



COMUNE DI LUCCA



TEATRO DEL GIGLIO

Teatro di Tradizione

*Fondazione
Giacomo Puccini
Lucca*



Centro Studi G. Puccini

LIRICA 2004-5

MADAMA BUTTERFLY

il centenario 1904-2004



È di scena Lucar.



La Concessionaria Lucar è lieta di presentarvi
«Madama Butterfly» di Giacomo Puccini.

Concessionaria BMW
Concessionaria MINI

Lucar

Via Provinciale Z.I. - Tel. 0583 40431 - GUAMO (LU)





Per l'Arte,
la Cultura
e la promozione
del territorio



TEATRO DEL GIGLIO

STAGIONE LIRICA 2004-5

In collaborazione con

Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Regione Toscana

Amministrazione Provinciale di Lucca

MADAMA
BUTTERFLY
il centenario 1904-2004

Comune di Lucca

Teatro del Giglio

Centro studi Giacomo Puccini

Fondazione Giacomo Puccini Lucca

MADAMA BUTTERFLY





AZIENDA TEATRO DEL GIGLIO

Luigi Della Santa
Presidente

Aldo Tarabella
Direttore artistico

Luigi Angelini
Direttore generale

TEATRO DEL GIGLIO - *Teatro di Tradizione*
Stagione Lirica 2004-5: 25 settembre 2004 - 26 febbraio 2005
Pubblicazione del Teatro del Giglio
Numero unico, *settembre 2004*

A cura del TEATRO DEL GIGLIO e CENTRO STUDI GIACOMO PUCCINI
Ricerca iconografica Simonetta Bigongiari
Progetto grafico Marco Riccucci
Stampa Nuova Grafica Lucchese - Lucca - settembre 2004

Sommario

- 9 Introduzione del Sindaco di Lucca
- 11 Premessa del Presidente del Teatro del Giglio
- 15 *Julian Budden*
Una tragedia dell'estremo oriente
- 19 *Arthur Groos*
Madama Butterfly fra commedia e tragedia
- 37 *Dieter Schickling*
Madama Butterfly, l'incompiuta
- 47 *Gabriella Biagi Ravenni*
«L'Autore assisterà alla Rappresentazione»
Madama Butterfly da Milano a Lucca
- 65 *Giuseppe Pintorno*
Madama Butterfly: una discografia alla ricerca
dell'ideale vocale pucciniano
- 77 La vicenda
- 81 *Madama Butterfly*
facsimile del libretto Ricordi (1904)
- 155 *Giuliano Carella*
La Farfalla e l'Orso grigio
- 161 *Eike Gramss*
Note di regia



CEL - Teatro di Livorno

Presidente Massimiliano Talini

Direzione Segreteria Isabella Bartolini, Paolo Demi, Antonella Peruffo

Direttore artistico Alberto Paloscia

via Goldoni, 83 - 57125 Livorno
tel 0586 204211 - fax 0586 899920
e-mail: info@celteatrolivorno.it



Teatro del Giglio di Lucca

Presidente Luigi Della Santa

Direttore Luigi Angelini

Direttore artistico Aldo Tarabella

Piazza del Giglio, 13/15 - 55100 Lucca
tel 0583 467521 - fax 0583 490317
www.teatrodelgiglio.it - e-mail: info@teatrodelgiglio.it



Fondazione Teatro di Pisa

Presidente Ilario Luperini

Direttore Riccardo Bozzi

Direttore artistico Alberto Batisti

via Palestro, 40 - 56127 Pisa
tel 050 941111 - fax 050 941158
www.teatrodipisa.pi.it - e-mail: pressoфф@teatrodipisa.pi.it

«Rinnegata e felice!» canta Cio-Cio-San nel primo atto. E questa frase scrisse di suo pugno Giacomo Puccini di ritorno a casa dalla contestata prima milanese sulla testina della *Butterfly* dipinta da Metlicovitz per la copertina dello spartito.

Sono passati cento anni, e l'orgogliosa convinzione mostrata anche quella sera da Giacomo Puccini di aver trovato un personaggio affascinante e di aver scritto pagine musicali convincenti si è dimostrata fondatissima.

Bastarono del resto pochi mesi perché *Madama Butterfly* raggiungesse il successo. Riproposta a Brescia, tre mesi dopo, fu accolta trionfalmente e da allora costituisce una delle opere più amate del repertorio pucciniano.

La città di Lucca celebra così piena di gratitudine e di affetto il centenario di *Butterfly*, presentando insieme al Teatro del Giglio una produzione che vede coinvolti molti teatri italiani: la migliore testimonianza dell'affetto e della centralità che grazie a Puccini la nostra città riveste nel panorama culturale nazionale.

Un altro tassello di quell'impegno a favore del grande patrimonio pucciniano che vede coinvolta tutta la città, il Comune in testa, da qualche anno.

«Rinnegata e felice!»: ben tornata *Madama Butterfly*.

Il Sindaco di Lucca
Pietro Fazzi

Un volo lungo un secolo: *Madama Butterfly* celebra i cento anni dalla sua prima rappresentazione. La Città di Lucca attraverso le istituzioni pucciniane preposte al patrimonio museale, alla ricerca, allo spettacolo, – la Fondazione Puccini, il Centro Studi Giacomo Puccini, il Teatro del Giglio – ha accuratamente preparato questa celebrazione, costruendo le diverse fasi produttive dell'opera attraverso un importante e per certi versi innovativo confronto con alcuni tra i maggiori Teatri di Tradizione italiani ed esteri, che hanno dato convinta adesione al *Progetto Centenario* sulla base di scelte artistiche, musicologiche, produttive profondamente condivise. Si è aperta con ciò anche una strada nuova verso un metodologia che, ne siamo convinti, deve rappresentare il presente e il futuro del nostro sistema teatrale e del modo di fare opera oggi. Così la *Madama Butterfly* del Centenario, dopo il suo debutto a Lucca, sarà, a Pisa, Sassari, Livorno, Ravenna, Trento, Bolzano, Rovigo, Parma e, per l'estero, a Berna e Toronto: undici teatri, oltre trenta rappresentazioni, per un pubblico che, complessivamente, sarà di oltre 25.000 spettatori.

Con la *Butterfly* del Centenario si conclude anche il Progetto «*Puccini nel Novecento*» attraverso cui Lucca ha dimostrato di saper svolgere un serio lavoro in termini di qualità e di numero di manifestazioni nella direzione degli studi e delle produzioni liriche. Ed è tempo di nuovi, importanti progetti per il prossimo quinquennio 2004-2008 (dal Centenario di *Butterfly* al 150° della nascita di Puccini) che vedano rinnovarsi la relazione tra ricerca e spettacolo e che l'esperienza di questi anni ha dimostrato possibile, nel quadro di nuove strategie di promozione culturale e territoriale autorevolmente sostenute dal *Comitato Nazionale per le Celebrazioni Pucciniane* istituito nel mese di giugno di quest'anno.

Una Stagione Lirica questa che, dopo la sua inaugurazione, si svilupperà con un grande titolo rossiniano, *La Cenerentola* per proporre poi, per le esperienze formative di *CittàLirica Opera Studio*, *Acis e Galatea* di G. F. Händel e, quindi, *La Clemenza di Tito* di W. A. Mozart prodotta dall'Università della Musica di Dresda.

La conclusione della Stagione apre un nuovo capitolo di coproduzioni: il progetto pluriennale tra il Teatro del Giglio di Lucca e il Teatro Regio di Parma nel segno dei due grandi musicisti delle nostre città, Giuseppe Verdi e Giacomo Puccini, a partire da *Rigoletto* nello storico allestimento di Pierluigi Samaritani e con un cast di eccezionale livello.

Una stagione – crediamo – di grande interesse musicale, un serio percorso culturale da compiere insieme al nostro pubblico, nel comune impegno di onorare la vocazione e le grandi tradizioni musicali della nostra Città.

Il Presidente del Teatro del Giglio
Luigi Della Santa

Lucca, Teatro del Giglio
25 e 26 settembre 2004

Pisa, Teatro Verdi
2 e 3 ottobre 2004

Sassari, Teatro Verdi
29, 30 e 31 ottobre 2004

Livorno, Teatro Goldoni
6 e 7 novembre 2004

Bolzano, Nuovo Teatro Comunale
13 e 14 novembre 2004

Ravenna, Teatro Alighieri
19, 20 e 21 novembre 2004

Trento, Teatro Sociale
26 e 27 novembre 2004

Rovigo, Teatro Sociale
18 e 19 dicembre 2004

Parma, Teatro Regio
15, 17, 19 e 20 marzo 2005

TEATRO DEL GIGLIO, LUCCA

sabato 25 settembre 2004, ore 20.30 - domenica 26 settembre 2004, ore 16.00

il centenario 1904-2004

MADAMA BUTTERFLY

tragedia giapponese in due atti di Luigi Illica e Giuseppe Giacosa
dal dramma *Madame Butterfly* di Davide Belasco

musica di **GIACOMO PUCCINI**

Editore Casa Ricordi, Milano

personaggi e interpreti

MADAMA BUTTERFLY (Cio-Cio-San) Hui He – Raffaella Angeletti

SUZUKI Chiara Chialli - Lorena Scarlata Rizzo

KATE PINKERTON Francesca Francalanci

F. B. PINKERTON Tito Beltran – Cesare Catani

SHARPLESS Nicola Alaimo – Piero Terranova

GORO Alex Magri – Alessandro Cosentino

IL PRINCIPE YAMADORI Nicola Simone Mugnaini

LO ZIO BONZO Alessandro Bilotti

YAKUSIDÉ Stefanos Koroneos

IL COMMISSARIO IMPERIALE Ciro Greco

L'UFFICIALE DEL REGISTRO Michele Arcangelo D'Abundo - LA MADRE Sara Bacchelli
LA ZIA Monica Arcangeli - LA CUGINA Elisabetta Lombardo - DOLORE Costanza Benedetti

Direttore **GIULIANO CARELLA**

Regia **EIKE GRAMSS**

Scene **Christoph Wagenknecht**

Costumi **Catherine Voeffray**

Maestro del Coro **Marco Bargagna**

Orchestra e Coro CittàLirica

Consulenza costumi Rosanna Monti

Maestri collaboratori Mauro Fabbri, Nicola Pardini, Luca Sabatino

Assistente alla regia Michela Fiorindi

Direttore di palcoscenico Guido Pellegrini

Light designer Ugo Benedetti

Capo macchinista Fabio Giommarelli - *Capo attrezzista* Daniela Giurlani - *Trucco e parrucche* Patrizia Scotto

Realizzazione scene Scenart, Prato - *Realizzazione costumi* Annamode 68, Roma - Moda di Giò, Lucca

Calzature Sacchi, Firenze - *Parrucche* Audello, Torino - *Attrezzeria* Teatro del Giglio di Lucca

Nuovo allestimento del Teatro del Giglio di Lucca

Coproduzione Teatro del Giglio di Lucca, Teatro di Pisa, CEL-Teatro di Livorno, Nuovo Teatro Comunale di Bolzano,
Teatro Alighieri di Ravenna, Centro Servizi Culturali Santa Chiara di Trento, Teatro Sociale di Rovigo

In collaborazione con Ente Concerti Marialisa De Carolis di Sassari, Fondazione Teatro Regio di Parma



Nella rara e preziosa immagine, scelta per la celebrazione del Centenario, vediamo un divertito Puccini in divisa da ufficiale della marina insieme ad una delle bambine di Fosca Gemignani, la figlia di Elvira Bonturi. Sul cappello della piccola si legge la scritta *Cio-Cio-San*, il nome dello yacht acquistato dal compositore nel 1909 e battezzato in onore della protagonista della sua opera.

Una tragedia dell'estremo oriente

di Julian Budden

Puccini era un compositore dalla grandissima visualità. Abbastanza spesso per lui il punto di partenza per la scelta di un soggetto operistico – compresi parecchi di quelli che poi abbandonò – era il quadro scenico. Successe proprio così con il dramma di David Belasco, *Madame Butterfly*, che egli vide nell'estate del 1900 al Duke of York's Theatre di Londra, recitato in inglese, lingua a lui completamente ignota. Rinomato per i suoi effetti luce, Belasco aveva escogitato, per il suo toccante racconto di una geisha sposata e poi abbandonata dall'amante americano, un interludio di quattordici minuti di veglia notturna della protagonista, durante la quale non veniva pronunciata una parola ma l'attenzione del pubblico era catturata da un lento cambiamento di luce dal crepuscolo all'alba. Belasco stesso racconterà in seguito come, dopo la rappresentazione, Puccini si fosse precipitato nel suo camerino e lo avesse supplicato di concedergli il permesso di trasformare il dramma in un'opera. «Io acconsentii subito, e gli dissi che poteva fare tutto quello che voleva del dramma e predisporre qualsiasi tipo di contratto perché non è possibile discutere di affari con un italiano impulsivo che ha le lacrime agli occhi e ti tiene le braccia intorno al collo».¹ Al momento, comunque, si trattava solo di una possibilità tra tante. Il lavoro in effetti non cominciò fino a che il contratto non fu firmato nell'aprile del 1901.

Il dramma si basava sul racconto di un avvocato americano, John Luther Long, che diceva di aver tratto la vicenda dalla vita reale (cosa abbastanza plausibile, visto che in India ci sono state molte relazioni di tale genere: chi scrive discende da una di queste). Il racconto di Long differisce dal dramma in quanto la geisha semplicemente se ne va con il suo bambino invece di togliersi la vita: riassume anche gli eventi che hanno portato

¹ WILLIAM WINTER, *The Life of David Belasco*, New York, Moffat, Yard & Co., 1918, vol. I, p.489.

al 'matrimonio' dell'ufficiale, laddove il lavoro di Belasco comincia con la geisha già abbandonata. Per trasformare quest'ultimo in un'opera che facesse serata c'era quindi bisogno di un atto preliminare. Luigi Illica, che aveva il compito di tracciare uno scenario con i dialoghi che poi sarebbe stato versificato da Giuseppe Giacosa, prese a modello un romanzo popolare, *Madame Chrysanthème* (1887), di Pierre Loti, che racconta una storia simile ma presenta i giapponesi sotto una luce completamente ridicola, come una razza di scimmie. Perfino la protagonista ha soltanto il fascino di una gattina. Il libretto trae proprio da questo romanzo una serie di vignette comiche che, insieme all'atteggiamento sprezzante di Pinkerton nei confronti di tutti i giapponesi, furono ridotte nelle revisioni successive, sia prima che dopo la prima rappresentazione. Una scena al consolato americano, che sviluppava il personaggio di Sharpless e mostrava il primo incontro di Butterfly con Kate Pinkerton, venne soppressa da Puccini, che voleva che la tragedia procedesse senza interruzione, anche a costo di tenere «inchiodato per un'ora e mezzo il pubblico».² Come al solito, era lui a decidere la forma definitiva del dramma.

Sin dall'inizio era stato deciso di separare il mondo occidentale di Pinkerton e Sharpless da quello di Butterfly e dei suoi connazionali. Per la maggior parte del diciannovesimo secolo i compositori italiani erano ricorsi a un esotismo generico di intervalli irregolari, accordi vuoti, bassi monotoni e ritmi pulsanti quando volevano evocare un'ambientazione orientale. L'antico Egitto di Verdi era un Egitto di sua invenzione. Ma ai tempi di Puccini le fonti di vera musica popolare erano a portata di mano, sia che provenissero da primitive incisioni per il grammofono o da raccolte pubblicate. Egli ebbe modo di assistere personalmente a rappresentazioni di una compagnia itinerante giapponese guidata dall'attrice Sadayacco, tanto che la partitura è intessuta di parecchie melodie usate in quegli spettacoli. La biblioteca di Puccini inoltre contiene anche una copia di *The Mikado* di Sullivan, acquistata per l'occasione. Il risultato è molto diverso dall'*Iris* (1898) di Mascagni la cui *japponerie* è limitata all'uso casuale di strumenti giapponesi.

All'inizio del 1903 *Madama Butterfly* era a buon punto, quando Puccini ebbe un serio incidente automobilistico, che gli procurò una frattura

² Lettera a Luigi Illica, 16.11.1902, in *Carteggi pucciniani*, a cura di EUGENIO GARA, Milano, Ricordi, 1958, n. 287, p. 225.

della tibia. La lenta guarigione, dovuta ad una lieve forma di diabete, pose la *première* dell'opera alla Scala di Milano fino al 17 febbraio 1904. Gli auspici erano buoni. Il cast includeva tre dei migliori cantanti del momento: Rosina Storchio (*Butterfly*), Giovanni Zenatello (*Pinkerton*) e Giuseppe De Luca (*Sharpless*), le cui splendide voci possono essere tutte ascoltate in registrazioni a cilindro. Alla prova generale ci fu una *standing ovation* per Puccini. Tuttavia la sera della prima fu un completo disastro – «un vero linciaggio»,³ come disse lui stesso. L'editore, Giulio Ricordi, scrivendo nella rivista della ditta, fu ancora più esplicito: «Grugniti, boati, muggiti, risa, barriti, sghignazzate, i soliti gridi solitari di *bis* fatti apposta per eccitare ancora più gli spettatori, ecco, sinteticamente, quale è l'accoglienza che il pubblico della Scala fa al nuovo lavoro del maestro Giacomo Puccini».⁴ L'opera non sarebbe stata più sentita nel maggiore teatro italiano durante la vita di Puccini.

Cosa era dunque andato storto? Puccini non aveva dubbi che il fiasco fosse stato organizzato, sebbene né lui né i suoi biografi abbiano mai precisato chi fosse stato. Si può fare, sia pure con cautela, la supposizione che si trattasse dell'editore rivale, Edoardo Sonzogno, ben conosciuto per le sue strategie prive di scrupoli. La sua conduzione per due anni della Scala, da cui aveva bandito tutte le opere pubblicate da Ricordi, aveva avuto come risultato un deficit pauroso e la chiusura del teatro per tutto il 1898. L'anno seguente venne nominato un nuovo comitato di gestione ed allora toccò a Sonzogno stare al palo. Tuttavia, il ritardo nella produzione di *Madama Butterfly* causato dall'incidente di Puccini e dalla lenta guarigione permise a Sonzogno di farsi sotto con *Siberia* di Giordano, che riscosse un successo di stima. Era tanto più importante, perciò, che non venisse eclissata dall'ultima proposta pucciniana che la seguiva a ruota. Una ricompensa passata con discrezione alla onnipotente *claque* poteva funzionare. Di tutte le critiche sfavorevoli che accolsero *Madama Butterfly*, la più sferzante fu quella del «Secolo», di proprietà di Edoardo Sonzogno.

Eppure la fede di Puccini nell'opera fu scossa non più di quella di Verdi nella sua *Traviata* dopo che la prima rappresentazione aveva avuto un esito negativo, anche se meno feroce. Una ripresa a Brescia il 28 maggio, con un cast identico ad eccezione di un nuovo soprano, gli dette ragione. In verità

³ Lettera a Camillo Bondi, 18.2.1904, in *Puccini com'era*, a cura di ARNALDO MARCHETTI, Milano, Edizioni Curci, 1973, n. 292, p. 295

⁴ «Musica e Musicisti», 59, 1/3 (15 marzo 1904), p. 189

aveva apportato pochi cambiamenti alla partitura, dividendo il secondo atto in due e aggiungendo un'aria per Pinkerton («Addio fiorito asil»). Ulteriori modifiche seguirono per la prima al Covent Garden nel 1905. Ma l'opera come la conosciamo oggi deriva dalla prima rappresentazione all'Opéra Comique di Parigi nel 1906, dove i suggerimenti dell'esperto uomo di teatro Albert Carré si rivelarono estremamente preziosi. Anche se questa non è proprio la fine della storia. Uno spartito per canto e piano usato per una ripresa al Teatro Carcano di Milano nel 1920 contiene tre re-inserimenti dall'edizione originale 'autorizzati dal compositore'. Molti di noi, comunque, sono contenti di *Madama Butterfly* come Puccini l'ha lasciata.

A suo tempo egli stesso dichiarò che era «l'opera più sentita e più suggestiva ch'io abbia concepito»⁵ anche la più moderna – e a buon diritto. Non è né una successione di quadri indipendenti tenuti insieme da un filo narrativo, come *Manon Lescaut* e *La bohème*, né un tumulto di azioni sensazionali come *Tosca*. Ci presenta un dramma che si evolve costantemente, durante il quale una *ingénue* toccante, ma anche un po' comica, assume uno *status* autenticamente tragico. È evidente qui l'arricchimento del vocabolario musicale pucciniano, in parte attraverso l'assimilazione delle scale pentatoniche giapponesi (non tutte del tipo più familiare dei 'tasti neri') e in parte attraverso l'uso dell'armonia per toni interi, principalmente come mezzi per trasmettere emozione negativa (come nella maledizione del Bonzo). Se questo suggerisce una familiarità con la musica di Debussy, lo fa anche la progressione casuale di accordi irrelati e non risolti che evocano il senso di solitudine di *Butterfly*. Infine c'è una nuova flessibilità nel modo in cui Puccini tratta i temi ricorrenti. Le loro associazioni non sono più fisse, come nelle opere precedenti. Un motivo comico-giapponese che scherzisce gli sforzi fatti da *Butterfly* per comportarsi come una padrona di casa americana connoterà più tardi il pretenzioso Principe Yamadori. La toccante melodia con cui *Butterfly* fa la sua prima riverenza a Pinkerton e più avanti descrive la sua visita alla Missione può esser velocizzata e agghindata con una strumentazione brillante per suggerire la città di Nagasaki che si risveglia alla vita con il nascente sole. Una tale procedura è di grande beneficio all'economia di uno stile che preclude la lunga elaborazione wagneriana. Sotto tutti questi aspetti *Madama Butterfly* guarda verso le successive conquiste di Puccini, non ultimo al suo capolavoro incompiuto, anch'esso ambientato in Oriente: *Turandot*.

⁵ Lettera a Camillo Bondi già citata.

Madama Butterfly fra commedia e tragedia

di Arthur Groos*

Il problema posto dalle celebrazioni di un centenario è che chiunque abbia qualcosa da dire sull'argomento lo fa, così come chiunque altro. Il risultato è che spesso tali occasioni segnano l'inizio di una nuova fase della ricerca, fase la cui direzione e significato ci apparirà chiaramente solo dopo che la retorica celebrativa si è calmata e gli atti delle conferenze sono finalmente dati alle stampe. Nessun'opera di Puccini potrebbe sembrare più adatta di *Madama Butterfly*, a cogliere questa possibilità in occasione del suo centenario. In verità la ricerca pucciniana in generale è enormemente cambiata già dopo la recente pubblicazione delle monografie di Girardi e Budden e del catalogo critico di Schickling,¹ e nuove fonti primarie continuano ad emergere con frequenza sorprendente,² anche se purtroppo fonti importantissime conservate a Torre del Lago rimangono tuttora inaccessibili alla ricerca scientifica. Una sintesi della ricerca contemporanea sarà possibile solo dopo che avremo avuto il tempo di riflettere su questa abbondanza di materiale nuovo e di assimilare gli spunti che emergeranno da questo centenario.

* Questo saggio è la versione riveduta della prolusione letta al Convegno organizzato dal Centro studi Giacomo Puccini a Lucca e Torre del Lago in occasione del centenario di *Madama Butterfly*, il 28-30 maggio 2004 («*Madama Butterfly*»: *l'orientalismo di fine secolo, l'approccio pucciniano, la ricezione*).

¹ MICHELE GIRARDI, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 1995; versione inglese, *Puccini: His International Art*, Chicago, Chicago University Press, 2000; JULIAN BUDDEN, *Puccini. His Life and Works*, New York, Oxford University Press, 2002; DIETER SCHICKLING, *Giacomo Puccini. Catalogue of the Works*, Kassel, Bärenreiter, 2003.

² Nel volume *Madama Butterfly (1904-2004). Fonti e documenti*, a cura di Arthur Groos, che il Centro studi Giacomo Puccini pubblicherà fra pochi mesi, abbiamo raccolto la testimonianza oculare dell'evento storico a cui si ispira la storia, le traduzioni in italiano del racconto di John Luther Long e del dramma di David Belasco che vennero usate da Illica e Giacosa, un intero libretto-quadro ambientato al Consolato americano che fu poi scartato alla fine del 1902, l'intero *corpus* di lettere scritte da Puccini a Illica e Giacosa dal 1900 al 1904 (più della metà del quale non è mai stato pubblicato), e i primi schizzi musicali che risalgono al 1902.

Di conseguenza sfrutterò l'occasione offertami in questa sede per proporre una lettura diversa di quest'opera così familiare: una lettura provocatoria che vuole indurre i lettori ad ascoltarla in maniera che spero sia inaspettata e sorprendente. Vorrei proporre di leggere il soggetto orienteggiante di *Madama Butterfly*, cioè il conflitto culturale fra Est e Ovest, alla luce del suo potenziale come commedia, un registro di genere che ebbe un ruolo fondamentale nel corso di tutta la genesi dell'opera, a partire dalla prima ideazione fino alla disastrosa prima scaligera. Ma con un argomento simile bisogna cominciare dall'inizio.

I

Il 21 giugno del 1900,³ al Duke of York's Theatre di Londra, Puccini scoprì *Madama Butterfly*, un dramma in un atto di David Belasco rappresentato come postludio a *Miss Hobbs*, una commedia in quattro atti di Jerome K. Jerome. Belasco, invece di accettare l'offerta eccezionale di £100 per cedere i diritti d'autore del dramma, avanzò richieste sui proventi della futura opera, bloccando le trattative e costringendo Puccini ad esplorare altre possibilità.⁴ Il 20 novembre 1900 il compositore scrisse al suo editore Giulio Ricordi che stava pensando di usare la storia originale di John Luther Long invece del dramma, con l'intento di espandere l'opera da uno a due atti, uno ambientato in America e l'altro in Giappone:⁵

Io dispero e mi torturo l'anima... almeno arrivasse la risposta da New York! Quanto più penso alla *Butterfly*, sempre più mi ci appassiono. Ah! l'avessi qui con me per lavorarmela! Penso che invece di un atto se ne potrebbero fare due e belli lunghi. Il primo nel Nord America – e il secondo al Giappone. Illica dal romanzo poi troverebbe certamente quanto occorre.

Questa lettera dunque rivela due fatti importanti sugli inizi di *Madama Butterfly*: Puccini non aveva letto il racconto di Long, completamente ambientato in Giappone, e originariamente concepì l'opera in termini di ambientazioni contrastanti – America e Giappone, Ovest ed Est.

³ Vedi la lettera del 22 giugno 1900 a Elvira, in CESARE GARBOLI, *Sembra una figura da paravento: Madama Butterfly*, «Quaderni pucciniani» I (1982), p. 98.

⁴ Vedi ARTHUR GROOS, *Luigi Illica's Libretto for Madama Butterfly (1901)*, in «Studi pucciniani» II (2000), pp. 92 e seguenti.

⁵ Giacomo Puccini, *Epistolario*, a cura di GIUSEPPE ADAMI, Milano, Mondadori, 1928, p. 143.

Naturalmente tale concezione del materiale in termini di opposizione orientaleggiante non è inusuale in un contesto come quello dell'Europa tardo-coloniale, né è insolito che Puccini volesse varietà di ambientazione e quindi anche musicale.⁶ Ciò che è invece davvero sorprendente, è che l'entusiasmo per il dramma di Belasco manifestato dal compositore nel corso di questa iniziale corrispondenza con Illica non fosse basato tanto sul potenziale tragico del dramma – nonostante il sottotitolo «a Japanese tragedy» – quanto piuttosto sul suo impatto come «commedia»:⁷

Però ritengo sia necessario avere il copione della commedia — là ci sono delle cose che vanno bene — Per Es: Il Signore Giapponese [Yamadori] che tenta Cio-Cio-San è cambiato in miliardajo debosciato americano. Questo cambiamento è tutto a vantaggio dell'elemento così detto europeo, di cui abbiamo così bisogno.

Ovviamente il termine «commedia» può significare semplicemente «dramma», oltre che commedia. Però il contesto di questa lettera rivela l'importanza di un tema comico sin dalle prime fasi della genesi dell'opera: l'incontro di Occidente e Oriente assume veste comica nel contesto dell'ansietà di fine secolo riguardo mescolanze di culture e razze diverse, e, più precisamente, riguardo la premessa che culture e razze inferiori siano incapaci di assimilare usi e costumi occidentali, e quindi non possano che imitarli, di solito in maniera scorretta e quindi comica. Teorie tardo-ottocentesche del comico includono questi temi nella categoria del bizzarro.⁸ Nella versione iniziale del libretto di Luigi Illica, lo stesso Pinckerton descrive il matrimonio come bizzarro, definendo se stesso uno

⁶ L'importanza di questo elemento è ben illustrata dalla lettera di Puccini a Illica del 9 giugno 1900, scritta poco prima della partenza per Londra, e riguardante la possibilità di adattare *Tartarin* di Daudet: «Io però vorrei che il primo quadro fosse in casa di Tartarin, col giardino nel fondo ... L'Algeria due quadri, ma la scena della donna deve essere nella metà della scena, il resto strade strette di Algeri. Deserto-Mighi. Ma non vedo il secondo quadro delle Alpi ... Una foresta non andrebbe male, per varietà scenica ... L'ultimo quadro, poi, il trionfo di Tartarin lo vedo bene. Gran piazza fiorita d'alberi, oleandri a diversi colori, terreno bianco uso Palermo-Malta, cielo di cobalto scuro, sole sole sole...» *Carteggi pucciniani*, a cura di EUGENIO GARA, Milano, Ricordi, 1958, n. 232, p. 200.

⁷ Lettera dell'11 marzo 1901, 1901.03.11.c secondo l'edizione critica di DIETER SCHICKLING e GABRIELLA BIAGI RAVENNI, inclusa nel volume *Madama Butterfly (1904-2004)*.

⁸ La relazione di Guido Paduano al Convegno per il centenario suggeriva che tale categoria ebbe un ruolo fondamentale nella teoria del comico di Bergson.

Yankee e riducendo Butterfly alla veste che indossa, quasi fosse solo una componente del colore locale:⁹

Ah! la più strana è questa
di mie giornate!
Vivo... nell'altro mondo!
Che bizzarra pariglia
un yankee ed... una vesta!

Sebbene il comportamento maleducato di Pinkerton venga poi smorzato durante la genesi dell'opera, le didascalie sceniche del libretto a stampa confermano che l'entrata in scena dei parenti Giapponesi era vista come un bizzarro incontro di culture:¹⁰ «*Pinkerton ha preso sottobraccio Sharpless e, condottolo da un lato, gli fa osservare il bizzarro gruppo dei parenti*». In questo contesto è particolarmente significativo che, scrivendo a Illica e a Giacosa, Puccini si riferisca al testo di Belasco chiamandolo sempre una «commedia», ad eccezione di quando vuole distinguerlo, come «dramma», dal «prologo» di Illica basato sul «racconto» originale di John Luther Long.¹¹

Ma l'esempio più lampante di questa attenzione per l'aspetto comico e orienteggiante è costituito dalla caratterizzazione di Yamadori, il personaggio non menzionato direttamente per nome nella lettera a Illica citata sopra: egli è un depravato non solo in quanto bigamo recidivo, ma soprattutto a causa della sua degenerata imitazione del comportamento Europeo. Nel primo schizzo del libretto, scritto da Illica nel 1901, entra in scena vestito in abiti occidentali, in contrasto con il «vestito nazionale» della sua servitù, e si comporta in maniera comicamente esagerata, con una stretta di mano fin troppo energica e l'ammiccante esibizione all'occidentale di sintomi patetici amorosi, che indurranno poi Butterfly a definirlo «spasimante»:¹²

Yamadori entra con grande imponenza, vestito all'europea e con modi e maniere del gran mondo; dà una poderosa stretta di mano a Sharpless, da persone

⁹ ARTHUR GROOS *Luigi Illica's Libretto*, p. 122.

¹⁰ Milano, Ricordi, 1904, p. 18.

¹¹ In SCHICKLING e BIAGI RAVENNI a proposito di «commedia» vedi le lettere, 1901.05.20.a, 1901.12.04.a, 1903.01.16.a, 1903.02.05.a, 1903.02.16.b; a proposito di «dramma» vedi 1902.11.16.b, 1902.11.19.b, entrambe scritte a Illica a difesa dell'idea di omettere l'atto del Consolato e riportare il secondo atto al profilo del dramma originale.

¹² GROOS, *Luigi Illica's Libretto*, p. 158.

che si conoscono, e un graziosissimo inchino a Butterfly pieno di sottintesi negli occhi «patiti» e la mano sul cuore. I servi suoi, giapponesi, in vestito nazionale, depongono i fiori con inchini uno più terra terra dell'altro e si ritirano nel fondo.

Nella prima versione del libretto ci sono altri due personaggi che sono ugualmente marcati da questo elemento comico: il primo è Goro, il cui ruolo di mezzano del turismo sessuale occidentale è reso visivamente dal costume, con la strana combinazione di cilindro e abito giapponese. Il secondo personaggio, molto più complesso nella sua patologia, è la stessa Cio-Cio-San, la cui tragedia verrà definita anche in termini comici, a partire dall'incrollabile illusione di essere sposata a Pinkerton, fino ai goffi tentativi di comportarsi come una moglie occidentale.

Ovviamente *Madama Butterfly* come ci è pervenuta oggi non è suddivisa in atti secondo l'alternanza Est-Ovest originariamente proposta da Puccini, né, come suggerisce il sottotitolo «tragedia giapponese» ereditato da Belasco, è principalmente una commedia. Illica però, non avendo sufficiente materiale per un atto autonomo ambientato in America, realizzò entrambi i temi nella prima versione del libretto in maniera meno ovvia: usò la storia per costruire un «prologo» ambientato in Giappone, presentando gli Americani e poi i Giapponesi in entrate successive. In questa prima versione Sharpless e Pinkerton sono ritratti da Illica in maniera assai più gioviale e comica che nella revisione finale di Giacosa.¹³ I due scherzano a proposito del Giappone e del 'matrimonio giapponese' di Pinkerton con un'ilarità prescritta dalle frequenti didascalie sceniche, quali «*ridendo*» e «*comicamente*». Le numerose scene giapponesi che seguono tendono a trasformarsi in commedia di maniera: il battibecco dei parenti di Butterfly sulle sorti del matrimonio, la madre ghiotta e il giovane delinquente Riso, lo zio ubriacone. La didascalia riguardante la genuflessione di Butterfly e delle sue amiche appena entrano in scena intende chiaramente generare effetti coreografici ispirati all'operetta: «*Gli ombrelli d'incanto si chiudono e Butterfly e le amiche eseguono una grande reverenza composta ed esatta come un esercizio militare*».¹⁴ Sembra quasi che sia Pinkerton ad aver architettato quest'elaborata sceneggiata giapponese – come ha fatto con il finto matri-

¹³ Vedi ARTHUR GROOS, *Il luogotenente F.B. Pinkerton: problemi nella genesi e nella rappresentazione della «Madama Butterfly»*, in Puccini, a cura di VIRGILIO BERNARDONI, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 160 e seguenti.

¹⁴ GROOS, *Luigi Illica's Libretto*, p. 121.

monio – per puro intrattenimento personale; e infatti, non appena arrivano gli invitati alle nozze, si siede «*comodamente sulla sua sedia americana come persona che assiste ad uno spettacolo*». ¹⁵

Una volta ultimato il prologo, Illica abbozzò un secondo atto contenente scene che alternavano ambientazioni occidentali e orientali: la scena centrale era ambientata presso il Consolato americano nel quartiere europeo di Nagasaki, mettendo in evidenza soprattutto il potenziale per la messinscena di quella che può ritenersi la commedia più importante di tutte: l'incapacità di Butterfly di interpretare e reagire ai segni estranei del codice culturale occidentale: ¹⁶

E debbo dirle (cosa che mi pare buonissima nella seconda parte) che il Console abita una villa europea nel terreno detto «Concessione europea». Così i tre quadri della seconda parte vengono ad acquistare gran varietà.

1) *La casetta di Butterfly* – 2) *La villa del Console* – 3) *La casetta di Butterfly*. Noti che si può cavar profitto appunto dalla villa arredata all'europea per alcuni piccoli dettagli all'imbarazzo di Farfalla, ecc... ecc...

Il quadro presso la villa del Console concepito da Illica alla fine acquisì una funzione diversa, con l'aggiunta di un gruppo di geishe che siedono a gambe incrociate sui sofà o fraintendono il significato dell'aquila americana e della statua della libertà, a dimostrare piuttosto un'ignoranza collettiva della cultura occidentale. ¹⁷ Questo parallelismo con l'eroina fu forse introdotto perché Illica aveva già fatto ampio uso di numerosi «piccoli dettagli all'imbarazzo di Farfalla» nel corso delle scene precedenti con Sharpless e Yamadori. Prima di passare a queste scene, può essere utile considerare il significato di questo tipo di commedia nell'ambito di un'opera concepita come «tragedia giapponese».

II

A causa della doppia paternità – lo schizzo di Illica e la revisione di Giacosa – il libretto offre due possibili interpretazioni. Possiamo illustrare queste due possibilità tramite due immagini associate ai nomi Butterfly e Cio-Cio-San («Chô» significa «farfalla» in Giapponese), ognuno dei quali fa riferimento all'infelice destino della protagonista. Nella prima immagine, Butterfly ansiosamente interrompe il suo duetto d'amore con Pinkerton

¹⁵ Ibid., p. 122.

¹⁶ Lettera del marzo 1901 a Giulio Ricordi, in *Carteggi pucciniani*, n. 249, p. 209.

¹⁷ GROOS, *Luigi Illica's Libretto*, pp. 172-90.

OTARD'S
FAMOUS
*** COGNAC.
BOTTLED AT THE BUREAU OF THIS THEATRE

HYDROSOL
Burning Oil For Lamps
and other uses.
Sole Importers,
HARRIS & BISHOPMAN,
1, DUNDEE STREET, KINGSDOWN, LONDON, E.C.

Tuller's
American Confectionery.
206, REGENT ST. W.
Sole Wholesale Agents throughout
the Kingdom.
Sole Importers in this Theatre.

Duke of York's Theatre.
ST. MARTIN'S LANE, W.C. Mr. CHARLES FROHMAN
Sole Lessee and Manager

EVERY EVENING at 8 O'CLOCK,
Mr. CHARLES FROHMAN'S
Duke of York's Theatre Company
Present a Comedy, in Four Acts, entitled

MISS HOBBS
By JEROME K. JEROME.

Woolf Kingsair	Mr. HERBERT WARING
Percival Kingsair	Mr. ALLAN AYNESWORTH
George Jessop	Mr. COSMO STUART
Captain Sands	Mr. J. W. MACDONALD
Charles	Mr. GEORGE CURTISS
Mrs. Kingsair	Miss AGNES MILLER
Miss Susan Abbey	Miss SUSIE VAUGHAN
Millicent Percy	Miss IDA YEOLAND
Jane	Miss GENEVRA CAMPBELL
Miss Hobbs	Miss EVELYN MILLARD

Act I. Drawing Room at Percival Kingsair's House, Cowes, I.W. Act II. The Mill House, near Cowes
Act III. Cabin of the Yacht "Good Chance." Act IV. Same as Act I.

Time SUMMER SEASONS AT COWES.
At 10 O'clock.

MADAME BUTTERFLY
By DAVID BELASCO, from John Luther Long's Japanese Story.

Cho-Cho-San	(Madame Butterfly)	Miss EVELYN MILLARD
Mr. Sharpless	(American Consul)	Mr. CLAUDE GILLINGWATER
Lieut. H. F. Pinkerton	(of the Warship Connecticut)	Mr. ALLAN AYNESWORTH
Yamadori	(a Citizen of New York)	Mr. WILLIAM H. DAY
Nakado	(a Marriage Broker)	Mr. J. C. BUCKSTONE
Suzuki	(a Maid)	Miss SUE VAUGHAN
Kate		Miss JANET EVELYN SOTHERN

Scene—The little house at the foot of Hignaki Hill facing the seaport harbour.
Incidental Music by WILLIAM FRIBST from the Empire Theatre, New York. Harmony by ERNEST CHAM, from Empire Theatre, New York.

Note—At one period of this play a night passes, and the action is taken up on the following morning.
The production under the personal direction of DAVID BELASCO.

OSTERZE	Le Héros de la Princesse	Jean	PATRIAGE	"Caroline"	Miss
DARREZ	Héros et Gilet	Germes	GRAND MARSH	"Tardiveau"	Wagner
SELVATOR	The Hero of Lyons	Salyvans			

Matinee every Saturday at 2 o'clock.
Mr. Charles Frohman announces that the next season of THE DUKE OF YORK'S THEATRE COMPANY will begin in September, presenting a New Play by HENRY ARTHUR JONES.
General Manager Mr. Charles Frohman
GARRICK THEATRE—Every Evening, CHARLES FROHMAN'S SEASON, presenting Mrs. LESLIE CARTER in "ZAZA," David Belasco's Version of Pierre Corneille and Charles Simon's Play.
Starts open at 7.30. Commences at 8. Matinee Every Sunday at 2.
Medical Director Mr. EDWARD JONES Stage Manager Mr. FRANCIS BELSON
Business Manager Mr. JAMES W. MATHEWS

JOHN YEA AND COMPANY can be used in this Theatre.

Wholesale and Retail
Hooper, Struve & Co.'s
ROYAL GERMAN SPA,
TABLE WATERS.
LONDON & BRIGHTON
The only Mineral Waters sold in this Theatre

Support Home Industries.
Bryant & May's
Matches.
See used in the Dress of this Theatre.

Dakin & Co. Ltd.
Famous Fifty Years for
Teas & Coffees.
No. 1, ST. PAUL'S CHURCHYARD.
All Teas and Coffees Sold in this Theatre are selected in this Theatre.

"FRIAR ROYD"
Recognized as one of the
CHOICEST SCOTCH WHISKIES
LONDON OFFICE:
Hudson, Bird, Holroyd & Co.
10, BATHURST STREET, E.C.
"FRIAR ROYD"
is sold at the Dress of this Theatre.

Kirker, Greer & Co.'s
"OLD SHANROCK"
is the particular of
IRISH WHISKY
Taken straight from the distillery supplied
at this Theatre.

G. HARRISON & Co. Printers at 12, Regent Street, Covent Garden

Il manifesto dello spettacolo che Puccini vide a Londra il 21 giugno 1900, il secondo titolo era *Madame Butterfly* di David Belasco.

chiedendo se è vero «che oltre mare/ se cade in man dell'uom, / ogni farfalla da uno spillo è trafitta / ed in tavola infitta!». Nella seconda, quando l'eroina poco prima di morire cade a terra svenuta, Suzuki entra frettolosamente per aiutarla, e commenta che le ali del suo cuore battono «come una mosca prigioniera». L'immagine di una farfalla fissata da uno spillo su una tavoletta, che proviene dalla versione di Illica, suggerisce che Cio-Cio-San è la vittima di una forza estranea (d'«oltre mare») che distrugge un'intera categoria di esseri viventi («ogni farfalla»). D'altra parte invece la similitudine della mosca prigioniera proveniente dalla revisione di Giacosa, per quanto possa sembrare sgradevole nel declassare un lepidottero a fastidioso insetto casalingo, almeno garantisce che una mosca di autonomia, anche se non può scappare.

E infatti la questione se *Butterfly* sia una vittima passiva o un'eroina attiva pervade l'intera opera. Come ho suggerito prima, nella prima versione del libretto Illica mette in primo piano i «piccoli dettagli all'imba-

razzo di Farfalla», e la rappresenta come vittima dell'inganno di Pinkerton, enfatizzando la sua incapacità di comportarsi come una moglie occidentale. Ma fu Giacosa ad occuparsi della versificazione delle sezioni più importanti, che, in quanto 'pezzi forti', tradizionalmente costituivano gli apici emotivi di un'opera, presupponendo una certa profondità di sentimenti, e cioè proprio quella concezione eminentemente occidentale del personaggio che Illica aveva generalmente negato a Cio-Cio-San. In breve: la versione di Illica limitava drasticamente il personaggio di Cio-Cio-San in quanto giapponese, creando l'opportunità per un trattamento comico della parte, mentre invece la revisione di Giacosa richiedeva alla protagonista l'intensità e complessità emotiva tipica di un'eroina dell'opera occidentale. In questo senso, dunque, la compresenza nell'opera di commedia e tragedia riflette la concezione dei due librettisti come i due lati di una medaglia. Invece che puntare alla fusione dei due registri, l'opera li articola in un irrisolvibile conflitto.

Questa concezione binaria del dramma creò problemi di ordine musicale per l'entrata e prima aria dell'eroina, e perciò non c'è da stupirsi se l'entrata di Cio-Cio-San è accompagnata da una successione di tre distinti tipi di musica. Quando Pinkerton chiude la conversazione con Sharpless con un brindisi alle «vere nozze» future con una «vera sposa americana», la musica passa bruscamente al metro 2/4 tipico di trascrizioni occidentali di musica giapponese, mentre Goro argutamente annuncia l'arrivo di un «femminio sciame» sulla melodia di «Echigo jishi», uno dei più famosi brani del repertorio koto (I 37).¹⁸ La seconda parte si concentra sulla voce fuori scena di Cio-Cio-San, una manifestazione dell'interiorità dell'eroina che commuove profondamente Sharpless («Di sua voce il mistero l'anima mi colpì»), accompagnata da una serie di triadi aumentate che investono il personaggio di una intensità emotiva degna di Debussy (I 39). Poi, quando il corteo arriva e Butterfly conclude con l'evocazione del «richiamo d'amore», fiati, campane e arpa annunciano l'eroina con una terza melodia (I 41/1-5), derivata da una melodia giapponese che pervenì a Puccini tramite una fonte francese nel 1902.¹⁹

¹⁸ Leggi: I [Atto] 37 [cifra di richiamo della partitura]; in certi casi compare anche il numero delle battute, preceduto da *l.*

¹⁹ Per una trascrizione vedi ARTHUR GROOS, *Cio-Cio-San and Sadayacco: Japanese Music-Theatre in «Madama Butterfly»*, in «Monumenta Nipponica» LIV/1 (1999), p. 46: (Vivace).

Questa presentazione di Butterfly in tre fasi – come genericamente giapponese, poi come voce fuoriscena provvista di un’interiorità tipica di un personaggio occidentale, e infine come corpo visibile accompagnato da una sua melodia «giapponese» orchestrata all’orientale – non conduce tuttavia ad un’aria. Butterfly viene invece caratterizzata semplicemente da come risponde alle domande del console americano e poi di Pinkerton. Questa limitazione delle possibilità espressive del personaggio sembra emanare proprio dalla cultura giapponese e dall’enfasi che questa pone sull’identità di gruppo. Quando il console le chiede del padre, Butterfly stupita risponde «(secco, secco)» con un «Morto!», seguito da un silenzio imbarazzato accompagnato solo da alcune battute dell’orchestra che introduce in piano un’altra melodia giapponese (I 49/3-8). Questa melodia (erroneamente identificata come «Ume no haru», un brano koto del primo Ottocento) è particolarmente significativa, poichè mette in rilievo l’importanza del patriarcato e della religione.

Inoltre questo momento suggerisce l’enorme difficoltà sottesa all’intenzione della protagonista di trasformarsi da Madama Butterfly in Signora Pinkerton. È proprio la religione, l’ultimo argomento trattato durante il dialogo con Pinkerton, che costituisce il punto di partenza per quello che Butterfly chiama la sua «nuova vita». Dalla maniera in cui l’eroina racconta della sua visita alla Missione traspare la convinzione che solo la conversione potrebbe fornirle le basi per acquisire una nuova identità etnica. Il desiderio di costruirsi un’identità occidentale culmina nel suo primo tentativo di esprimersi nella forma di un’aria vera e propria (I 80/1 e seguenti):

Io seguo il mio destino
e piena d’umiltà
al Dio del signor Pinkerton m’inchino.
È mio destino.
Nella stessa chiesetta in ginocchio con voi
Pregherò lo stesso Dio.
E per farvi contento
potrò forse obliar la gente mia...
Amore mio!

La musica dell’aria inizia in La maggiore, e, recuperando la melodia giapponese che era stata associata a Butterfly alla fine della sua entrata in scena, mette in evidenza il tentativo della protagonista di costruirsi un’identità, mentre, allo stesso tempo, suggerisce la presenza sotterranea di

forti emozioni con i rapidi arpeggi di arpa e fiati accompagnati dagli archi in *dolcissimo*. Non appena Butterfly risponde finalmente all'invito di Pinkerton («Vieni, amor mio!») con un «Amore mio!» che si muove verso una cadenza su un la acuto, la musica si oscura scivolando in La minore, quando subito l'altra melodia giapponese, la pseudo-«Ume no haru», esplose in fortissimo, mentre Butterfly «*si arresta come se avesse paura d'essere stata udita dai parenti*».

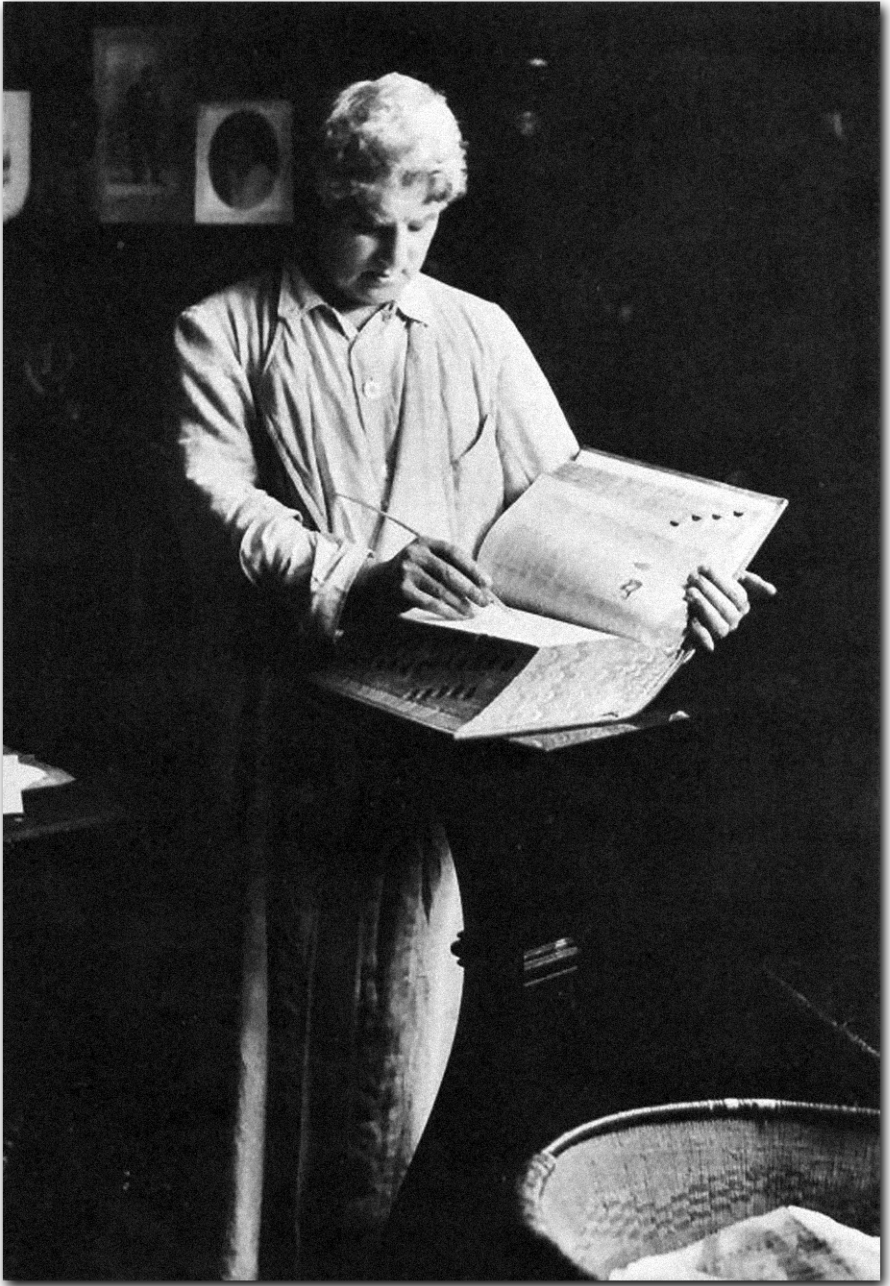
Che l'aspirazione di Butterfly di trasformarsi in una moglie americana si traduca in un'aria mancata e interrotta illustra non solo come l'opera sia implicitamente imbastita sul conflitto Ovest-Est, ma soprattutto come tale conflitto sia combattuto prima di tutto nella mente della stessa Cio-Cio-San. La ricorrenza della melodia pseudo-«Ume no haru» suggerisce che il suo essere essenzialmente una donna giapponese, soggetta a norme patriarcali e religiose, interferirà, o addirittura le precluderà la possibilità di diventare la moglie americana di Pinkerton. Nonostante il bruciante desiderio di liberarsi della sua etnicità e di costruirsi una nuova esistenza come Signora Pinkerton, Cio-Cio-San è destinata a rimanere ineluttabilmente la figlia di suo padre, ineluttabilmente giapponese, ineluttabilmente Butterfly. Questa è la tragedia di Cio-Cio-San.

Ma c'è l'altro lato della medaglia. In uno dei più importanti riferimenti prettamente musicali al pathos comico di una simile situazione, Puccini sembra non voler prendere sul serio la convinzione di Cio-Cio-San di essersi trasformata in una moglie americana dopo la cerimonia di nozze. Subito dopo il matrimonio, infatti, lei corregge le amiche che si congratulano chiarendo che devono rivolgersi a lei non più come «Madama Butterfly» ma come «Madama F. B. Pinkerton». Ma proprio a questo punto l'orchestra introduce le felicitazioni delle amiche con una melodia giapponese («O Edo Nihon bashi»), e poi contraddice l'insistere di lei che ora è americana ripetendo la stessa melodia giapponese, che quindi suggerisce che lo «pseudo sposalizio» non l'ha affatto cambiata (I 87/1 e seguenti). Cio-Cio-San esiste in una terra di nessuno, letteralmente in uno spazio inter-nazionale fra Est e Ovest: è definita come essenzialmente giapponese, ma è anche privata di un'identità etnica dall'ostracismo dei parenti; figura insieme comica e patetica, Cio-Cio-San desidera costruirsi un'identità americana come Signora Pinkerton, ma resta in fondo incapace di conseguire tale meta illusoria.

III

Gli episodi iniziali del secondo atto confermano e sviluppano le premesse stabilite dal primo atto, poiché mettono in rilievo l'incapacità della protagonista di tramutarsi in una signora occidentale ben integrata, con una serie di quei «piccoli dettagli all'imbarazzo di Farfalla» che Illica aveva promesso all'inizio della genesi dell'opera. L'atto comincia *in medias res* con un'umoristica parodia della religione giapponese: mentre Suzuki insiste a chiedere l'aiuto di divinità giapponesi con un pregare così incessante che le dà il mal di testa, Butterfly prende le distanze da quello che ritiene uno sforzo inutile. Pur non essendosi convertita, si pone sin dall'inizio in posizione intermedia rispetto alle divinità orientali e occidentali, così che da una parte dichiara che «pigri e obesi / son gli dei giapponesi», mentre dall'altra accusa la più efficiente controparte americana di aver trascurato di prender nota del suo nuovo indirizzo: «ma temo ch'egli ignori / che noi stiam qui di casa». Puccini invece dà a questa opposizione un taglio leggermente diverso, passando dall'ostinato che accompagna la preghiera di Suzuki, col suo accordo pentatonico orientaleggiante, alle settime diminuite tristaneggianti, che suggeriscono il marcato desiderio occidentale di Butterfly.

Sfortunatamente, comportarsi da brava casalinga americana sembra essere ben al di là delle capacità di Cio-Cio-San, come viene impietosamente rivelato dai dettagli imbarazzanti durante la conversazione con Sharpless. Dopo aver corretto anche il console – non «Madama Butterfly» ma «Madama Pinkerton» –, di nuovo preceduta dalla melodia giapponese «O edo nihon bashi», lo accoglie in quella che definisce una «casa americana», ma la finzione viene subito svelata come tale quando Sharpless si lascia cadere «grottescamente» su un cuscino, visto che non ci sono mobili occidentali su cui può sedersi. Poi inizia la conversazione chiedendogli, alla maniera giapponese, «Avi – antenati / tutti bene?», e dopo aver acceso una pipa che lui rifiuta, si ricorda delle vecchie sigarette americane lasciate da Pinkerton. La pipa è definita, sia dallo spartito per la versione della Scala che da quello per Brescia, come «pipa dell'oppio», descrizione che, pur non invitandoci necessariamente a considerare Cio-Cio-San una drogata, mette in rilievo la sua ignoranza culturale. Nonostante il tono leggero di questa scena, lo scambio con Sharpless ribadisce sia l'immutata etnicità della protagonista, che il pregiudizio occidentale con cui viene descritta l'inferiorità razziale ed etnica già accennata nel primo atto. L'acculturazione di Cio-Cio-San non farà alcun progresso al di là di una comica mescolanza di costumi giapponesi e americani.



David Belasco autore di *Madame Butterfly*, fu anche autore del dramma *The Girl of the Golden West* che Puccini vide al Metropolitan Theatre di New York nel febbraio del 1907 e da cui avrebbe tratto, nel 1910, *La fanciulla del West*.

Puccini sottolinea la qualità essenzialmente «orientale» della conversazione di Cio-Cio-San con la citazione di «Miya-sama», forse la melodia giapponese più nota grazie alla sua inclusione nel *Mikado* di Gilbert e Sullivan (1885). Un simile riferimento, accentuato dalla natura di per sé ripetitiva della melodia, conferisce a «Miya-sama» un sottofondo comico che ne fa il perfetto accompagnamento prima al *faux pas* della pipa (II 20/6 e seguenti), e poi alla scena in cui, mentre Suzuki prepara il tè, l'eroina inaspettatamente si informa sulle abitudini nidificatorie dei pettirossi (II 22). Vedendo che Sharpless è visibilmente «stupito» alla domanda inaspettata, spiega che:

Mio marito m'ha promesso
di ritornar nella stagion beata
che il pettirosso rifà la nidiata.
Qui l'ha rifatta per ben tre volte, ma
Può darsi che di là
usi nidiar men spesso.

Nel frattempo Goro compare e «fa una risata» (II 24/9): un gesto sarcastico di un maschio parzialmente occidentalizzato che crudelmente sottolinea come la donna-bambina giapponese sia incapace di fare generalizzazioni riguardo il mondo esterno o di concepire concetti astratti.

Il fatto che anche Yamadori sia fatto entrare ed uscire di scena al suono di «Miya-sama» (II 28 e 39) implica una qualche somiglianza o legame fra i due personaggi. Ho proposto prima la possibilità che il fascino che Yamadori – quel «miliardajo debosciato americano» nella lettera a Illica dell'11 marzo 1901– esercita su Puccini, abbia a che fare con un'attrazione orientaleggiante per questioni di assimilazione e degenerazione. Secondo le didascalie sceniche del libretto per la prima alla Scala, che qui seguono la bozza iniziale di Illica, il personaggio rende questa sua ibridità con una mescolanza di esagerate maniere occidentali e abitudini giapponesi. «Miya-sama» perciò mette in relazione Butterfly e Yamadori in quanto sono entrambi parzialmente occidentalizzati e imitano scorrettamente costumi occidentali. In questo senso i due sono una bizzarra coppia ideale, e la penosa comicità di questa scena deriva in parte dal fatto che Butterfly rifiuta un pretendente che è l'immagine speculare della sua distorta imitazione della fedeltà coniugale occidentale.

Yamadori, che ha sposato molte mogli ed è divorziato da tutte, secondo la moda giapponese, corteggia Cio-Cio-San con la promessa di esserle fedele (cioè di sposarla secondo precetti occidentali), e ciò non solo accen-

tua l'aspetto di commedia di maniera, ma soprattutto solleva una questione fondamentale. La scena è incorniciata da musica languorosamente tristanesca, a partire dal saluto di Butterfly (II 29) fino all'uscita di scena di Yamadori (II 40), e il dialogo è presentato come un'imitazione giapponese di un tipico discorso amoroso occidentale. I ripetuti sospiri languidi di Yamadori fondono passione romantica con matrimonio, una mescolanza resa ancora più comica dalla messinscena giapponese, la cui involontaria imitazione di un salotto europeo è sottolineata a sua volta dalla musica, che accompagna Suzuki che versa il tè con un valzer (Molto moderato quasi Valzer lentissimo – II 36/5 e seguenti). Inoltre la profferta di «fede costante» di Yamadori finisce per costituire una sorta di parodia proletica della fine dell'opera: la finzione amorosa un po' svenevole e la minaccia di suicidio di Yamadori si riflettono nella fede cieca di Butterfly, e ironicamente ne anticipano la morte con sentimentali ottonari a rima alternata:

Yamadori, ancor... le pene
dell'amor non v'han deluso?
Vi tagliate ancor le vene
se il mio bacio vi ricuso?

IV

La commedia all'inizio dell'atto secondo sembra quindi preannunciare la triste sorte della vita come Signora Pinkerton sognata dall'eroina nell'atto primo. Ovviamente il pessimismo sotteso a questioni di religione, istituzioni legali (il «bravo giudice») ed etnicità è solo un aspetto del dramma. E infatti quello stesso determinismo su cui si fondano queste scene, e che culmina nelle implicazioni razziali niente affatto comiche associate al figlio Dolore, va poi a costituire il contesto in cui Cio-Cio-San lotta per sfuggire alla prigione dell'orientalismo. Gli episodi più significativi dall'atto secondo in poi – «Un bel dì», «Che tua madre», e la scena del suicidio – sembrano organizzati in una concatenazione di momenti culminanti, che passano dal registro comico di Illica, quello della impossibile assimilazione, alla vigorosa tragedia domestica di Giacosa, che dovrebbe essere inclusa in un resoconto completo della versione pucciniana.

Nonostante la maggior parte delle interpretazioni dell'opera comunemente privilegino proprio questi momenti, penso sia più interessante a questo punto chiedersi se gli stessi Illica, Giacosa e Puccini siano riusciti a sfuggire la prigione dell'orientalismo in cui hanno rinchiuso la loro eroina,

trovandosi quindi anch'essi intrappolati fra commedia e tragedia, o se invece l'opera *Madama Butterfly* riesca piuttosto a creare un dialogo in senso bakhtiniano fra i due generi, diventando cioè una vera e propria tragicommedia. Sembrano esserci due modi per realizzare questo dialogo: o con l'alternanza di commedia e tragedia, o con la progressione dall'una all'altra. Ed infatti gli autori tennero in considerazione entrambe le opzioni fino quasi alla fine del processo di gestazione dell'opera. La penultima versione del libretto, preparata da Giacosa ed ora conservata presso l'Archivio Giacosa di Colletterto, alla fine dell'opera assegnava a Butterfly un tono di tagliente ironia, che funziona come un finale recupero comico dell'ordine morale, come è ben illustrato dal commento di lei in punto di morte: «tardi sei giunto!» (proprio una battuta da *sitcom*: «You're late!»). Però poi Giacosa eliminò la battuta, e assegnò l'ultima parola dell'opera a Pinkerton, le cui grida cariche di rimorso – «Butterfly! Butterfly! Butterfly!» – collegano retrospettivamente la tragedia di Cio-Cio-San, e la teleologia della colpa, alla commedia del suo iniziale inganno. Inoltre il parallelismo accuratamente costruito dalla partitura per la Scala mette senz'alcun dubbio in relazione la commedia dell'atto primo con la tragedia del secondo. Entrambi gli atti, infatti, iniziano con un fugato e conversazione fra personaggi dello stesso sesso, a cui segue un'aria nella stessa tonalità e metro (Sol bemolle maggiore in 3/4). Se in «Dovunque al mondo» Pinkerton si presenta come uno sbadato avventuriero, capacissimo di cimentarsi in uno 'pseudo spozalizio', in «Un bel dì» Butterfly pagherà le conseguenze dell'inganno di lui. Il risultato naturalmente è che questa commedia spesso penosa si trasforma alla fine in tragedia; per parafrasare la fine del secondo atto del *Ballo in maschera*: «ve': la commedia mutò in tragedia».

Non c'è da sorprendersi, dunque, se le recensioni della prima assoluta esaminano anche il problema dei generi nel tentativo di spiegare il fiasco alla Scala. Solo «Il tempo», però, si avventura a tracciare una connessione fra il fiasco e la mescolanza di comico e tragico della partitura di Puccini:

Puccini si è innamorato del dramma intimo e doloroso dell'ingenua giapponese fidente nella sua incoscienza in una commedia matrimoniale e ha accarezzato quella figurina femminile, semplice fiore esotico, colla grazia elegante dei suoni e ci si è soffermato... troppo, confondendola nel lavoro di concezione colle sue sorelle di sventura e di morte. (18 febbraio)

Altre recensioni invece rivelano con chiarezza che il pubblico era stato colto di sorpresa dalla sequenza di scene esotiche del primo atto, sequenza che sembrava presa di peso «dalla coreografia e dall'operetta» («Il tempo»). Alcu-

ne recensioni, come per esempio quella di Achille Tedeschi sulla «Rivista teatrale», arrivano persino a notare che il personaggio di Butterfly «si smarrisce troppo nel frastuono di una sfilata da operetta, a cui il musicista non sa trovare un'espressione comica abbastanza comunicativa» (28 febbraio). Giovanni Pozzi scrive un lungo resoconto sul «Corriere della Sera» soffermandosi in particolare sul fin troppo dettagliato atto primo, che a suo parere presenta una ricchezza di episodi pari alla commedia del teatro di prosa:

Ma è pur anche necessario che al maestro si sia fatta palese la necessità di molte e coraggiose abbreviature. Lo sviluppo dell'azione indugia in troppi minuti particolari, più adatti all'indole della commedia recitata, che a quella di una commedia lirica; ed è reso anche più lento che veramente non sia dal modo col quale il maestro lo ha accompagnato colla musica.

A una azione episodica non può corrispondere che una forma musicale aderente alla parola, come è quella di *Falstaff*. La forma sintetica della melodia completa non poteva rendere in alcun modo il rapido succedersi e mutarsi delle sensazioni e dei sentimenti nell'anima infantile di Butterfly. Così, non ostante l'ingegnoso ripetere di certi temi espressivi e l'uso sapiente dei timbri strumentali, la musica del primo atto, non sostenuta dalla rapidità e dalla violenza di una azione drammatica, riuscì in qualche punto inutilmente ripetuta e prolissa. Alcuni episodi dell'atto possono essere tolti e abbreviati senza recar danno alla chiarezza e alla continuità della commedia. Perché non si dovrebbe sacrificarli all'effetto generale, alle giuste proporzioni dell'atto?

Generalmente, però, la stampa sembra occuparsi più di altri elementi, e specialmente dell'ostinata resistenza del pubblico a quello che a molti sembrava una semplice ripetizione di successi pucciniani precedenti.²⁰

Vista l'iniziale disapprovazione dell'ambiguità di genere di *Madama Butterfly*, non c'è da stupirsi se nel rivedere l'opera per la seconda rappresentazione a Brescia Puccini apportò anche tagli sostanziali proprio a quei passi del primo atto che potevano essere definiti 'comici' (all'incirca un centinaio delle 130 battute complessive), come lo scambio di inchini fra Pinkerton e i funzionari Giapponesi (I 65-68 [spartito della versione per la Scala]) e la canzone di Yakusidé (I 103/6-109).²¹ Questi tagli eliminarono gli elementi più clamorosamente orientaleggianti della commedia, ma mancarono però di risolvere il problema di genere e di conseguenza anche

²⁰ Per uno studio recente vedi ALEXANDRA WILSON, *The Puccini Problem: Nationalism, Gender, and Decadence in Italian Puccini Reception, 1896-1912*, Ph.D. dissertation, Royal Holloway, University of London, 2002, in particolare il cap. 6: «*Madama Butterfly*»: *Stasis or Metamorphosis?*, pp. 190-220.

²¹ SCHICKLING, pp. 269 e seguenti.

le implicite connotazioni culturali. Nonostante gli infausti riferimenti prolettici alla fine tragica, la comica interazione di culture del primo atto potenzialmente stabilisce un preciso orizzonte di aspettative per il pubblico, aspettative soprattutto di genere che il finale slittamento nella tragedia sembra violare, originando un certo sconforto negli spettatori che assistono all'autodistruzione di un'eroina inizialmente presentata come comicamente *naïve*. Durante il secolo di vita teatrale dell'opera questo problema è stato spesso risolto con la de-orientalizzazione della messa in scena, o anche con il virtuosismo interpretativo di attrici/cantanti capaci di negoziare lo spostamento di registro da comico a tragico dell'eroina, di difficoltà pari almeno alla trasformazione di Violetta nel corso della *Traviata*.

Quest'attenzione alla rilevanza dei generi è tutt'altro che comune fra le interpretazioni del teatro musicale pucciniano. Ancora oggi siamo abituati a considerare Puccini come l'erede di Verdi, come l'ultimo compositore della grande tradizione operistica italiana, e di rado lo vediamo come uno sperimentatore nel campo della drammaturgia musicale, mentre invece le cattive abitudini dell'analisi musicologica ci incoraggiano a concentrare l'attenzione principalmente sulla sua gamma stilistica. Data la difficoltà di un'analisi delle sue opere che si limiti a tradizioni formali, potrebbe invece essere più produttivo riconsiderare la sua reiterata ricerca di varietà non solo in termini di ambientazione scenica, ma anche, in ambito più ampio, in termini di varietà di generi. Come si sa fin troppo bene, ci sono rinomati precedenti di fusione dei generi fra le opere verdiane, come per esempio *Luisa Miller* e *Rigoletto*.²² Ma la visita di Puccini ad un teatro londinese per vedere il dramma in un atto *Madame Butterfly*, rappresentato dopo la commedia in quattro atti *Miss Hobbs* e in una lingua che capiva a malapena, sembra invece un indizio che il compositore era interessato a scoprire altre opzioni fra quelle offerte dal dramma di parola di fine secolo. Nel caso di *Madama Butterfly* forse pochi saranno d'accordo con Schaunard nel dire che «la commedia è stupenda», ma spero di aver suggerito che il dialogo instaurato da Puccini, Illica e Giacosa fra tragedia e commedia conferisce all'opera una ricchezza e complessità che ancora dopo un secolo stiamo appena iniziando ad immaginare.

Traduzione di Alessandra Campana

²² Vedi: PIERO WEISS, *Verdi and the Fusion of Genres*, in «Journal of the American Musicological Society», XXXV (1982), pp. 138-56.



Atto I. Amiche, io son venuta / al richiamo dell'amor...



Atto I. Or son contenta – Vogliatemi bene...



Atto II. Sulla bocca...



Atto II. Con onor muore / Chi non può serbar vita con onore.

Il soprano Rosina Storchio la prima Cio-Cio-San in una serie di immagini pubblicate su «Musica e musicisti» del 15 maggio 1904.

Madama Butterfly, l'incompiuta

di Dieter Schickling

Quando Puccini compose la sua sesta opera lirica era all'apice della fama: *Manon Lescaut*, *La bohème* e *Tosca* venivano rappresentate da anni in tutto il mondo con enorme successo e i diritti d'autore sulle rappresentazioni avevano fatto del compositore un uomo ricco; ma Puccini con *Madama Butterfly* non si sentiva affatto sicuro. È vero che credeva fermamente nella qualità del soggetto così come l'aveva conosciuto nel dramma degli americani David Belasco e John Luther Long, ma per quasi due anni lottò con i librettisti Illica e Giacosa per la struttura del testo dell'opera. I documenti conservati e accessibili del periodo di lavoro a *Madama Butterfly* (più di duecento lettere di Puccini a tutti e due i librettisti e al suo editore Giulio Ricordi, lo scambio epistolare fra Ricordi e Illica, come pure diversi abbozzi del libretto) non forniscono un'immagine chiara delle divergenze di opinione tra i collaboratori. Evidentemente si trattava soprattutto di questioni drammaturgiche, come la cancellazione del cosiddetto «atto del Consolato». Crediamo tuttavia di avvertire conflitti essenziali su quale significato contenutistico dovesse avere la trama dell'opera. È lo scontro tragico di due mondi estranei che non si comprendono a provocare una catastrofe del tutto privata? Oppure la critica politica al colonialismo occidentale contemporaneo? Oppure la storia di un'ingenua giovane donna che non vuole capire di venir usata dagli uomini come oggetto sessuale? Oppure la tragedia di una perfetta coppia di innamorati il cui rapporto fallisce per le condizioni avverse del proprio ambiente?

Esistono segnali del fatto che Puccini, già durante la creazione dell'opera, intravedesse il fascino del proprio lavoro anche nelle sue molteplici possibilità di interpretazione. In ogni caso gli importava poco di scrivere un'opera esotica seguendo una moda affermata da decenni, piuttosto, come nelle sue precedenti opere di successo, gli interessava una storia molto toccante che potesse commuovere il pubblico, indipendentemente dal luogo e dall'epoca. Secondo quanto oggi sappiamo di Puccini, non era interessato né all'aspetto politico in particolare (come il recente impegno colonialistico

dell'Italia nel Nord Africa e in Abissinia, dunque), né all'aspetto esotico (cioè la rappresentazione di un ambiente straniero). È vero che si occupò intensamente e a lungo del teatro e della musica giapponesi, forse alla fine dell'aprile del 1902 a Milano assisté a una recita straordinaria, molto attesa, della famosa attrice Sadayacco e della compagnia Kabuki, parlò con la moglie dell'ambasciatore giapponese e si procurò spartiti di musica giapponese, ma nella partitura della sua opera i modelli musicali orientali alla fin fine servirono non tanto alla costruzione di un'autentica atmosfera da Asia orientale, quanto, più che altro, alle innovazioni musicali: con la scala pentatonica e le scale esatonali fu resa possibile un'evasione dall'abituale sistema europeo di tonalità maggiori e minori. In questo Puccini è vicino a contemporanei come Debussy che nello stesso periodo sperimentavano, con mezzi analoghi, ai limiti della tonalità: in questo la modernità musicale, di fronte al pubblico, veniva dissimulata attraverso la sua origine apparentemente esotica.

Puccini era pienamente consapevole della modernità dei propri mezzi musicali in *Madama Butterfly* e in quanto a questo li considerava un notevole progresso rispetto alle opere precedenti. Anche drammaturgicamente però l'opera si muoveva in un campo nuovo. Consisteva di soli due atti chiaramente distinti l'uno dall'altro, ma segretamente legati dal punto di vista musicale, per quanto di inusuale lunghezza per le proporzioni italiane dell'epoca: un'ora il primo, un'ora e mezzo il secondo, a metà del quale, per quasi un quarto d'ora, nessun solista cantava, si potevano sentire solo un coro non visibile e l'orchestra, mentre sulla scena Butterfly, muta, attendeva il ritorno dell'amato. È vero che, nell'assegnazione dei ruoli, era stata mantenuta la prassi seguita dagli impresari nelle stagioni teatrali: soprano, tenore e baritono come protagonisti, non esisteva però una sola aria per i due uomini. Trasgressioni di questo tipo alle abitudini del pubblico italiano contemporaneo non erano state osate nemmeno dal tardo Verdi e il nervosismo dei collaboratori, immediatamente prima del debutto, di conseguenza era alto. Le prove alla Scala di Milano ebbero luogo in rigorosa segretezza: prima della *première* non potevano essere acquistati né il libretto, né lo spartito per pianoforte; una bozza di stampa dello spartito contiene sensibili modifiche parziali, apportate durante le prove per mano di Puccini.

Quella recita del 17 febbraio 1904 fu il più grosso fiasco che un'opera di Puccini abbia mai subito, uno shock che il compositore, abituato al successo, non dimenticò per tutta la vita. Certo all'apparenza rimase convinto della qualità di *Madama Butterfly*: «L'opera più sentita e più suggestiva ch'io

abbia concepito» la definì il giorno successivo allo scandalo, ma già dopo poco comunicò quali cambiamenti aveva in mente di fare: «Farò qualche taglio e dividerò il 2° atto in due, cosa che avevo già pensato di fare durante le prove, ma non ne avevo il tempo...». Entrambe le decisioni mostrano che Puccini e i suoi consiglieri (sicuramente i due librettisti, il suo editore Giulio Ricordi e suo figlio Tito, forse anche Arturo Toscanini come direttore d'orchestra di una delle successive rappresentazioni di *Madama Butterfly* in Sud America) vedevano il problema principale solo nella lunghezza dei due atti, non nel contenuto dell'opera e nell'audacia della sua musica. Se infatti consideriamo i pochi tagli che furono fatti da Puccini per la seconda recita di Brescia di poco tempo dopo (in tutto solo 200 battute circa su 4.500), vediamo allora che si tratta esclusivamente di riduzioni della trama senza sostanziale importanza dal punto di vista del contenuto. L'unico cambiamento che incideva un po' di più sulla psicologia originaria dei personaggi è anzi una composizione nuova: l'inserimento nella seconda parte del secondo atto dell'aria per tenore «Addio fiorito asil», sicuramente in primo luogo una concessione al tradizionale diritto dell'eroe maschile di poter cantare un vero assolo, ma anche un'attenuazione della descrizione di Pinkerton negativa in tutto e per tutto, com'è nella stesura originaria. Strutturalmente è molto più significativa l'interruzione del secondo atto con cui viene distrutta la corrispondenza musicale con il primo. Puccini infatti aveva consapevolmente creato un parallelo fra gli inizi e i finali di entrambi gli atti: la vivace fuga degli archi all'inizio del primo atto torna di nuovo all'inizio del secondo nella forma di uno stanco fugato per archi e fiati ed entrambi gli atti terminano (alla fine del duetto d'amore come dopo la morte di Butterfly) con accordi di sesta senza risoluzione, quindi dissonanze nell'armonia tradizionale, una volta nel pianissimo dell'orchestra quasi velata, la seconda volta gridata «a tutta forza». Questa sottile corrispondenza viene distrutta dalla suddivisione in tre atti ed è sicuramente una perdita dalla quale Puccini si difendeva parlando sempre, anche in seguito, solo di prima e seconda parte del secondo atto (nelle partiture e nelle riduzioni per canto e pianoforte pubblicate le indicazioni sono confuse), cosa che però non cambia niente del fatto che tra le due parti cala il sipario e spesso nelle rappresentazioni viene addirittura frapposta una seconda pausa.

Dopo l'enorme successo delle rappresentazioni bresciane di questa seconda versione, iniziò l'ascesa dell'opera in tutto il mondo. Strano a dirsi, però, le preoccupazioni di Puccini non si erano, con questo, affatto placate. Già a Brescia fece cancellature visibilmente più ampie e nei due anni

e mezzo successivi, praticamente a ogni allestimento di cui aveva seguito le prove o sul quale aveva in qualche modo esercitato la sua influenza, dette una versione diversa dell'opera. Ciò vale per le rappresentazioni di Genova (19 novembre 1904), Buenos Aires (19 luglio 1905), Milano (Teatro Dal Verme, 12 ottobre 1905), Londra (24 ottobre 1905), Bologna (29 ottobre 1905), Torino (2 gennaio 1906), Napoli (24 gennaio 1906), Budapest (12 maggio 1906) e ancora una volta Londra (26 maggio 1906). In tutte queste recite Puccini fece evidentemente esperimenti con diverse varianti. Infatti alcune cancellature di cui si parla nelle lettere o che sono annotate nelle riduzioni per canto e pianoforte non compaiono più in seguito nelle versioni a stampa dell'opera, o solo in forma ridotta. Purtroppo non è stato conservato il materiale utilizzato all'epoca per le rappresentazioni (partiture copiate per i direttori d'orchestra e parti dell'orchestra), cosicché non è possibile dire con esattezza come siano state veramente le varie messe in scena. L'editore di Puccini Giulio Ricordi riteneva che questo modo di procedere generasse un caos insopportabile, pericoloso per il futuro dell'opera. Certo è che, probabilmente nella primavera del 1906, Ricordi fece pubblicare una stesura leggermente corretta della riduzione per canto e pianoforte stampata per Brescia (da notare: col ripristino della stesura originaria dell'aria di Butterfly «Ieri son salita» che era stata cambiata a Brescia). La versione inglese dello spartito per canto e pianoforte apparsa nello stesso periodo conteneva una serie di cancellature sperimentate nel frattempo. Questo però non sembrava sufficiente a Ricordi: nell'estate del 1906 cominciò il lavoro per la pubblicazione di un'accurata partitura e per questa pretese da Puccini una stesura davvero definitiva. L'occasione si offrì in concomitanza con l'imminente prima francese. Poiché anche il direttore della Opéra-comique parigina, Albert Carré, squisita persona esperta di teatro e al tempo stesso uno fra i primi registi di opera lirica in senso moderno, desiderava alcuni cambiamenti nel testo e alcuni tagli, Puccini poté discutere con un interlocutore competente ciò che nel frattempo, pieno di incertezza, aveva sperimentato. Da ciò venne fuori una versione quasi 'definitiva' durante il lungo periodo di prove a Parigi nell'autunno del 1906 (la prima in francese il 28 dicembre, l'italiana l'11 febbraio 1907 a New York). Su questa base nella primavera del 1907 fu pubblicata in italiano una riduzione per canto e pianoforte leggermente cambiata; la partitura seguì nell'estate. A prescindere da piccole correzioni, questa è la versione in cui fino a oggi *Madama Butterfly* è stata quasi sempre rappresentata.



Giovanni Zenatello (Pinkerton) e Rina Giachetti (Cio-Cio-San) al Covent Garden (Londra) nell'allestimento dell'ottobre 1905, 'curato' da Giacomo Puccini.

Negli ultimi decenni a dire il vero ci sono stati tentativi di rappresentare l'opera in altra forma. All'origine di essi vi è l'osservazione di Cecil Hopkinson, contenuta nella sua bibliografia di Puccini del 1968, secondo cui Ricordi, fra il 1904 e il 1907, avrebbe pubblicato quattro riduzioni per canto e pianoforte fundamentalmente diverse, che Hopkinson designa come le quattro versioni dell'opera. Storicamente questo però è falso, anche se fino a oggi è sempre stato presentato così. In realtà non ci sono quattro versioni di *Madama Butterfly*, ci sono piuttosto tre stesure principali relative alle rappresentazioni di Milano del 1904, di Brescia del 1904 e di Parigi/New York del 1906/1907, una gran quantità di stadi intermedi fra le rappresentazioni di Brescia e Parigi e una «stesura tarda» (Milano, Teatro Carcano 1920). Nessuna di queste rappresentazioni è ricostruibile nel dettaglio, dato che sicuramente non furono registrate in forma integrale nelle riduzioni per canto e pianoforte esistenti, almeno nove.

È da ricordare che Puccini dopo Brescia ha accorciato la sua opera di quasi altre 500 battute e questi tagli assieme ad alcuni pesanti cambiamenti del testo, con la musica che rimane immutata, hanno notevoli ripercussioni sulla struttura drammaturgica di *Madama Butterfly* (diversamente da com'era per Brescia). Detto in modo molto generico, costituiscono una mitigazione, in chiave sentimentale, della «tragedia giapponese». Nella forma originale dell'opera si tratta di una ragazza giovanissima (all'inizio di 15 anni, alla fine di 18) che viene venduta a un pretendente facoltoso, il quale davanti a lei finge l'amore e che neanche per un istante pensa di stringere quel legame più profondo nel quale Butterfly crede fermamente. Ad eccezione di lei tutti sanno di cosa si tratta in realtà: di un inganno ai suoi danni e tutti vi contribuiscono, il sensale di matrimoni Goro, naturalmente, ma anche la serva Suzuki, il console americano Sharpless, i funzionari giapponesi che celebrano il finto matrimonio, addirittura la sua stessa famiglia; tutti vengono comprati col denaro, di cui evidentemente l'ufficiale colonialista Pinkerton dispone in abbondanza. Quando questi torna tre anni più tardi e viene a conoscenza di aver avuto un figlio, per lui e la legittima moglie americana si tratta solamente di come poter acquistare il bambino dalla madre.

La brutalità, fuori dal comune, dell'azione, la cui sola figura tragica è l'ingenua Butterfly della quale tutti abusano intenzionalmente, viene attenuata dai tagli successivi. Nel primo atto vengono a mancare quasi del tutto le scene grottesche dei parenti giapponesi spudoratamente corrotti e i pesanti commenti da *macho* di Pinkerton; attraverso i cambiamenti del testo il comportamento insensibile, freddo della moglie americana viene mitigato

e in *Butterfly* viene annullato il presentimento della tragedia che si va delineando. In tal modo il carattere dell'opera cambia decisamente. Non c'è più il brusco contrasto tra la ragazza ingenua e tutto il suo contesto che la annienta in modo spietato; tutte le persone coinvolte appaiono più che altro invischiate in una fatalità e tentano di trarne il massimo vantaggio. La tragedia paradigmatica di una giovane donna viene reinterpreta come un caso isolato triste e deplorabile.

Esistono indizi del fatto che Puccini, già durante il periodo di creazione dell'opera, ritenesse troppo brutale l'azione abbozzata dai suoi librettisti e che si adoperasse per mitigarla. Forse segretamente credeva che l'insuccesso della prima rappresentazione fosse l'effetto inesorabilmente spietato della stesura originaria, la quale offriva al pubblico troppo poche possibilità di identificazione simpatetica e inoltre fosse provocatoria, dal punto di vista politico, con le sue implicazioni anticolonialistiche. A ogni modo la maggior parte delle modifiche contenutistiche successive a Brescia mirano a un camuffamento teso a minimizzare i contrasti, che in origine erano molto netti, fra i diversi interessi, ed è degno di nota quanto comprensibile che i librettisti non venissero più coinvolti in questi profondi cambiamenti. In questo contesto è interessante il fatto che il libretto messo in vendita da Casa Ricordi fino agli anni Quaranta contenesse sempre la sola stesura di Brescia, senza quindi i successivi gravosi cambiamenti che fanno di *Madama Butterfly* quasi un'opera diversa.

Altrettanto interessante però è anche il fatto che Puccini abbia corretto molto poco della struttura musicale dell'opera negli anni della sperimentazione: un paio di indicazioni sul tempo, differenze nella dinamica, piccoli cambiamenti nella linea di canto. Non è mai intervenuto sul carattere della musica che accompagna l'azione fatale, una musica che talvolta suona così tetra come nella *Götterdämmerung* di Wagner e così logora come nel *Wozzeck* di Alban Berg. I pochi cambiamenti musicali del resto sono tutti miglioramenti rispetto alla partitura originaria, ad esempio la trasformazione armonica e melodica della prima comparsa in scena di *Butterfly* come adattamento a uno dei più importanti *leitmotiv* dell'opera.

Anche se invece volessimo deplorare i cambiamenti drammaturgici come un indebolimento della concezione originaria, dovremmo accettarli come una decisione del compositore, se veramente giusta è stata la sua ultima volontà. Questo però non è certo. Evidentemente Puccini, fino agli ultimi anni di vita, non fu sicuro di quale dovesse essere la struttura definitiva di *Madama Butterfly*. La prova più evidente di questo è una ridu-



Giacomo Puccini con Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, suoi librettisti per *Madama Butterfly*.

zione per canto e pianoforte conservata nell'Archivio storico di Casa Ricordi con l'iscrizione «Acc[omodi] fatti p[er] T[ea]tro Carcano». Essa riguarda una messinscena dell'opera della fine del 1920 in un teatro milanese di secondaria importanza che aveva giocato un certo ruolo accanto alla Scala nella prima metà dell'Ottocento; nel 1914 era stato completamente ricostruito, mai però si era anche solo avvicinato all'importanza della Scala o del Teatro Dal Verme. Per questa recita, in verità insignificante e poco attesa, Puccini pretese, secondo la riduzione per canto e pianoforte, la reintroduzione di tre passaggi del primo atto che erano stati cancellati, vale a dire: la grottesca presentazione dei parenti di Butterfly, la scena dell'ubriacatura dello zio Yakusidé e il punto del duetto finale in cui Butterfly esprime le sue originarie riserve verso l'«uomo americano»,

il «barbaro», tre passaggi quindi (in tutto quasi 150 battute, all'incirca un quarto di tutti i tagli) la cui cancellatura (dopo Brescia) aveva contribuito allora, in modo considerevole, a smussare i caratteri più aspri del lavoro. Come con i suoi numerosi esperimenti degli anni immediatamente successivi alla prima rappresentazione, Puccini qui volle provare ancora una volta una nuova stesura. Accettò anche però che la prima edizione della partitura venduta al pubblico e apparsa quasi contemporaneamente non contenesse niente di tutto ciò, ma che piuttosto corrispondesse in modo esatto, dal punto di vista drammaturgico, alla stesura del 1907.

Cosa voleva allora Puccini veramente? La risposta semplice è: non lo sappiamo. La risposta un po' più complicata: neanche Puccini lo sapeva e questo tornò a turbarlo molti anni più tardi. Richard Wagner disse pochi giorni prima di morire «Sono ancora debitore al mondo del *Tannhäuser*», una nuova versione quindi della sua opera, da tempo di grande successo, già notevolmente rielaborata per la seconda volta e che egli sentiva inadeguata alla sua sensibilità, nel frattempo mutata, nei confronti del teatro musicale moderno. In modo analogo si potrebbe intendere l'atteggiamento del tardo Puccini verso la sua *Madama Butterfly*: sapeva di aver creato a suo tempo un'opera di inaudita modernità, ma non era sicuro di aver già trovato la forma corrispondente alle sue elevate pretese.

Questo significa che non esiste alcuna versione di *Madama Butterfly* che si possa designare come definitiva e autentica. La storia della composizione, delle rappresentazioni e della pubblicazione dell'opera non offre una soluzione certa al problema di quale possa essere la 'vera' *Madama Butterfly* nel pensiero del suo creatore, dato che egli stesso non ha risolto questo problema. Questo tuttavia vuol dire anche che Puccini ha lasciato ai suoi interpreti moderni un grosso margine di libertà nell'operare una scelta sul materiale disponibile e nel poter procedere quindi come ha fatto il compositore stesso: a ogni rappresentazione l'incompiuta *Madama Butterfly* deve essere nuovamente portata a termine.

Per una descrizione dettagliata delle fonti rimando al mio saggio *Puccini's Work in Progress: The so-called Versions of «Madama Butterfly»*, «Music & Letters» 79/4, (1998), pp. 527-537, e in particolare al capitolo su *Madama Butterfly* contenuto nel mio catalogo delle opere (*Giacomo Puccini – Catalogue of the Works*, Kassel, Bärenreiter, 2003, pp. 255-287) dove è possibile trovare anche le indicazioni delle citazioni e ulteriori indicazioni bibliografiche.

Traduzione di Belinda Lenzi

BOLOGNA
TEATRO COMUNALE
STAGIONE D'AUTUNNO 1905

Domenica 29 Ottobre 1905 a ore 20.45
PRIMA RAPPRESENTAZIONE

MADAMA BUTTERFLY

di JOHN L. LONO & DAVID BELASCO - Tragedia Giapponese di L. ILIKA & G. GACONIA
Musica di GIACOMO PUCCINI

REGIOFFE SPETTACOLO RICORDO A O.
PERSONAGGI

Madama Butterfly (Cio-Cio-San)	SALOMEA KRUSCENISCHI
Suzuki , servente di Cio-Cio-San	ANNA GRAMEGNA
Kate Pinkerton	AMELIA FUSCO
F. B. Pinkerton , tenente nella marina degli S. U. A.	GIUSEPPE ACERBI
Sharpless , Console degli Stati Uniti a Nagasaki	FRANCESCO FEDERICI
Goro , sakado	VINCENZO MONTANARI
Il Principe Yamadori	GIUSEPPE BELLUCCI
Lo Zio Bonzo	LUDOVICO CONTINI
Yakuside	GIUSEPPE BELLUCCI
Il Commisario Imperiale	COLOMBO STAGNI-TERZI
L'Ufficiale del Registro	N. N.
La Madre di Cio-Cio-San	AMELIA FUSCO
La Cugina	GUGLIELMINA MACCARI
Dolore	N. N.

Prima, Seconda ed. Accademia di Giochi, Bologna, 1905. - A. Puccini - Milano, 1905.

Maestro Concertatore e Direttore d'Orchestra
ARTURO TOSCANINI

Maestri, sostituti **UGO TANSINI - GINO NERI**

Maestri istruttori da Coro **ORESTE TAVERNA - EGBERTO TARTARINI**

Direttore di Scene CARLO RUZIO - Coreografi: Cav. GIUSEPPE COCHETTI - Suggestioni: MARIO MARCONI

N. 100 Professori d'Orchestra - N. 80
Comparsa - Coristi

FORNITORE: Impresario - Direzione di Via...
Giacca di Bologna - Piacenza...

L'Autore assisterà alla Rappresentazione

L. 13 - Loggione L. 150
Entrata Lire 5 - Per una Poltrona Lire 10

L'IMPRESA NON ACCORDA ENTRATE DI FAVORE

Tra gli allestimenti di *Madama Butterfly* curati da Puccini quello del Teatro Comunale di Bologna ha un rilievo particolare per la direzione di Arturo Toscanini.

«L'Autore assisterà alla Rappresentazione».

Madama Butterfly da Milano a Lucca

via Brescia, Genova, Buenos Aires, Londra, Bologna,
Torino, Napoli, Budapest, Parigi, New York, Londra ...

di Gabriella Biagi Ravenni*

Madama Butterfly ebbe la sua prima rappresentazione al Teatro del Giglio di Lucca l'8 settembre 1907 con esiti trionfali. Seguirono altre undici recite, fino al 29 di settembre, coronate dalla consueta serata d'onore per il compositore che ricevette così, dopo gli applausi, anche doni e riconoscimenti tangibili, tra cui una medaglia d'oro dal Comune, oggi conservata nel Museo Casa natale in corte San Lorenzo a Lucca. Il Sindaco Lelio Chicca volle anche esprimere a Puccini i sentimenti collettivi di riconoscenza e orgoglio inviando una lettera di rallegramenti nella quale rievocava i precedenti successi lucchesi di *Edgar* (1891), *Manon Lescaut* (1893), *La bohème* (1896) e *Tosca* (1900) ed esplicitamente dichiarava: «La città nostra va quindi giustamente orgogliosa di aver dato i natali alla S.S.Ill., che col suo genio fecondo la illustra e la onora».¹ La risposta non si fece attendere:²

2 ott. 907

Torre del Lago, Toscana.

Ill^{mo} Signor Avv: Lelio Chicca
Sindaco di Lucca

Per la lettera con la quale la S.V. Ill^{ma} mi ha partecipato il voto esprimente tanto cortese saluto della onorevole giunta municipale, io esprimo tutti i sentimenti di soddisfazione e di ringraziamento – ben lieto e lusingato che la mia opera musicale sia stata così apprezzata dall'intelligente pubblico della mia città –

Con ossequio distinti saluti

E saluto riconoscente

Dev.

Giacomo Puccini

* Il saggio è il risultato parziale di uno scavo sistematico nei fondi e nei periodici lucchesi condotto nell'ambito delle ricerche del Centro studi Giacomo Puccini. Un ringraziamento particolare a Mariella Morotti dell'Archivio Storico Comunale.

¹ Minuta di lettera in I-Las (Lucca, Archivio Storico Comunale), Protocollo generale 11299.

² Lettera autografa, ivi, Protocollo generale 11568; per una giusta divulgazione, la lettera fu pubblicata dall'«Esare» l'11 ottobre.

Il giorno successivo Puccini scrisse un'altra lettera di ringraziamento, assai più calorosa, all'amico Eugenio Vellutini che era uno dei membri del comitato cittadino (leggi: impresa) che aveva portato in scena *Butterfly* raccogliendo capitali aggiuntivi rispetto alla dote concessa dal Comune (6000 lire):³

Torre del Lago 3 ottobre 1907

Caro Eugenio

Non è ancora svanita nell'aria che circonda il nostro vecchio teatro dell'eco di *Butterfly* e già per le vie di Lucca si mormora e si diffonde qualche canto, qualche frase della piccola *giapponese*... poi tutto si dileguerà, si perderà, ma il ricordo in voi di aver contribuito a darmi la grande soddisfazione rimarrà, e così in me il forte sentimento di gratitudine per la nobile e disinteressata iniziativa cittadina.

A te, caro amico, mando il saluto mio affettuoso e ti prego di farne parte ai tuoi compagni nell'Impresa.

Affezionatissimo Puccini

Il tono formale e abbastanza distaccato della lettera scritta da Puccini al Sindaco non è da attribuire alla scarsità della dote, che aveva reso necessario l'intervento di privati, perché a Lucca, e non solo, questa situazione era frequentissima. Basta ricordare che anche altri allestimenti pucciniani a Lucca di quegli anni si giovarono di capitali privati, raccolti per lo più dagli amici (vedi l'allestimento di *Fanciulla del West* nel 1911: anche in quel caso Puccini manifesterà il suo ringraziamento al medesimo Vellutini). La spiegazione credo che sia un'altra: l'*iter* difficile, doloroso per Puccini, che l'ultima sua opera aveva dovuto percorrere per arrivare finalmente sul palcoscenico della sua città. Conviene dunque ripercorrerlo.

1904: un'occasione mancata

Lucca seguiva ormai da anni con attenzione e trepidazione ogni nuova tappa della carriera di Giacomo Puccini: le testimonianze si sprecano, soprattutto nei periodici lucchesi, che in certi casi inviavano corrispondenti, e negli atti del Consiglio comunale e della Giunta, che non mancavano di inviare auguri e rallegramenti. Fu così anche per *Madama Butterfly*: telegramma del Sindaco del 15 febbraio cui Puccini prontamente risponde con altro telegramma il 16. Tutti sanno come andò, e naturalmente non sarebbe sta-

³ Lettera pubblicata dall'«Esare» l'8 ottobre.

20th 907

TORRE DEL LAGO.
TOSCANA.

All^{mo} Signor avv. Lelio Chicca
Sindaco di Lucca

Per la lettera con la quale
la S. V. All^{mo} mi ha partecipato
il voto epprimente tanto
cortese quanto della morale
giunta municipale, io esprimo
tutti i sentimenti di soddisfazione
e di ringraziamento - ben lieto
e lieto che la mia opera
municipale sia stata così apprezzata
dell'intelligenza pubblica
della mia città -

Con ossequio distinti
e saluto riconoscente

con
Giacomo Puccini

to il caso che corressero ulteriori comunicazioni ufficiali. Sull'«Esare» del 18 febbraio due telegrammi di un 'corrispondente particolare':

MILANO, 17, ore 22, (*Francesconi*)

Teatro imponentissimo; aspettativa troppo intensa, nociuto successo. Primo atto passa senza bis, al fine il Puccini è chiamato due volte al proscenio fra applausi contrastati.

MILANO, 18, ore 0,1, (*Francesconi*)

- Secondo atto, applaudita scena Butterfly Sharpless e il duetto Butterfly Suzuki, il rimanente ha ottenuta una accoglienza glaciale. Il Puccini non viene nemmeno richiamato al proscenio. Eravi molta *claque* contraria.

Questi telegrammi 'dolorosi' si aggiungono a quelli simili inviati da Alfredo Caselli agli amici rimasti a Lucca,⁴ a conferma, se ancora ce ne fosse bisogno, dell'ipotesi della preordinazione del fiasco. E «La Gazzetta di Lucca» del 20-21 febbraio pubblicava in prima pagina un articolo intitolato curiosamente *Il caso di «Madame Butterfly»*. Il parere di uno che non l'ha sentita in cui Quirinus, corrispondente da Roma, faceva considerazioni sui fiaschi celebri, nei quali includeva quello del *Mefistofele*, e, dopo aver dichiarato di non essere un pucciniano, avanzava seri dubbi sulla validità del verdetto milanese: «una caduta così piena, così completa, fa supporre che qualche ragione estranea al valore intrinseco della musica debba aver contribuito a determinare un risultato così inatteso». In calce all'articolo, un attestato di stima e un augurio di pronto riscatto a firma della direzione del giornale.

Con affetto e discrezione i periodici dettero notizia del doveroso ritiro dell'opera, dell'annullamento della prevista rappresentazione al Teatro Costanzi di Roma e anche delle modifiche che Puccini si apprestava a fare:

Il Puccini si propone di ritirare l'opera togliendo ed aggiungendo dei pezzi. Da dichiarazioni fatte dal Puccini risulta che egli farà alcuni brevissimi tagli, e dividerà l'opera in due atti e tre quadri, modificazioni, s'intende, più che cambiamenti musicali, suggerite dalla rappresentazione alla Scala.

La tela calerà al secondo atto, alla prima metà dell'interludio orchestrale, per poi rialzarsi alla seconda metà, il che darà un riposo all'azione. («L'Esare» 25 febbraio).

E più avanti, tra gli annunci della ripresa di Brescia, si ritorna ancora sulle modifiche:

⁴ MICHELE GIRARDI, *Fu vero fiasco? Oppure...*, in *Verso "Butterfly". Puccini - Ceci - Guarnieri. Carteggio inedito, 1903-1904*, Pavia, Edizioni Cardano, 1997, pp. 73-88.

Il Maestro Puccini è contentissimo del rifacimento dell'opera, il quale si limita a ben poche cose esteriori: *Madama Butterfly* è stata divisa in tre atti: è stata tolta la canzone dello zio Yakusidé al primo atto; sono state soppresse alcune frasi che Illica e Giacosa hanno riconosciute superflue; si è accorciato il dialogo del secondo atto fra Yamadori e Butterfly e... basta. Nessun cambiamento notevole fu fatto nella musica. («Il progresso» 28 maggio).

Segue il resoconto del successo («L'Esare» aveva nuovamente inviato un corrispondente; Augusto Boselli, sulla prima pagina della «Gazzetta di Lucca» si scagliava violentemente contro le posizioni preconcelte dei cosiddetti intenditori di musica; «Il progresso» ribadiva la tesi del complotto milanese), telegramma di Ricordi al Sindaco («trionfo colossale»), telegramma di felicitazioni a Puccini.

Nel frattempo qualcosa si era già mosso per portare a Lucca l'opera ingiustamente accolta a Milano, come risulta con evidenza da una lettera scritta all'inizio di maggio da Puccini a Massimo Del Carlo,⁵ marito della sorella Otilia, e Sindaco di Lucca:

Caro Massimo,
ho parlato col sig. Giulio Ricordi, riguardo a *Butterfly* a Lucca. Lui è di parere contrario, poichè a ragione dice che il successo della mia città natale potrebbe fare più male che bene e darebbe agio ai nemici (e ce ne sono tanti!) di dire che sono i soliti taglierini fatti in casa: e prima Brescia coll'intervento Reale e la relativa Esposizione, poi Lucca dove certo i concittadini non starebbero con le mani inoperose, e tutto questo (che dice il Sig. Ricordi) io trovo giusto, benchè mi dispiaccia di non poter dare l'opera a Lucca dove sempre ho avuto festose accoglienze. [...]

tuo G. Puccini

Il punto di vista di Ricordi era sicuramente ragionevole, dato che una certa stampa aveva già ampiamente criticato la scelta di Brescia per la ripresa dell'opera, considerata una piazza debole e facilmente dominabile dalla casa editrice. Eppure, nonostante questo parere che sembrerebbe definitivo, a Lucca cominciano ad arrivare proposte di impresari per dare *Madama Butterfly* nella consueta stagione di settembre: l'agenzia teatrale milanese di Ciro Bubani si dichiara pronta, con una dote non inferiore a 6000 lire, a dare «la splendida novità musicale del grande Maestro G. Puccini Madame [sic] Butterfly, ed altra dello stesso Maestro da stabilirsi» avendo «piena fiducia nel concorso della cittadinanza e delle vicine città».⁶

⁵ MAURIZIO CORRADI CERVI, *Lettere familiari inedite di Giacomo Puccini*, «Aurea Parma» LV/2 (1971), pp. 144-157.

⁶ Lettera del 25 giugno, in I-Las, Teatro del Giglio 1904, n. 7231.

Ma evidentemente la posizione contraria di Ricordi cominciava ad essere nota, se Filippo Rosati del Teatro della Pergola, nel proporre *Rigoletto* e *Lucia di Lammermoor*, dichiarava che:

era fermo proposito dello scrivente di dare la *Butterfley* [sic], con una compagnia ottima assolutamente ma la Casa Ricordi l'ha negata per tutti, perché per le prime riproduzioni, Ricordi e Puccini, vogliono una esecuzione eccezionale [sic] che Lucca non può dare.

Non so quale esecuzione pretendono: poiché gli erano stati proposti nientemeno, che il tenore Giraud, il Soprano Labia [...].⁷

Ma quello che sorprende abbastanza è la risposta, una minuta a nome del Sindaco Del Carlo:

Quanto alle opere [...] le faccio osservare che il *Rigoletto* fu dato nel Settembre del 1902 e la *Lucia* nel maggio p[rossimo] p[assato].

Credo pertanto che l'Impresa farebbe migliori affari se potesse dare un'opera di repertorio moderno, p. es. la *Fedora* del M:^o Giordano.

È da notare che *Fedora* era stata già proposta per la stagione di maggio, con esito negativo.

Madama Butterfly figura anche nella proposta di Guido Vandini,⁸ l'amico fraterno di Puccini che in quegli anni era una specie di colonna del Teatro del Giglio e qualche periodico definiva 'agente di Casa Ricordi': servono però almeno 7000 lire di dote. In alternativa, però «qualora non potendo concedere questa dote, come pure se per ragioni Editoriali o dell'Autore non ci fosse permesso di rappresentare quest'opera» proponeva *Carmen* per 4000 lire o infine proprio *Fedora*, fatta salva l'approvazione della compagnia da parte dell'editore Sonzogno. La faccenda sembrò volgere al meglio, perché Vandini ricevette di lì a poco una lettera di Luigi Broglio che gli comunicava che

il Comm. Giulio è entrato in massima nell'affare della BUTTERFLY e che ha finalmente emesso parere favorevole, sempre sulla base di affidarne l'esecuzione alla Krusceniska, al Giraud ed al Maestro Mugnone. Il Signor Blanc, che mi diede la notizia, aggiunse che anzi la Casa aveva telegrafato al Maestro Puccini perchè assecondasse questa decisione, fatto che io ritengo come sicuro.⁹

Invece, come un fulmine a ciel sereno, giunse una lettera da Casa Ricordi, a firma di Tornaghi 'per Giulio Ricordi', nella quale, oltre alle scuse

⁷ Lettera del 19 luglio, ivi, Teatro del Giglio, n. 8257.

⁸ Domanda protocollata il 26 luglio, ivi, Teatro del Giglio, n. 8464.

⁹ Lettera del 29 luglio, ivi, Teatro del Giglio, s.n..

per non aver risposto subito ad una lettera del Sindaco, si comunicava che «— tutto considerato — si è venuti nella determinazione di rinunciare per quest'anno alla produzione di *Madama Butterfly* su codeste scene». ¹⁰ All'amico Vandini Puccini scriverà un po' di tempo dopo:

Caro Vandini,
non è affare la *Butterfly* a Lucca; mi dispiace per te. Sarà per un altro anno e non sarà certo data prima né a Pisa né a Livorno. ¹¹

Cos'era successo? La notizia arrivata pochi giorni prima era priva di fondamento? Gli interpreti desiderati non erano disponibili? Puccini non aveva dato il suo consenso? È più probabile che Giulio Ricordi abbia mantenuto la sua posizione: evitare in tutti i modi che si potesse parlare di 'tagliolini fatti in casa', soprattutto in questa fase così importante per l'affermazione definitiva dell'opera. Non è da escludere l'ipotesi che abbiano influito negativamente le notizie giunte dall'Argentina: a Buenos Aires *Madama Butterfly* era andata in scena all'inizio di luglio, come uno dei titoli di una delle storiche tournée di Arturo Toscanini, con la Storchio nel ruolo eponimo. I giornali europei parlavano di successo (anche «L'Esare» ne darà notizia, a proposito di un prolungamento a Montevideo), ma Giulio non era del tutto soddisfatto (!), come si può ricavare da una lettera a Luigi Illica: ¹²

Butt. a Buenos -Ayres!. 1/4 di successo!! ahimè!! ahimè!! ciò è una specie di ghiagliottina! ? Ed io non volevo darla colà! Oh! per Cristo, voglio tornare a far io ciò che voglio!!

La via maestra per il riscatto definitivo di *Madama Butterfly* passerà per altre piazze: sarà una serie nutrita di altri 'debutti' in importanti città italiane e straniere. D'altra parte la consuetudine ormai consolidata per Puccini di 'assistere' le sue opere nelle riprese successive alla prima assoluta, costituiva una garanzia per l'editore, e rispondeva a un'esigenza imprescindibile del compositore, quella di verificare continuamente il suo lavoro (e quello degli altri!), e magari cambiarlo, 'aggiustarlo', 'accomodarlo' al momento (per l'intricata vicenda delle revisioni ed edizioni di *Madama Butterfly*, vedi il saggio di Dieter Schickling).

¹⁰ Lettera del 2 agosto, ivi, Protocollo generale 1904, n. 8797.

¹¹ *Puccini: 276 lettere inedite. Il fondo dell'Accademia d'Arte a Montecatini Terme*, a cura di GIUSEPPE PINTORNO, Milano, Nuove Edizioni, 1974 (d'ora in avanti: PINTORNO), n. 99, p. 115.

¹² Lettera del 4 luglio, in Biblioteca Passerini-Landi (Piacenza), Fondo Illica.

In Italia dopo Brescia toccò quindi a Genova (19 novembre 1904), data l'esclusione di Lucca: dirigeva Ettore Panizza, e c'era ancora Salomea Krusceniski. Puccini fu abbondantemente festeggiato.¹³ L'opera si era ormai assicurata un posto nel repertorio. Il 1905 vide Puccini 'assistere' *Madama Butterfly* a Buenos Aires, dove andò in scena il 19 luglio, nell'ambito di un vero e proprio festival pucciniano. I giornali lucchesi non mancarono di seguire le tappe del viaggio e di fornire le recensioni degli spettacoli. «Il progresso» pubblicò anche, in due puntate, il resoconto di un'intervista che Samuele Blixen aveva fatto al compositore; la conversazione toccò vari argomenti, compreso quello delle eventuali preferenze nutrite da Puccini per qualcuna delle sue opere. La risposta non poteva essere che l'ultima opera composta:

Puccini parlò della sua *Madame* [sic] *Butterfly* con vero affetto.

Crede di avere impiegato in tale opera tutte le sue forze, ma preferisce la *Butterfly* primitiva, con tutte le sue frondosità, a questa *Butterfly* nuova che ha sofferto delle dolorose mutilazioni.

Il maestro crede che l'argomento dell'opera pecchi forse di languore, quantunque pensi che il dramma semplicissimo acquista nelle sue ultime scene una penetrante intensità di dolore e poesia.

Confessa pure che tale opera esige una interpretazione inappuntabile: tutti quelli che vi prendono parte, devono essere artisti comici o drammatici di prim'ordine.

L'interesse dell'argomento è sì debole, aggiunse sorridendo, che ha bisogno di tutto e di tutti per sostenersi.

Intervista affidabile? Qual era 'questa *Butterfly*'? e a quali 'dolorose mutilazioni' si riferisce?

L'assistenza di Puccini alla sua ultima opera continuò in ottobre al Teatro Dal Verme di Milano (l'opera andò in scena il 12 ottobre, quando Puccini aveva già lasciato la città) a Londra (24) e a Bologna (29). Per la verità i londinesi avevano già assistito ad un debutto di *Madama Butterfly*, il 10 luglio, mentre Puccini si trovava a Buenos Aires; il fatto che il Covent Garden avesse messo in cartellone una ripresa così ravvicinata è indicativo di per sé del successo del debutto. In luglio l'opera era stata affidata alla bacchetta di Cleofonte Campanini, alla Destinn e a Caruso, in ottobre il cast, con la direzione di Mugnone, comprendeva la Giachetti, Zenatello e Sam-

¹³ Il Museo Casa natale conserva un quadro con le fotografie di tutti gli artisti, e una medaglia d'oro con la seguente iscrizione: «Al Maestro Giacomo Puccini autore dell'opera *Madama Butterfly* eseguita trionfalmente nell'autunno MCMIV al Politeama Genovese Gio. Chiarella proprietario e A. Pareschi impresario a ricordo offrono».

marco. Il pubblico gradì moltissimo in entrambe le occasioni, la critica fu assai positiva. A Bologna l'opera era affidata alle mani sicure di Toscanini, che, molto probabilmente, era stato per lo meno informato del lavoro di revisione fatto da Puccini, prima della tournée in Sud America. Alcune lettere spedite da Londra, nel timore di non poter arrivare in tempo alle prove, gettano una luce interessante sui rapporti tra compositore e direttore, e testimoniano ciò che stava a cuore a Puccini: i giochi di luce quando Suzuki chiude la scena e quando il bambino esce dalla porta;¹⁴ «l'effetto delle lampade che si spengono come per mancanza d'olio al sorgere della prima alba».¹⁵ E, dopo la prima, in mezzo ai ringraziamenti, gli parla di tagli, con le recite in corso!¹⁶

Il 1906 vedrà Puccini insieme alla sua *Butterfly* al Teatro Regio di Torino (6 gennaio), al San Carlo di Napoli (24 gennaio), a Budapest (12 maggio), di nuovo a Londra (26 maggio: la terza volta in meno di un anno! e il 4 giugno 1907 per la quarta volta!) e finalmente all'Opéra-Comique di Parigi (28 dicembre), dove, profittando della preziosa collaborazione di Albert Carré, suggerì quella che comunemente è considerata la versione 'definitiva' (a New York, l'11 febbraio successivo, la fisserà definitivamente).

1906: un vero pasticcio

E a Lucca? Puccini, a conclusione del tentativo andato a vuoto nel 1904, aveva scritto a Vandini: «Sarà per un altro anno e non sarà certo data prima né a Pisa né a Livorno». Il 1905 era passato, addirittura il Teatro del Giglio era rimasto chiuso (la stagione del 1904 invece aveva visto poi il trionfo di *Fedora*), e in effetti l'opera non era stata data ancora in Toscana, come promesso. Fu a marzo del 1906 che si riaffacciò la possibilità di darla a Lucca, con una proposta di Luigi Broglio che richiedeva 8000 lire di dote.¹⁷ Dopo uno scambio epistolare col Sindaco e la Giunta, che ribadivano che il Comune non poteva concedere più di 4000 lire e suggerivano di fare ricorso a una sottoscrizione, Broglio, costretto a rinunciare, chiese «quale sarebbe l'opera preferita».¹⁸ La minuta della risposta vergata sul verso della lettera, a firma «Il Sindaco Massimo Del Carlo» sconcerta abbastanza:

¹⁴ *Carteggi pucciniani*, a cura di EUGENIO GARA, Milano, Ricordi, 1958, n. 431.

¹⁵ Ivi, n. 430.

¹⁶ Ivi, nn. 433 e 434, rispettivamente il cosiddetto 'taglio imperiale' e un accorciamento della scena della 'toilette'.

¹⁷ Lettera del 19 marzo, in I-Las, Protocollo generale 3205.

¹⁸ Lettera dell'11 aprile, ivi, Protocollo generale n. 4076.



Un quadro-ricordo dedicato a Puccini dagli interpreti dell'importante allestimento genovese di *Madama Butterfly*, tra cui spiccano Salomea Krusceniski, Giuseppe Acerbi ed Ettore Panizza.

«Non vi è preferenza per un'opera piuttosto che per un'altra – Certo si gradirebbe un'opera nuova – Tutto sta però nel come sarà eseguita, cioè buoni cantanti, buon Maestro concertatore e direttore d'orchestra e che questa sia rafforzata da una quindicina di buoni elementi forestieri, guida dei cori, specialmente delle donne».

Evidentemente però l'idea non era stata messa del tutto da parte, se Puccini, il 6 giugno, da Londra, ne scriveva a Vandini, con una determinazione nelle scelte artistiche che lascia supporre che da Lucca fosse giunto qualcosa di più di una vaga idea:¹⁹

ier sera ho parlato con Campanini e sarebbe felicissimo accettare per 2500 lire di dirigere *Butterfly*. Trovo che è molto discreto. Io non so se questo prezzo può entrare nel preventivo: sarebbe una vera fortuna avere lui, darebbe lustro alla cosa e sarebbe sicura garanzia di riuscita. Scrisi alla Farneti una letterina come si deve. In quanto al tenore Giraud se non ha troppe pretese sarebbe un ottimo Pinkerton. [...]

Ho dimenticato due personaggi: lo zio Yakusidè e la Kate, moglie di Pinkerton. Per lo zio c'è il Viale e per l'altra non saprei. Ci vuole una bella donnetta, alta, elegante. Un poco, ma è importante. In quanto alla Suzuki ho pensato alla Giaconia perché non so se la Cercani accetterà una piccola parte così. Ma

¹⁹ PINTORNO n. 263, pp. 210-211.

quello che bisogna tenere è Campanini. Saremo così tanto sicuri che tutto andrà bene come si deve. Il Bonzo sarebbe il grosso Wulman e per il baritono se accetta ti scrissi e telegrafai, Bellatti, se no Scandiani. Bisogna pensare alle scene che siano belle e alla luce elettrica. Per la madre e la cugina prenderemo due coriste scelte. Bisogna pensare al piccolo bambino o bambina, ma che siano piccoli. [...].

Il 19 giugno però il Sindaco, in esecuzione di un deliberato della Giunta, diffondeva la lettera circolare per il consueto bando di concorso per l'aggiudicazione dello spettacolo d'opera per il settembre, con non meno di 12 recite. La dote stabilita era di 4000 lire, la data di scadenza per la presentazione dei progetti il 14 luglio, la decisione della giunta fissata entro il 31 luglio, dunque la faccenda percorreva vie ordinarie, senza assolutamente prendere in considerazione l'interesse e la disponibilità di Puccini. A Giuseppe Bergamin, che chiedeva delucidazioni per poter presentare un progetto più dettagliato, e in particolare quale opera fosse considerata, il Sindaco rispondeva che: «Non vi è preferenza alcuna per l'Opera da darsi; tutte le opere sono buone, quello che interessa è che i cantanti sieno buoni, perché vi è il proverbio antico che tira più un cantante che un'opera».²⁰ Nei termini fissati pervennero tre progetti, uno dei quali particolarmente 'pericoloso': Ulisse Saccenti del Teatro Niccolini di Firenze, dopo aver sondato il terreno lanciando l'idea di *Iris* diretta da Mascagni con una dote di almeno 8000 lire, abbassò le pretese a 6000 con lo stesso titolo, premettendo ai dettagli economici e di cast una dichiarazione un po' sospetta:

Sarebbe stato vivo desiderio del sottoscritto e della persona che assumerà l'impresa, di presentare un progetto alla S.V. onorevolissima con l'opera dell'Illustre Maestro Giacomo Puccini M.ma Butterfly [sic], ma essendo venuto a cognizione, per mezzo di persona degna di fede, che l'illustre maestro non desidera, almeno per ora, di dare la detta sua opera a Lucca, ha dovuto necessariamente dimettere l'idea.²¹

Puccini invece desiderava, ed era già al corrente di tutto, tanto che ne aveva scritto ancora una volta a Vandini il 10 luglio:²²

Ho saputo che veramente Saccenti ha scritto e s'è messo d'accordo per l'*Ir* con Ricordi. Parlane a Caselli e Vellutini e cerca ogni modo di concretare per

²⁰ Lettera del 22 giugno e minuta di risposta, in I-Las, Teatro del Giglio, n. 7008.

²¹ Lettera del 29 giugno e progetto del 14 luglio, ivi, Teatro del Giglio, nn. 7268 e 7904.

²² PINTORNO, n. 128, p. 132.

Butterfly. Ricordi è contentissimo si faccia *Butt.* ma colla Farneti. Il Panizza è impegnato. Ci sarebbe Serafin o altro; meglio il Serafin però perché ha già diretto l'opera.

Cerca dunque di muoverti e (inter nos) non darmi questa precedenza che a me dispiacerebbe. Non mostrare ad alcuno questa lettera. Parlane seriamente a Caselli che si muova: crociata pro *Butt.*

In effetti però agli atti non figura un progetto 'lucchese' pro *Butterfly*. La crociata suggerita da Puccini ci fu, anche se non sappiamo con certezza se gli artefici siano stati proprio Caselli e Vellutini, e provocò una tempesta tale da occupare giornali lucchesi e nazionali, aule di giunta e di consiglio comunale, caffè e luoghi di ritrovo. Dopo che la Giunta aveva esaminato i progetti pervenuti e aveva scelto proprio quello di Ulisse Saccenti, con *Iris* diretta da Mascagni, e dopo che la decisione divenne definitiva il 23 luglio per l'accettazione da parte di Saccenti della dote di 4000 lire,²³ la città si trovò tappezzata il 28 luglio da un manifesto provocatorio:²⁴

Cittadini Lucchesi!

I manipolatori del nostro municipio, e i forestieri della Giunta, si sono permessi un atto inconsulto contro la purissima e fulgida gloria di **Giacomo Puccini**.

Mentre un'impresa cittadina assicurava per il prossimo settembre un'ottima MADAMA BUTTERFLY, approvata dall'autore, la giunta comunale, malgrado il diritto proprio di decidere entro il 31 corr. Mese, volle di nascosto, dopo le elezioni di domenica, preferire la scelta sull'IRIS del maestro MASCAGNI.

Nel mentre che a NEW-YORK e a LONDRA, autorevoli per competenza e serenità di giudizio, si conferma oggi con singolare entusiasmo il massimo trionfo per quest'opera, la decisione della giunta forestiera, lungi da ledere la reputazione dell'artista, né da turbare i sonni dell'uomo, serve soltanto a ricoprire di ridicolo e di vergogna il nome lucchese.

GIACOMO PUCCINI è profondamente convinto del nostro affetto per Lui: e già conosce le cause grette e turpi che animarono i mestatori giuntaioli contro noi tutti.

²³ Lo scambio epistolare tra il Sindaco e Saccenti in I-Las, Teatro del Giglio, nn. 8187, 8228, 8261 e 8391.

²⁴ Manifesto integralmente pubblicato su «La Gazzetta di Lucca» del 28-29 luglio, all'interno dell'articolo *Odio di setta?*, che appoggiava del tutto l'operato della giunta comunale.

Cittadini!

Non limitatevi a firmare le proteste che circolano in paese: ma adoperatevi a bandire questi affaristi che approfittando dell'ospitalità nostra tradizionale, mestano per il portafogli loro, contro ogni interesse nostro materiale e morale, come mai avevano fatto perfino gli Austriaci dominatori.

La cittadinanza intera

Il Sindaco corse immediatamente ai ripari, e fece subito stampare un altro manifesto che sostituì il precedente:²⁵

IL SINDACO

Della Città e del Comune di Lucca

NOTIFICA

Che, secondo il bando di concorso per lo Spettacolo in musica al Teatro del Giglio nel venturo settembre, diramato il 19 giugno 1906, era tassativamente prescritto che i progetti dovevano essere presentati alla Segreteria comunale, non più tardi delle ore 15 del giorno 14 LUGLIO CORRENTE.

Che a tutto il suddetto giorno, nè fino a oggi, è stato presentato alcun progetto per l'Opera "BUTTERFLAY" [sic] del Maestro Comm. Giacomo Puccini; mentre nel termine come sopra prescritto erano stati presentati due progetti, dei quali la Giunta scelse quello dell'"IRIS" perchè lo ritenne il migliore e per evitare che anche in quest'anno il Teatro rimanesse chiuso con danno dell'intera cittadinanza.

Ciò per la verità ed in replica a quanto mendacemente si afferma in un manifesto anonimo pubblicato oggi stesso per la città.

Lucca, 28 luglio 1906.

IL SINDACO

Dott. M. DEL CARLO

Formalmente la replica del Sindaco era ineccepibile, ma i documenti provano a sufficienza che non era stato fatto molto per sollecitare la presentazione di un vero progetto *Butterfly*!

Il 30 luglio il quotidiano livornese «Il Telegrafo» pubblicava una corrispondenza da Lucca che forniva un punto di vista del tutto diverso: nonostante che la cittadinanza desiderasse vedere al Teatro del Giglio *Madama Butterfly* e che «alcuni amici» si fossero riuniti per sostenere economicamente l'impresa, e a dispetto di un telegramma inviato da Londra da Puccini per sostenere il progetto, la Giunta «battuta nelle elezioni di domenica» aveva deciso altrimenti. La decisione viene presentata come «una provocazione, come un dispetto per la patita sconfitta elettorale, poiché fra

²⁵ In I-Las, Teatro del Giglio, s.n.

i vincitