, Palermo, Genova, Trieste, Bari, Parma, Ravenna, Salerno, Torre del Lago) e internazionali (Zurigo, Avenches, Montpellier, Bilbao, Peralada, Toledo, Tokyo, Hong Kong, Pechino, Taiwan, Messico), in un repertorio che comprende lavori di Rossini (Berta nel *Barbiere di Siviglia*), Bellini (Enrichetta nei *Puritani*), Donizetti (Giovanna in *Anna Bolena*), Verdi (Fenena in *Nabucco*, Maddalena in *Rigoletto*, Preziosilla nella *Forza del destino*, Amneris in *Aida*, Emilia in *Otello*, Quickly in *Falstaff*), Puccini (Tigrana in *Edgar*, Suzuki in *Madama Butterfly*, Zita in *Gianni Schicchi*), Mascagni (Lola e Santuzza in *Cavalleria rusticana*), Cilea (principessa di Bouillon in *Adriana Lecouvreur*), Giordano (Bersi in *Andrea Chénier*), Wolf-Ferrari (Beatrice nelle *Donne curiose*), Saint-Saëns (Dalila in *Samson et Dalila*). Nel gennaio 2013 ha debuttato il ruolo di Carmen a Helsingborg.

JULIE MELLOR

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Kate Pinkerton. Laureatasi al Royal Northern College of Music di Manchester con John Mitchinson e Nicolas Powell, prosegue gli studi all'Accademia di Osimo con Sergio Segalini, Alberto Zedda, Mario Melani e Dennis Hall e si perfeziona attualmente a Venezia con Alessandra Althoff. Ha collaborato in vari teatri italiani ed esteri con direttori e registi quali Inbal, Gardiner, Ötvös, Karabtchevsky, Tate, Bartoletti, Ferro, Zagrosek, Pizzi, Pountney, Carsen, Grüber, Krief, Ronconi, in un ampio repertorio che comprende lavori di Cimarosa, Mozart (*Così fan tutte*), Bellini (*La sonnambula*), Donizetti (*Lucia di Lammermoor*), Verdi (*Nabucco, Rigoletto, La traviata, Aida*), Puccini (*Madama Butterfly*), Mascagni (*Cavalleria rusticana*), Offenbach (*La Grande Duchesse de Gérolstein*), Wagner (*Die Walküre, Götterdämmerung, Parsifal*), Strauss (*Elektra*), Ullmann (*Der Kaiser von Atlantis*), Britten (*A Midsummer Night's Dream, The Turn of the Screw, Death in Venice, Albert Herring*), Rodgers e

Hammerstein (*The King and I*). In ambito contemporaneo ha collaborato con compositori quali Ambrosini, Furlani e Maguire, e partecipato alle inaugurazioni 2011 e 2012 del Teatro La Fenice in *Intolleranza 1960* di Luigi Nono e *Lou Salomé* di Giuseppe Sinopoli.

ANDEKA GORROTXATEGUI

Tenore, interprete del ruolo di F. B. Pinkerton. Nato ad Abadino nei Paesi Baschi, ha studiato con Mercedes Martínez, Agurtzane Mentxaka e Ana Begoña Hernández. È risultato vincitore dei concorsi Luis Mariano 2007 di Irun, Marsiglia 2007 e Manuel Ausensi 2009 di Barcellona. Nel 2011 ha debuttato in Italia in *Madama Butterfly* (Pinkerton) al Teatro Donizetti di Bergamo e al Teatro Coccia di Novara. Nel 2012 ha partecipato a produzioni di *El gato montés* di Manuel Penella al Teatro de la Zarzuela di Madrid con la regia di José Carlos Plaza, *Werther* di Massenet (ruolo eponimo) al Teatro Argentino di La Plata, *Belisario* (Alamiro) al Festival Donizetti di Bergamo, *Madama Butterfly* al Teatro Gayarre di Pamplona. Ha iniziato il 2013 con *I masnadieri* (Carlo) alla Fenice di Venezia, *Werther* (ruolo eponimo) al Landestheater di Salisburgo e *El gato montés* (Rafael Ruiz) al Teatro de la Maestranza di Siviglia e al Teatro Campoamor di Oviedo.

GIUSEPPE VARANO

Tenore, interprete del ruolo di F. B. Pinkerton. Diplomatosi nel 2002 al Conservatorio Corelli di Messina sotto la guida di Antonino Bevacqua, ha frequentato il Corso di perfezionamento «Voci verdiane» della Fondazione Toscanini di Parma. Ha debuttato nel 2003 nella *Traviata* a Busseto con la regia di Zeffirelli esibendosi in seguito in importanti teatri italiani (Bologna, Spoleto, Catania, Jesi, Novara, circuito lombardo, Modena, Bolzano, Piacenza) e internazionali (Lipsia, Düsseldorf, Norimberga, Graz, Savonlinna, Bucarest, San Pietroburgo, Palma di Maiorca, Madison, Pittsburgh, Montreal e in tournée in Cina), in lavori di Galuppi (*Didone abbandonata*), Donizetti (Edgardo in *Lucia di Lammermoor*), Verdi (Macduff in *Macbeth*, il Duca in *Rigoletto*, Manrico nel *Trovatore*, Alfredo nella *Traviata*, *Messa da Requiem*), Puccini (Rodolfo nella *Bohème*, Pinkerton in *Madama Butterfly*), Gounod (Faust in *Faust*), Dvořák (*Stabat Mater* con Valčuha e l'Orchestra della RAI), Bruckner (*Te Deum* a Verona), Suter (*Le laudi* con l'Orchestra della RAI). Ha iniziato il 2013 con *Roméo et Juliette* (Roméo) a Denver e *Otello* di Verdi (Casio) a Pechino.

VLADIMIR STOYANOV

Baritono, interprete del ruolo di Sharpless. Nato a Pernik in Bulgaria, ha compiuto gli studi di canto all'Accademia di Musica di Sofia, perfezionandosi successivamente presso l'Accademia Bulgara d'Arte e Cultura in Roma sotto la guida di Nicola Ghiuselev. Inizia l'attività operistica come membro stabile della compagnia dell'Opera di Plovdiv in Bulgaria (1996-1998). Nel 1996 debutta a Sofia in *Don Carlos*, e nel 1998 in Italia come Macbeth al Teatro di San Carlo di Napoli. Da allora la sua carriera internazionale l'ha portato nei più importanti teatri d'opera del mondo. Ricordiamo il debutto alla Scala nella *Forza del destino*, *La traviata* al Regio di Parma, *Le roi de Labore* di Massenet alla Fenice di Venezia, il debutto all'Opernhaus di Zurigo con *La sposa dello zar* di Rimskij-Korsakov, *Attila* al San Carlo di Napoli e *The Consul* di Menotti al Teatro Regio di Torino. Nel 2008 debutta al Metropolitan di New York con *La dama di picche* e *Lucia di Lammermoor*, ritorna a Zurigo con *Don Carlo*, *Le Cid* e *Boris Godunov* e alla Scala e alla Staatsoper di Berlino con *La traviata*. La stagione 2009 l'ha visto protagonista in *Macbeth* a Berlino, *La traviata* a Venezia, *La favorita* a Siviglia e *Rigoletto* a Pechino. Tra i recenti successi ricordiamo *La traviata* a Monaco di Baviera, all'Arena di Verona, al Maggio Musicale Fio-

rentino e al San Carlo di Napoli, *Rigoletto* all'Opera di Roma, *La forza del destino* al Regio di Parma, all'Opéra di Parigi e al Liceu di Barcellona e *I masnadieri* al San Carlo di Napoli. Ha iniziato il 2013 con *Il pirata* a Barcellona, *I vespri siciliani* a Bilbao, *Roberto Devereux* a Madrid e *Nabucco* a Pechino.

ELIA FABBIAN

Baritono, interprete del ruolo di Sharpless. Nato a Castelfranco Veneto, vincitore di numerosi concorsi vocali internazionali, si è perfezionato presso l'Accademia del Teatro alla Scala, diplomandosi con Leyla Gencer, Luigi Alva, Teresa Berganza e Luciana Serra. Dopo il precoce debutto avvenuto presso il Mozarteum di Salisburgo nella *Serva padrona* di Pergolesi, ha cantato nei più importanti teatri italiani (Scala, Arena di Verona, Fenice di Venezia, Regio di Parma, San Carlo di Napoli, Regio di Torino, Massimo di Palermo, Carlo Felice di Genova, Macerata Opera Festival) e all'estero a Tolone, Kiel, Maribor, Liegi. Ha cantato ruoli principali in lavori di Mozart (Leporello in *Don Giovanni*, Don Alfonso in *Così fan tutte*), Rossini (Figaro nel *Barbiere di Siviglia*), Donizetti (Enrico in *Lucia di Lammermoor*, Belcore nell'*Elisir d'amore*, Don Pasquale), Verdi (Nabucco, Rigoletto, Germont nella *Traviata*, Don Carlo nella *Forza del destino*, Amonasro in *Aida*, Falstaff), Puccini (Lescaut in *Manon Lescaut*, Marcello nella *Bohème*, Scarpia in *Tosca*, Gianni Schicchi, Sharpless in *Madama Butterfly*), Pizzetti (*Assassino nella cattedrale*) e Offenbach (*Les contes d'Hoffmann*). Ha iniziato la stagione 2012-2013 con *Tosca* a Kiel, *La traviata* a Padova, *Cavalleria rusticana* (Alfo) a Liegi, *Falstaff* alla Scala (ruolo eponimo) e *Nabucco* a Rovigo.

NICOLA PAMIO

Tenore, interprete del ruolo di Goro. Ha debuttato a Cagliari nel 1992 come Edmondo in *Manon Lescaut*. Si è esibito nei principali teatri italiani (Scala, Opera di Roma, Napoli, Torino, Genova, Cagliari, Trieste, Palermo, Verona, Torre del Lago, Messina, Reggio Emilia) in lavori di Mozart (Basilio nelle *Nozze di Figaro*, *Die Zauberflöte*), Rossini (Almaviva nel *Barbiere di Siviglia*), Donizetti (Ernesto in *Don Pasquale*), Verdi (*Nabucco*, *Rigoletto*, *La traviata*, *Falstaff*), Puccini (*Madama Butterfly*, *La fanciulla del West*, *Il tabarro*, *Turandot*), Giordano (*Fedora*), Wagner (*Parsifal*), Strauss (*Salome*), Musorgskij (*Il matrimonio*), Janáček (*Da una casa di morti*), Britten (*Peter Grimes*), Rota (*La notte di un nevrastenico*), D'Aquila (*Alice nel paese delle meraviglie*). Di rilievo la sua collaborazione con il Teatro alla Scala, iniziata nel 1999, dove è stato impegnato in una quindicina di produzioni tra cui *Manon* di Massenet (con Bertini, regia Joel), *Peter Grimes* (con Tate, regia Schlesinger), *Tatjana* di Azio Corghi (con Humburg, regia Stein), *La traviata* (con Muti, regia Cavani), *Adriana Lecouvreur* (con Ranzani, regia Puggelli), *Pagliacci* (con Harding, regia Martone). Nel 2011 ha cantato *Adriana Lecouvreur* (l'Abate) alla Carnegie Hall accanto a Jonas Kaufmann e Angela Georghiu. Ha iniziato il 2013 con *Andrea Chénier* (l'Incredibile) alla Avery Fisher Hall di New York accanto a Roberto Alagna, la *Missa longa* di Mozart e la *Hofkapellmeisterversammlung* di Salieri al Lirico di Cagliari, *Samson et Dalila* all'Opera di Roma e *Tosca* a Trieste.

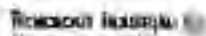
WILLIAM CORRÒ

Basso-baritono, interprete del ruolo del principe Yamadori. Nato a Venezia nel 1981, affianca allo studio del canto (con Francesco Signor e Rosetta Pizzo) il lavoro di mimo al Teatro La Fenice (2002-2006). Dal 2007 si perfeziona con Sherman Lowe. Dopo il debutto in *Macbeth* allo Sferisterio di Macerata nel 2007, si è esibito a Venezia, Bologna, Parma, Macerata, Jesi, Ancona, Treviso, Seoul, in lavori di Mozart (Antonio nelle *Nozze di Figaro*, Masetto in *Don Giovanni*), Ros-

sini (Fiorello nel *Barbiere di Siviglia*), Rossi (*Cleopatra*), Verdi (Barbarossa nella *Battaglia di Legnano*, il marchese nella *Traviata*), Puccini (Colline nella *Bohème*, *Tosca*), Gounod (Wagner in *Faust*), Musorgskij (*Boris Godunov*), Janáček (*Věk Makropulos*), Britten (*Death in Venice*), Bacalov (*Estaba la madre*), Ortolani (*Il principe della gioventù*). Ha collaborato con direttori quali Callegari, Bartoletti, Inbal, Ferro, Frizza, Bacalov, Manacorda, e registi quali Pizzi, Nekrošius, Michieletto, Micheli, Carsen.

RICCARDO FERRARI

Basso, interprete del ruolo dello zio bonzo. Nato a Carpi, studia al Conservatorio di Parma perfezionandosi in seguito con Gina Cigna, Aldo Protti e Samuel Ramey. Si è esibito nei principali teatri italiani (Scala, Opera di Roma, Torino, Venezia, Napoli, Firenze, Bologna, Cagliari, Palermo, Verona, Parma, Macerata, Torre del Lago, Busseto, Catania, Taormina, Rovigo, Treviso) e internazionali (Ginevra, St. Gallen, Wiesbaden, Gießen, Halle, Loreley-Freilichtbühne, Vienna, Bucarest, Bruxelles, Amsterdam, Nizza, Barcellona, Siviglia, Tel Aviv, Los Angeles, Philadelphia, Giappone) in lavori di Mozart (il Commendatore in *Don Giovanni*), Bellini (Oroveso in *Norma*, Sir Giorgio nei *Puritani*), Donizetti (Raimondo in *Lucia di Lammermoor*), Pacini (*Maria regina d'Inghilterra*), Verdi (Zaccaria in *Nabucco*, Sparafucile e Monterone in *Rigoletto*, Vaudemont nei *Vespri siciliani*, Tom in *Un ballo in maschera*, Fiesco in *Simon Boccanegra*, Filippo II in *Don Carlo*, *Messa da Requiem*), Puccini (*Manon Lescaut*, Colline nella *Bohème*, *Tosca*, *Madama Butterfly*, *Turandot*), Giordano (*Andrea Chénier*), Gounod (Méphistophélès in *Faust*), Massenet (*Manon*), Musorgskij (*Boris Godunov*), Rimskij-Korsakov (*L'invisibile città di Kitež*), Braunfels (*Die Vögel*), Weill (*Mahagonny*).



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Diego Matheuz <i>direttore principale</i>	Marco Paladin ◊ <i>direttore dei complessi musicali di palcoscenico</i>	Raffaele Centurioni ◊ <i>maestro di palcoscenico</i>
	Maria Cristina Vavolo ◊ <i>maestro di sala</i>	Roberta Paoletti ◊ <i>maestro alle luci</i>
	Paolo Polon ◊ <i>altro maestro di sala</i>	

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi Roberto Baraldi Δ Giulio Plotino Δ Enrico Balboni Δ ◊ Fulvio Furlanut • Nicholas Myall • Mauro Chirico Loris Cristofoli Andrea Crosara Roberto Dall'Igna Elisabetta Merlo Sara Michieletto Martina Molin Annamaria Pellegrino Daniela Santi Xhoan Shkreli Anna Tositti Anna Trentin Maria Grazia Zohar Valentina Danelon ◊	Viola Daniel Formentelli • Alfredo Zamarra • Andrea Maini • ◊ Luca Volpato • ◊ Antonio Bernardi Lorenzo Corti Paolo Pasoli Maria Cristina Arlotti Elena Battistella Rony Creter Anna Mencarelli Stefano Pio Florinda Ravagnani ◊	Flauti Angelo Moretti • Andrea Romani • Luca Clementi Fabrizio Mazzacua Oboi Rossana Calvi • Marco Gironi • Angela Cavallo Valter De Franceschi Corno inglese Renato Nason Clarinetti Alessandro Fantini • Vincenzo Paci • Marco Masini • ◊ Federico Ranzato Claudio Tassinari Clarinetti bassi Salvatore Passalacqua Ferrante Casellato ◊ Fagotti Roberto Giaccaglia • Marco Gianì • Roberto Fardin Massimo Nalesso Controfagotti Fabio Grandesso Corni Konstantin Becker • Andrea Corsini • Loris Antiga Adelia Colombo Stefano Fabris Guido Fuga	Trombe Piergiuseppe Doldi • Fabiano Maniero • Emanuele Casieri • ◊ Mirko Bellucco Eleonora Zanella Tromboni Giuseppe Mendola • Domenico Zicari • Federico Garato Tromboni bassi Athos Castellan Claudio Magnanini Tube Alessandro Ballarin Alberto Azzolini ◊ Timpani Dimitri Fiorin • Percussioni Claudio Cavallini Gottardo Paganin Paolo Bertoldo ◊ Giovanni Franco ◊ Cristiano Torresan ◊ Pianoforte Carlo Rebeschini • Arpa Nabila Chajai • ◊
Violini secondi Alessandro Cappelletto • Gianaldo Tatone • Samuel Angeletti Ciaramiccoli Nicola Fregonese Alessio Dei Rossi Maurizio Fagotto Emanuele Fraschini Maddalena Main Luca Minardi Mania Ninova Suela Piciri Elizaveta Rotari Aldo Telesca Livio Salvatore Troiano Johanna Verheijen Diana Lupascu ◊ Enrico Piccini ◊	Violoncelli Emanuele Silvestri • Alessandro Zanardi • Luca Magariello • ◊ Nicola Boscaro Marco Trentin Bruno Frizzarin Paolo Mencarelli Filippo Negri Antonino Puliafito Mauro Roveri Renato Scapin Contrabbassi Matteo Liuzzi • Stefano Pratisoli • Massimo Frison Walter Garosi Ennio Dalla Ricca Giulio Parenzan Marco Petruzzi Denis Pozzan Ottavino Franco Massaglia		

Δ primo violino di spalla

• prime parti

◊ a termine

* nnp nominativo non pubblicato per mancato consenso

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Claudio Marino Moretti
maestro del Coro

Ulisse Trabacchin
altro maestro del Coro

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Soprani

Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Anna Maria Braconi
Lucia Braga
Caterina Casale
Mercedes Cerrato
Emanuela Conti
Chiara Dal Bo'
Milena Ermacora
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
Maria Antonietta Lago
Anna Malvasio
Loriana Marin
Antonella Meridda
Alessia Pavan
Lucia Raicevich
Andrea Lia Rigotti
Ester Salaro
Elisa Savino
Alessandra Giudici ◇
Sabrina Mazzamuto ◇

Alti

Valeria Arrivo
Mafalda Castaldo
Claudia Clarich
Marta Codognola
Roberta De Iuliiis
Simona Forni
Elisabetta Gianese
Manuela Marchetto
Eleonora Marzaro
Misuzu Ozawa
Gabriella Pellos
Francesca Poropat
Orietta Posocco
Nausica Rossi
Paola Rossi

Tenori

Domenico Altobelli
Ferruccio Basei
Cosimo D'Adamo
Dionigi D'Ostuni
Enrico Masiero
Carlo Mattiazzo
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Dario Meneghetti
Ciro Passilongo
Raffaele Pastore
Marco Rumori
Bo Schunnesson
Salvatore Scribano
Massimo Squizzato
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti
Giovanni Deriu ◇
Eugenio Masino ◇

Bassi

Giuseppe Accolla
Carlo Agostini
Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Antonio Casagrande
Antonio S. Dovigo
Salvatore Giacalone
Umberto Imbrenda
Massimiliano Liva
Gionata Marton
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Roberto Spanò
Franco Zanette
Emiliano Esposito ◇

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

SOVRINTENDENZA

Cristiano Chiarot *sovrintendente*

Rossana Berti
Cristina Rubini

DIREZIONI OPERATIVE

PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Giorgio Amata
direttore
Stefano Callegaro
Giovanna Casarin
Antonella D'Este
Lucio Gaiani
Alfredo Iazzoni
Renata Magliocco
Lorenza Vianello
Fabrizio Penzo ◊

MARKETING - COMMERCIALE E COMUNICAZIONE

Giampiero Beltotto
direttore
Nadia Buoso
responsabile della biglietteria
Laura Coppola
Alessia Libettoni ◊
Jacopo Longato ◊

UFFICIO STAMPA
Barbara Montagner
responsabile
Pietro Tessarin ◊
Stefano Bianchi ◊

ARCHIVIO STORICO
Domenico Cardone
direttore
Marina Dorigo
Franco Rossi ◊
consulente scientifico

AREA FORMAZIONE E MULTIMEDIA

Simonetta Bonato
responsabile
Andrea Giacomini
Thomas Silvestri
Alessia Pelliccioli ◊

AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Mauro Rocchesso
direttore

Anna Trabuio
Dino Calzavara
Tiziana Paggiaro
Lorenza Bortoluzzi

SERVIZI GENERALI
Ruggero Peraro
responsabile
*nnp**
Liliana Fagarazzi
Stefano Lanzi
Nicola Zennaro
Marco Giacometti ◊

◊ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

DIREZIONE ARTISTICA

Fortunato Ortombina *direttore artistico*

Diego Matheuz *direttore principale*

Bepi Morassi *direttore della produzione*

Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

SEGRETERIA ARTISTICA

Pierangelo Conte
segretario artistico

UFFICIO CASTING

Anna Migliavacca
Monica Fracassetti

SERVIZI MUSICALI

Cristiano Beda
Salvatore Guarino
Andrea Rampin
Francesca Tondelli

ARCHIVIO MUSICALE

Gianluca Borgonovi
Marco Paladin

DIREZIONE SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE

Lorenzo Zanoni
direttore di scena e palcoscenico

Valter Marcanzin

Lucia Cecchelin
responsabile produzione

Silvia Martini

Fabio Volpe

Lucas Christ ◇

Paolo Dalla Venezia ◇

DIREZIONE ALLESTIMENTO SCENOTECNICO

Massimo Checchetto
direttore

Carmen Attisani ◇

Area tecnica

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Tecnica

<i>Macchinisti, falegnameria, magazzini</i>	<i>Elettricisti</i>	<i>Audiovisivi</i>	<i>Attrezzzeria</i>	<i>Interventi scenografici</i>	<i>Sartoria e vestizione</i>
Massimiliano Ballarini <i>capo reparto</i>	Vilmo Furian <i>capo reparto</i>	Alessandro Ballarini <i>capo reparto</i>	Roberto Fiori <i>capo reparto</i>	Marcello Valonta	Carlos Tieppo ◊ <i>capo reparto</i>
Andrea Muzzati <i>vice capo reparto</i>	Fabio Baretin <i>vice capo reparto</i>	Michele Benetello Cristiano Faè	Sara Valentina Bresciani		Bernadette Baudhuin Emma Bevilacqua
Roberto Rizzo <i>vice capo reparto</i>	Costantino Pederoda <i>vice capo reparto</i>	Stefano Faggian Tullio Tombolani	<i>vice capo reparto</i> Salvatore De Vero		Luigina Monaldini Valeria Boscolo ◊
Paolo De Marchi <i>responsabile falegnameria</i>	Alberto Bellemo Andrea Benetello Marco Covelli	Marco Zen	Vittorio Garbin Romeo Gava Dario Piovan Paola Ganeo ◊ Roberto Pirrò ◊		Silvana Dabalà ◊ Luisella Isicato ◊ Stefania Mercanzin ◊ Paola Milani <i>addetta calzoleria</i>
Michele Arzenton	Federico Geatti				
Pierluca Conchetto	Roberto Nardo				
Roberto Cordella	Maurizio Nava				
Antonio Covatta <i>nnp*</i>	Marino Perini <i>nnp*</i>				
Dario De Bernardin	Alberto Petrovich <i>nnp*</i>				
Roberto Gallo	Luca Seno				
Michele Gasparini	Teodoro Valle				
Roberto Mazzon	Giancarlo Vianello				
Carlo Melchiori	Massimo Vianello				
Francesco Nascimben	Roberto Vianello				
Francesco Padovan	Alessandro Diomede ◊				
Claudio Rosan	Michele Voltan ◊				
Stefano Rosan					
Paolo Rosso					
Massimo Senis					
Luciano Tegon					
Mario Visentin					
Andrea Zane					
Vitaliano Bonicelli ◊					
Franco Contini ◊					
Cristiano Gasparini ◊					
Enzo Martinelli ◊					
Luca Micconi ◊					
Stefano Neri ◊					
Giovanni Pancino ◊					
Paolo Scarabel ◊					

◊ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

LIRICA E BALLETO 2012-2013

Teatro La Fenice

16 / 20 / 22 / 24 / 27 / 29 / 30
novembre 2012

Otello

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Otello Gregory Kunde / Walter
Fraccaro

Jago Lucio Gallo / Dimitri Platanius

Desdemona Leah Crocetto / Carmela
Remigio

maestro concertatore e direttore

Myung-Whun Chung

regia **Francesco Micheli**

scene **Edoardo Sanchi**

costumi **Silvia Aymonino**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro
La Fenice in coproduzione con la
Fondazione Arena di Verona nel
bicentenario della nascita di Giuseppe Verdi

Teatro La Fenice

18 / 23 / 25 / 28 novembre
1 dicembre 2012

Tristan und Isolde

(Tristano e Isotta)

musica di **Richard Wagner**

personaggi e interpreti principali

Tristan Ian Storey

Re Marke Attila Jun

Isolde Brigitte Pinter

Kurwenal Richard Paul Fink

Brangäne Tuija Knihtilä

maestro concertatore e direttore

Myung-Whun Chung

regia **Paul Curran**

scene e costumi **Robert Innes**

Hopkins

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La
Fenice nel bicentenario della nascita di
Richard Wagner

spettacolo sostenuto dal Freundeskreis des
Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

18 / 19 / 20 / 21 / 22 dicembre 2012

Eesti Rahvusballett

(Balletto Nazionale Estone)

Lo schiaccianoci

coreografia di **Ben Stevenson**

musica di **Pëtr Il'č Čajkovskij**

interpreti

primi ballerini, solisti e corpo di ballo
del Balletto Nazionale Estone

ripresa della coreografia

Timothy O'Keefe

scene e costumi **Thomas Boyd**

Orchestra del Teatro La Fenice

direttore **Mihhail Gerts**

Teatro La Fenice

18 / 20 / 22 / 24 / 26 gennaio 2013

I masnadieri

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Carlo Andeka Gorrotxategui

Francesco Artur Ruciński

Amalia Maria Agresta

maestro concertatore e direttore

Daniele Rustioni

regia **Gabriele Lavia**

scene **Alessandro Camera**

costumi **Andrea Viotti**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro
La Fenice in coproduzione con il Teatro di
San Carlo di Napoli nel bicentenario della
nascita di Giuseppe Verdi

Teatro Malibrán

25 / 27 gennaio

1 / 3 / 8 febbraio 2013

Il barbiere di Siviglia

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Il conte d'Almaviva Maxim Mironov

Bartolo Omar Montanari

Rosina Chiara Amarù

Figaro Vincenzo Taormina

Basilio Luca Dall'Amico

maestro concertatore e direttore

Stefano Rabaglia

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi **Lauro Crisman**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

7 / 9 / 10 / 12 / 13 / 14 / 15 / 16 / 17 /
19 / 20 febbraio 2013

La bohème

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Rodolfo Giorgio Berrugi / Marco

Panuccio / Aquiles Machado

Marcello Simone Piazzola / Julian Kim

Mimi Maria Agresta / Jessica Nuccio

Musetta Ekaterina Bakanova /

Francesca Dotto

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia **Francesco Micheli**

scene **Edoardo Sanchi**

costumi **Silvia Aymonino**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

15 / 17 / 19 / 21 / 23 marzo 2013

Věc Makropulos

(L'affare Makropulos)

musica di **Leoš Janáček**

prima rappresentazione a Venezia

personaggi e interpreti principali

Emilia Marty Ángeles Blancas Gulin

Albert Gregor Ladislav Elgr

Jaroslav Prus Martin Bárta

maestro concertatore e direttore

Gabriele Ferro

regia **Robert Carsen**

scene **Radu Boruzescu**

costumi **Miruna Boruzescu**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice in coproduzione con Opéra National du Rhin di Strasburgo e Staatstheater di Norimberga

Teatro Malibrán

16 / 20 / 22 / 24 / 28 marzo

12 / 14 / 16 / 17 aprile 2013

La cambiale di matrimonio

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Tobia Mill Omar Montanari

Fanni Marina Bucciarelli

Edoardo Milfort Giorgio Misseri

Sloak Marco Filippo Romano

maestro concertatore e direttore

Stefano Montanari / Giovanni

Battista Rigon (12/14/16/17 apr.)

regia **Enzo Dara**

scene e costumi

Scuola di Scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Venezia

Orchestra del Teatro La Fenice

Orchestra del Conservatorio

Benedetto Marcello

di Venezia (12 / 14 / 16 / 17 aprile)

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

nell'ambito del progetto

Atelier della Fenice al Teatro Malibrán

Teatro La Fenice

30 aprile – 28 maggio 2013

Progetto Mozart

maestro concertatore e direttore

Antonello Manacorda

regia **Damiano Michieletto**

scene **Paolo Fantin**

costumi **Carla Teti**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

30 aprile 4 / 10 / 14 / 17 / 21 / 24 / 28

maggio 2013

Don Giovanni

musica di

Wolfgang Amadeus Mozart

personaggi e interpreti principali

Don Giovanni Simone Alberghini /

Alessio Arduini / Markus Werba

Donna Anna Carmela Remigio / *Maria*

Bengtsson

Don Ottavio Marlin Miller

Donna Elvira Maria Pia Piscitelli

Leporello Nicola Ulivieri

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

5 / 11 / 15 / 18 / 22 / 25 maggio 2013

Le nozze di Figaro

musica di

Wolfgang Amadeus Mozart

personaggi e interpreti principali

Il conte di Almaviva Simone Alberghini

La contessa di Almaviva Marita Solberg

Susanna Rosa Feola

Figaro Vito Priante

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

12 / 16 / 19 / 23 / 26 maggio 2013

Così fan tutte

musica di

Wolfgang Amadeus Mozart

personaggi e interpreti principali

Fiordiligi Maria Bengtsson

Dorabella Josè Maria Lo Monaco

Guglielmo Alessio Arduini

Ferrando Anicio Zorzi Giustiniani

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

21 / 22 / 23 / 25 / 26 / 27 / 28 / 29 / 30 giugno 2013

Madama Butterfly

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Cio-Cio-San Amarilli Nizza / *Svetlana*

Kasyan

F. B. Pinkerton Andeka Gorrotategui /

Giuseppe Varano

Sharpless Vladimir Stoyanov / *Elia*

Fabbian

maestro concertatore e direttore

Omer Meir Wellber / Giacomo

Sagrìpanti (23, 27)

regia **Alex Rigola**

scene e costumi **Mariko Mori**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro

La Fenice nell'ambito del festival

«Lo spirito della musica di Venezia»

progetto speciale della 55. Esposizione

Internazionale d'Arte della Biennale

di Venezia

spettacolo sostenuto dal Circolo La Fenice

con il contributo di Van Cleef & Arpels

Cortile di Palazzo Ducale

10 / 14 / 17 luglio 2013

Otello

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Otello Gregory Kunde

Jago Lucio Gallo

Desdemona Carmela Remigio

maestro concertatore e direttore

Myung-Whun Chung

regia

Francesco Micheli

scene **Edoardo Sanchi**

costumi **Silvia Aymonino**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro

La Fenice nel bicentenario della nascita

di Giuseppe Verdi nell'ambito del festival

«Lo spirito della musica di Venezia»

LIRICA E BALLETO 2012-2013

Teatro La Fenice

30 / 31 agosto
1 / 3 / 8 / 10 / 14 / 17 / 19 / 21 / 24 / 25
/ 27 / 28 settembre 2013

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Violetta Valéry Ekaterina Bakanova /
Jessica Nuccio / Elena Monti

Alfredo Germont Piero Pretti / Shalva
Mukeria

Giorgio Germont Dimitri Platanias /
Simone Piazzola

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

13 / 15 / 18 / 20 / 22 / 29 settembre
16 / 18 / 26 ottobre 2013

Carmen

musica di **Georges Bizet**

personaggi e interpreti principali

Carmen Veronica Simeoni / Katarina
Giotas

Don José Stefano Secco / Luca
Lombardo

Escamillo Alexander Vinogradov

Micaëla Ekaterina Bakanova

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia **Calixto Bieito**

scene **Alfons Flores**

costumi **Mercè Paloma**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

coproduzione Gran Teatre del Liceu
di Barcellona, Teatro Massimo di Palermo,
Teatro Regio di Torino e Teatro La Fenice
di Venezia

spettacolo sostenuto dal Circolo La Fenice

Teatro Malibrán

2 / 5 / 6 / 8 / 10 ottobre 2013

Aspern

musica di **Salvatore Sciarrino**

prima rappresentazione a Venezia

personaggi e interpreti principali

Una cantatrice Zuzana Marková

maestro concertatore e direttore

Marco Angius

regia, scene e costumi **Università**

IUAV di Venezia

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro
La Fenice in collaborazione con la Biennale
di Venezia nell'ambito del 57. Festival
Internazionale di Musica Contemporanea

Teatro La Fenice

12 / 17 / 20 / 24 / 27 / 29 / 31 ottobre
2013

Madama Butterfly

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Cio-Cio-San Fiorenza Cedolins /
Svetlana Kasyan

F. B. Pinkerton Andeka Gorrotxategui /
Giuseppe Varano

Sharpless Elia Fabbian

maestro concertatore e direttore

Omer Meir Wellber

regia **Alex Rigola**

scene e costumi **Mariko Mori**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro
La Fenice nell'ambito del festival
«Lo spirito della musica di Venezia»
progetto speciale della 55. Esposizione
Internazionale d'Arte della Biennale
di Venezia

spettacolo sostenuto dal Circolo La Fenice
con il contributo di Van Cleef & Arpels

Teatro La Fenice

13 / 15 / 19 / 25 / 30 ottobre 2013

L'elisir d'amore

musica di **Gaetano Donizetti**

personaggi e interpreti principali

Adina Irina Dubrovskaya

Nemorino Shi Yijie

Belcore Marco Filippo Romano

Il dottor Dulcamara Omar Montanari

maestro concertatore e direttore

Stefano Montanari

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi **Gianmaurizio**

Fercioni

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

LIRICA E BALLETO 2013-2014

Teatro La Fenice

23 / 26 / 27 / 29 / 30 novembre
1 dicembre 2013

L'africane

(L'africana)

musica di **Giacomo Meyerbeer**

personaggi e interpreti principali

Inès Jessica Pratt

Vasco de Gama Gregory Kunde

Sélika Veronica Simeoni

maestro concertatore e direttore

Emmanuel Villaume

regia **Leo Muscato**

scene **Massimo Checchetto**

costumi **Carlos Tieppo**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro
La Fenice nel 150° anniversario della morte
di Giacomo Meyerbeer

Teatro La Fenice

18 / 19 / 20 / 21 / 22 dicembre 2013

Eifman Ballet di San Pietroburgo

Onegin

prima rappresentazione italiana

coreografia di **Boris Eifman**

musiche di **Pëtr Il'č Čajkovskij** e

Aleksandr Sitkovetskij

interpreti

primi ballerini, solisti e corpo di ballo
dell'Eifman Ballet di San Pietroburgo

scene **Zinovy Margolin**

costumi **Olga Šaišmelašvili, Pëtr**

Okunev

Teatro Malibran

17 / 19 / 21 / 23 / 25 gennaio 2014

La scala di seta

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Dormant **Giorgio Misseri**

Germano **Omar Montanari**

regia **Bepi Morassi**

scene, costumi e luci **Scuola di
scenografia dell'Accademia di
Belle Arti di Venezia**

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro
La Fenice nell'ambito del progetto Atelier
della Fenice al Teatro Malibran

Teatro La Fenice

24 / 26 / 28 / 30 gennaio
1 febbraio 2014

La clemenza di Tito

musica di **Wolfgang Amadeus
Mozart**

personaggi e interpreti principali

Vitellia **Carmela Remigio**

Sesto **Monica Bacelli**

Annio **Paola Gardina**

maestro concertatore e direttore

Ottavio Dantone

regia **Ursel e Karl-Ernst Herrmann**

scene e costumi **Karl-Ernst**

Herrmann

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Teatro Real di Madrid

Teatro La Fenice

15 / 16 / 19 / 21 / 23 / 25 / 27 febbraio
4 / 6 / 8 marzo 2014

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Violetta **Valéry Venera Gimadieva**

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

20 / 22 / 26 febbraio
2 / 5 / 7 / 9 marzo 2014

Il barbiere di Siviglia

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Il conte d'Almaviva **Giorgio Misseri**

Bartolo **Omar Montanari**

Rosina **Marina Comparato**

Figaro **Julian Kim**

Basilio **Luca Dall'Amico**

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi **Lauro Crisman**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Teatro Malibrán

28 febbraio
1 / 5 / 7 / 11 marzo 2014

Il campiello

musica di **Ermanno Wolf-Ferrari**
maestro concertatore e direttore
Stefano Romani
regia **Paolo Trevisi**
scene **Giuseppe Ranchetti**

Orchestra Regionale Filarmonia Veneta

Coro Lirico Veneto

allestimento Teatro Sociale di Rovigo
progetto «I teatri del Veneto alla Fenice»

Teatro Malibrán

27 / 29 marzo
2 / 4 / 6 aprile 2014

Elegy for Young Lovers
(Elegia per giovani amanti)

musica di **Hans Werner Henze**
maestro concertatore e direttore
Jonathan Webb

regia, scene e costumi **Pier Luigi Pizzi**

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro delle Muse
di Ancona

Teatro La Fenice

28 / 30 marzo
1 / 3 / 5 aprile 2014

**Il trionfo del tempo
e del disinganno**

musica di **Georg Friedrich Händel**
maestro concertatore e direttore
Stefano Montanari
regia **Calixto Bieito**
scene **Susanne Gschwender**
costumi **Anna Eiermann**

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Staatstheater Stuttgart

Teatro La Fenice

19 aprile - 1 giugno 2013

Progetto Puccini

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

19 / 22 / 24 / 27 / 29 aprile
3 / 10 / 25 / 27 / 30 maggio 2014

La bohème

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali
Marcello Julian Kim
Mimi Carmen Giannattasio

regia **Francesco Micheli**

scene **Edoardo Sanchi**

costumi **Silvia Aymonino**

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

26 / 30 aprile
2 / 4 / 9 / 21 / 24 / 29 maggio
1 giugno 2014

Madama Butterfly

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali
F. B. Pinkerton Fabio Sartori
Sharpless Marco Caria / Elia Fabbian
maestro concertatore e direttore
Omer Meir Wellber

regia **Alex Rigola**

scene e costumi **Mariko Mori**

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

16 / 17 / 18 / 20 / 22 / 23 / 28 / 31
maggio 2014

Tosca

musica di **Giacomo Puccini**

maestro concertatore e direttore
Daniele Callegari

regia **Serena Sinigaglia**

nuovo allestimento Fondazione Teatro
La Fenice

Teatro La Fenice

27 / 29 giugno
1 / 3 / 5 luglio 2014

The Rake's Progress

(La carriera di un libertino)

musica di **Igor Stravinskij**

personaggi e interpreti principali

Anne Carmela Remigio
Tom Rakewell Juan Francisco Gatell
Nick Shadow Alex Esposito

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia **Damiano Michieletto**

scene **Paolo Fantin**

costumi **Carla Teti**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro
La Fenice in coproduzione con Oper Leipzig
nell'ambito del festival «Lo spirito della
musica di Venezia»

Cortile di Palazzo Ducale

12 / 15 / 18 luglio 2014

Otello

musica di **Giuseppe Verdi**

regia **Francesco Micheli**

scene **Edoardo Sanchi**

costumi **Silvia Aymonino**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
nell'ambito del festival «Lo spirito della
musica di Venezia»

LIRICA E BALLETO 2013-2014

Teatro La Fenice

29 / 30 / 31 agosto

2 / 3 / 7 / 13 / 19 / 25 settembre 2014

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

maestro concertatore e direttore

Daniele Rustioni

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

12 / 14 / 17 / 20 / 24 / 26 / 28

settembre 2014

Il trovatore

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Leonora Carmen Giannattasio

Azucena Veronica Simeoni

Manrico Gregory Kunde

maestro concertatore e direttore

Daniele Rustioni

regia **Lorenzo Mariani**

scene e costumi **William Orlandi**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice in
coproduzione con la Fondazione Teatro
Regio di Parma

Teatro La Fenice

18 / 21 / 23 / 27 settembre 2014

L'inganno felice

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Bertrando Giorgio Misseri

Isabella Marina Bucciarelli

Ormondo Marco Filippo Romano

maestro concertatore e direttore

Stefano Montanari

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi **Scuola di**

scenografia dell'Accademia di

Belle Arti di Venezia

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

progetto Atelier Malibrán

Teatro La Fenice

10 / 11 / 12 / 14 / 15 / 16 / 17 / 18 / 19

ottobre 2014

Don Giovanni

musica di **Wolfgang Amadeus**

Mozart

personaggi e interpreti principali

Don Giovanni Alessio Arduini

Donna Anna Jessica Pratt / Francesca

Dotto

Don Ottavio Juan Francisco Gatell /

Anicio Zorzi Giustiniani

regia **Damiano Michieletto**

scene **Paolo Fantin**

costumi **Carla Teti**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

31 ottobre

2 / 4 / 6 / 8 novembre 2014

Titolo contemporaneo

da definire

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro
La Fenice in collaborazione con la Biennale
di Venezia nell'ambito del 58. Festival
Internazionale di Musica Contemporanea



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

STAGIONE SINFONICA 2012-2013

Teatro La Fenice

5 ottobre 2012 ore 20.00 turno S
7 ottobre 2012 ore 17.00 turno U

direttore

Diego Matheuz

Maurice Ravel

Pavane pour une infante défunte
per piccola orchestra

Wolfgang Amadeus Mozart

Concerto per pianoforte e orchestra
in re minore KV 466

pianoforte **Leonardo Pierdomenico**
vincitore del Premio Venezia 2011

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Sinfonia n. 6 in si minore op. 74
Patetica

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

22 ottobre 2012 ore 20.00 turno S
direttore

Yuri Temirkanov

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Suite dal balletto *Lo schiaccianoci*

Modest Musorgskij

Quadri di un'esposizione
trascrizione per orchestra di Maurice Ravel

Orchestra dell'Accademia Teatro alla Scala

Teatro La Fenice

7 dicembre 2012 ore 20.00 turno S
9 dicembre 2012 ore 17.00 turno U

direttore

Diego Matheuz

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Sinfonia n. 1 in sol minore op. 13
Sogni d'inverno

Sinfonia n. 2 in do minore op. 17
Piccola Russia

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco

13 dicembre 2012 ore 20.00 solo per
invito

14 dicembre 2012 ore 20.00 turno S
direttore

Stefano Montanari

Georg Friedrich Händel

Solomon: Sinfonia

Messiah: «I know that my Redeemer
liveth»

Henry Purcell

The Gordian Knot Untied

Johann Sebastian Bach

Oratorio di Natale: «Du Falscher, suche
nur den Herrn zu fällen» - «Nur ein Wink
von seinen Händen»

Georg Friedrich Händel

Concerto grosso in si bemolle maggiore
op. 6 n. 7

Messiah: «Rejoice greatly, O daughter of
Sion»

Ralph Vaughan Williams

Magnificat per contralto, coro
femminile e orchestra da camera

soprano **Silvia Frigato**

contralto **Marta Codognola**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

in collaborazione con la Procuratoria di San
Marco

Teatro La Fenice

22 febbraio 2013 ore 20.00 turno S
23 febbraio 2013 ore 17.00 turno U

direttore

Diego Matheuz

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 29 in la maggiore KV 201
Sinfonia concertante per fiati
e orchestra in mi bemolle maggiore
KV Anh. I, 9

oboe **Marco Gironi**

clarinetto **Vincenzo Paci**

corno **Konstantin Becker**

fagotto **Marco Gianì**

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Sinfonia n. 5 in mi minore op. 64

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

1 marzo 2013 ore 20.00 turno S
2 marzo 2013 ore 17.00 turno U

direttore

Diego Matheuz

Gianluca Cascioli

Trasfigurazione
composizione vincitrice del I Concorso
Francesco Agnello

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Romeo e Giulietta, ouverture-fantasia
dal dramma di Shakespeare

Sinfonia n. 3 in re maggiore op. 29
Polacca

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

22 marzo 2013 ore 20.00 turno S
24 marzo 2013 ore 17.00 turno U

direttore

Gabriele Ferro

Edoardo Micheli

Neve
nuova commissione nell'ambito
del progetto Nuova musica alla Fenice

Sergej Prokof'ev

Sinfonia n. 1 in re maggiore op. 25
Classica

Igor Stravinskij

Pulcinella, balletto per piccola
orchestra con tre voci soliste

mezzosoprano **Silvia Regazzo**

tenore **Paolo Antognetti**

basso **Andrea Concetti**

Orchestra del Teatro La Fenice



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

STAGIONE SINFONICA 2012-2013

Teatro Malibrán

26 aprile 2013 ore 20.00 turno S

28 aprile 2013 ore 17.00 turno U

direttore

Claudio Scimone

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 38 in re maggiore KV 504
Praga

Concerto per fagotto e orchestra in si bemolle maggiore KV 191

fagotto **Roberto Giaccaglia**

Sinfonia n. 35 in re maggiore KV 385
Haffner

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

8 maggio 2013 ore 20.00 turno S

9 maggio 2013 ore 20.00 f.a.

direttore

Stefano Montanari

Federico Costanza

Il canto di un Mangiasuono

nuova commissione nell'ambito del progetto Nuova musica alla Fenice

Wolfgang Amadeus Mozart

Concerto per flauto, arpa e orchestra in do maggiore KV 299

flauto **Angelo Moretti**

arpa **Nabila Chajai**

Sinfonia n. 40 in sol minore KV 550

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

16 maggio 2013 ore 20.00 turno S

17 maggio 2013 ore 20.00 f.a.

direttore

Rinaldo Alessandrini

Stefano Alessandretti

Pantomima

nuova commissione nell'ambito del progetto Nuova musica alla Fenice

Wolfgang Amadeus Mozart

Concerto per corno e orchestra n. 3 in mi bemolle maggiore KV 447

corno **Andrea Corsini**

Sinfonia n. 39 in mi bemolle maggiore KV 543

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

24 maggio 2013 ore 20.00 turno S

26 maggio 2013 ore 17.00 turno U

direttore

Rinaldo Alessandrini

Wolfgang Amadeus Mozart

Divertimento per archi n. 1 in re maggiore KV 136

Concerto per pianoforte e orchestra in mi bemolle maggiore KV 271

Jeunehomme

pianoforte **Giulia Rossini**

vincitrice del Premio Venezia 2012

Sinfonia n. 41 in do maggiore KV 551

Jupiter

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

30 maggio 2013 ore 20.00 f.a.

direttore

Christian Thielemann

Richard Wagner

Der fliegende Holländer: Overture

Eine Faust-Ouvertüre

Rienzi: «Allmächtiger Vater»

Rienzi: Overture

Lohengrin: Preludio

Lohengrin: «In fernem Land»

Hans Werner Henze

Fraternité. Air pour l'orchestre

prima esecuzione italiana

Richard Wagner

Tannhäuser: «Inbrunst im Herzen»

Tannhäuser: Overture

tenore **Johan Botha**

Staatskapelle Dresden

Teatro La Fenice

1 giugno 2013 ore 20.00 turno S

direttore

Dmitrij Kitajenko

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Concerto per violino e orchestra in re maggiore op. 35

violino **Sergey Krylov**

Igor Stravinskij

Le sacre du printemps

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

7 giugno 2013 ore 20.00 turno S

8 giugno 2013 ore 20.00 f.a.*

direttore

Giacomo Sagripanti

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Serenata per archi in do maggiore op. 48

Sinfonia n. 4 in fa minore op. 36

Orchestra del Teatro La Fenice

* in collaborazione con gli

Amici della Musica di Mestre

Cortile di Palazzo Ducale

19 luglio 2013 ore 21.30 turno S

direttore

Myung-Whun Chung

Giuseppe Verdi

Messa da Requiem per soli, coro e orchestra

soprano **Hui He**

mezzosoprano **Daniela Barcellona**

tenore **Fabio Sartori**

basso **Ildar Abdrazakov**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

concerto proposto nell'ambito del festival «Lo spirito della musica di Venezia» nel bicentenario della nascita di Giuseppe Verdi



FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Il Teatro La Fenice, nato nel 1792 dalle ceneri del vecchio Teatro San Benedetto per opera di Giannantonio Selva, appartiene al patrimonio culturale di Venezia e del mondo intero: come ha confermato l'ondata di universale commozione dopo l'incendio del gennaio 1996 e la spinta di affettuosa partecipazione che ha accompagnato la rinascita a nuova vita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri.

Imprese di questo impegno spirituale e materiale, nel quadro di una società moderna, hanno bisogno di essere appoggiate e incoraggiate dall'azione e dall'iniziativa di istituzioni e persone private: in tale prospettiva si è costituita nel 1979 l'Associazione «Amici della Fenice», con lo scopo di sostenere e affiancare il Teatro nelle sue molteplici attività e d'incrementare l'interesse attorno ai suoi allestimenti e ai suoi programmi. La Fondazione Amici della Fenice attende la risposta degli appassionati di musica e di chiunque abbia a cuore la storia teatrale e culturale di Venezia: da Voi, dalla Vostra partecipazione attiva, dipenderà in misura decisiva il successo del nostro progetto.

Sentitevi parte viva del nostro Teatro!

Associatevi dunque e fate conoscere le nostre iniziative a tutti gli amici della musica, dell'arte e della cultura.

Quote associative

Ordinario	€ 60	Benemerito	€ 250
Sostenitore	€ 120	Donatore	€ 500

I versamenti vanno effettuati su

Iban: IT50Q0634502000100000007406

Cassa di Risparmio di Venezia,

Gruppo Intesa San Paolo

intestati a

Fondazione Amici della Fenice

Campo San Fantin 1897, San Marco

30124 Venezia

Tel e fax: 041 5227737

Consiglio direttivo

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Jaja Coin Masutti, Emilio Melli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

Presidente Barbara di Valmarana

Tesoriere Luciana Bellasich Malgara

Revisori dei conti Carlo Baroncini, Gianguido

Ca' Zorzi

Contabilità Nicoletta di Colloredo

Segreteria organizzativa Maria Donata Grimani,
Alessandra Toffanin

Viaggi musicali Teresa De Bello

I soci hanno diritto a:

- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Partecipazione a viaggi musicali organizzati per i soci
- Inviti ad iniziative e manifestazioni musicali
- Inviti al «Premio Venezia», concorso pianistico
- Sconti al Fenice-bookshop
- Visite guidate al Teatro La Fenice
- Prelazione nell'acquisto di abbonamenti e biglietti fino ad esaurimento dei posti disponibili
- Invito alle prove aperte per i concerti e le opere

Le principali iniziative della Fondazione

- Restauro del Sipario Storico del Teatro La Fenice: olio su tela di 140 mq dipinto da Ermolao Paoletti nel 1878, restauro eseguito grazie al contributo di Save Venice Inc.
- Commissione di un'opera musicale a Marco Di Bari nell'occasione dei 200 anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia Concorso Pianistico
- Incontri con l'opera

INIZIATIVE PER IL TEATRO DOPO L'INCENDIO
EFFETTUATE GRAZIE AL CONTO «RICOSTRUZIONE»

Restauri

- Modellino ligneo settecentesco del Teatro La Fenice dell'architetto Giannantonio Selva, scala 1: 25
- Consolidamento di uno stucco delle Sale Apollinee
- Restauro del sipario del Teatro Malibran con un contributo di Yoko Nagae Ceschina

Donazioni

Sipario del Gran Teatro La Fenice offerto da Laura Biagiotti a ricordo del marito Gianni Cigna

Acquisti

- Due pianoforti a gran coda da concerto Steinway
- Due pianoforti da concerto Fazioli
- Due pianoforti verticali Steinway
- Un clavicembalo
- Un contrabbasso a 5 corde
- Un *Glockenspiel*
- Tube wagneriane
- Stazione multimediale per Ufficio Decentramento

PUBBLICAZIONI

- Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni*, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (dopo l'incendio);
- Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991*, 2 voll., di Michele Girardi e Franco Rossi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992 (pubblicato con il contributo di Yoko Nagae Ceschina);
- Gran Teatro La Fenice*, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocchi, Filippo Pedrocchi, Venezia, Marsilio, 1981¹, 1984², 1994³;
- L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
- Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
- Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
- Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902*, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
- Il concorso per la Fenice 1789-1790*, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
- I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice*, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;
- Teatro Malibran*, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
- La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
- Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
- Pier Luigi Pizzi alla Fenice*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;
- A Pier Luigi Pizzi. 80*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.





FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Built in 1792 by Gian Antonio Selva, Teatro La Fenice is part of the cultural heritage of not only Venice but also the whole world, as was shown so clearly by the universal emotion expressed after the fire in January 1996 and the moving participation that was behind the rebirth of La Fenice, which once again arose from the ashes.

In modern-day society, enterprises of spiritual and material commitment such as these need the support and encouragement of actions and initiatives by private institutions and figures. Hence, in 1979, the Association "Amici della Fenice" was founded with the aim of supporting and backing the Opera House in its multiple activities and increasing interest in its productions and programmes.

The new Fondazione Amici della Fenice [Friends of La Fenice Foundation] is awaiting an answer from music lovers or anyone who has the opera and cultural history of Venice at heart: the success of our project depends considerably on you, and your active participation.

Make yourself a living part of our Theatre!

Become a member and tell all your friends of music, art and culture about our initiatives.

Membership fee

Regular Friend	€ 60
Supporting Friend	€ 120
Honorary Friend	€ 250
Premium Friend	€ 500

To make a payment:

Iban: IT50Q0634502000100000007406

Cassa di Risparmio di Venezia,
Gruppo Intesa San Paolo

In the name of

Fondazione Amici della Fenice
Campo San Fantin 1897, San Marco
30124 Venezia
Tel and fax: +39 041 5227737

Board of Directors

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Jaja Coin Masutti, Emilio Melli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

President Barbara di Valmarana

Treasurer Luciana Bellasich Malgara

Auditors Carlo Baroncini, Gianguido Ca' Zorzi

Accounting Nicoletta di Colloredo

Organizational secretary Maria Donata

Grimani, Alessandra Toffanin

Music trips Teresa De Bello

Members have the right to:

- Invitations to conferences presenting performances in the season's programme
- Take part in music trips organized for the members
- Invitations to music initiatives and events
- Invitations to «Premio Venezia», piano competition
- Discounts at the Fenice-bookshop
- Guided tours of Teatro La Fenice
- First refusal in the purchase of season tickets and tickets as long as seats are available
- Invitation to rehearsals of concerts and operas open to the public

The main initiatives of the Foundation

- Restoration of the historic curtain of Teatro La Fenice: oil on canvas, 140 m2 painted by Ermolao Paoletti in 1878, restoration made possible thanks to the contribution by Save Venice Inc.
- Commissioned Marco Di Bari with an opera to mark the 200th anniversary of Teatro La Fenice
- Premio Venezia Piano Competition
- Meetings with opera

THE TEATRO'S INITIATIVES AFTER THE FIRE
MADE POSSIBLE THANKS TO THE «RECONSTRUCTION» BANK ACCOUNT

Restorations

- Eighteenth-century wooden model of Teatro La Fenice by the architect Giannantonio Selva, scale 1:25
- Restoration of one of the stuccos in the Sale Apollinee
- Restoration of the curtain in Teatro Malibran with a contribution from Yoko Nagae Ceschina

Donations

Curtain of Gran Teatro La Fenice donated by Laura Biagiotti in memory of her husband Gianni Cigna

Purchases

- Two Steinway concert grand pianos
- Two Fazioli concert pianos
- Two upright Steinway pianos
- One harpsichord
- A 5-string double bass
- A *Glockenspiel*
- Wagnerian tubas
- Multi-media station for Decentralised Office

PUBLICATIONS

- Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni*, by Manlio Brusatin and Giuseppe Pavanello, with the essay of Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (after the fire);
- Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991*, by Franco Rossi and Michele Girardi, with the contribution of Yoko Nagae Ceschina, 2 volumes, Venezia, Albrizzi, 1989-1992;
- Gran Teatro La Fenice*, ed. by Terisio Pignatti, with historical notes of Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocchi, Filippo Pedrocchi, Venezia, Marsilio, 1981 I, 1984 II, 1994 III;
- L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
- Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
- Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
- Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902*, ed. by Maria Ida Biggi and Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
- Il concorso per la Fenice 1789-1790*, by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
- I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997*, Venezia, Marsilio, 2000;
- Teatro Malibran*, ed. by Maria Ida Biggi and Giorgio Mangini, with essays of Giovanni Morelli and Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
- La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, by Anna Laura Bellina and Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
- Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, ed. by Francesco Zambon and Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
- Pier Luigi Pizzi alla Fenice*, edited by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;
- A Pier Luigi Pizzi. 80*, edited by Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

«La Fenice prima dell'Opera», 2012

a cura di Michele Girardi – ISSN 2280-8116

WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Così fan tutte*, 1, 176 pp. ess. mus.: saggi di Luca Fontana, Emanuele d'Angelo, Emanuele Bonomi

VINCENZO BELLINI, *La sonnambula*, 2, 150 pp. ess. mus.: saggi di Federico Fornoni, Michele Girardi, Emanuele Bonomi

THOMAS ADÈS, *Powder Her Face*, 3, 150 pp. ess. mus.: saggi di Daniela Tortora, Philip Hensher, Valentina Brunetti, Emanuele Bonomi

GEORGES BIZET, *Carmen*, 4, 208 pp. ess. mus.: saggi di Michele Girardi, Tommaso Sabbatini, Emanuele Bonomi

«La Fenice prima dell'Opera», 2012-2013

a cura di Michele Girardi – ISSN 2280-8116

GIUSEPPE VERDI, *Otello*, 1, 174 pp. ess. mus.: saggi di Guido Paduano, Anselm Gerhard, Marco Marica, Francesco Micheli, Emanuele Bonomi

RICHARD WAGNER, *Tristan und Isolde*, 2, 204 pp. ess. mus.: saggi di Virgilio Bernardoni, Guido Paduano, Riccardo Pecci

GIUSEPPE VERDI, *I masnadieri*, 3, 150 pp. ess. mus.: saggi di Anselm Gerhard, Emanuele d'Angelo, Emanuele Bonomi

LEOŠ JANÁČEK, *Věc Macropulos*, 4, 176 pp. ess. mus.: saggi di Michele Girardi, Vincenzina Ottomano, Max Brod, Emanuele Bonomi

GIACOMO PUCCINI, *Madama Butterfly*, 5, 152 pp. ess. mus.: saggi di Riccardo Pecci, Dieter Schickling, Michele Girardi, Emanuele Bonomi

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

Responsabile musicologico

Michele Girardi

Redazione

Michele Girardi, Elena Tonolo

con la collaborazione di

Pierangelo Conte

ricerca iconografica

Luigi Ferrara

Progetto e realizzazione grafica

Marco Riccucci

Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia

a cura dell'Ufficio stampa

ISSN 2280-8116

Supplemento a

La Fenice

Notiziario di informazione musicale culturale e avvenimenti culturali
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

dir. resp. Cristiano Chiarot

aut. trib. di Ve 10.4.1997

iscr. n. 1257, R.G. stampa

concessionarie per la pubblicità

A.P. Comunicazione

Fest srl

finito di stampare

nel mese di giugno 2013

da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)

€ 15,00



Presidente

Fabio Cerchiai

Consiglio d'Amministrazione

Fabio Achilli

Ugo Campaner

Fabio Cerchiai

Cristiano Chiarot

Franca Coin

Giovanni Dell'Olivo

Jas Gawronski

Francesco Panfilo

Luciano Pasotto

Eugenio Pino

Vittorio Radice

Responsabile

Giusi Conti

Collegio Sindacale

Giampietro Brunello

Presidente

Giancarlo Giordano

Paolo Trevisanato

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali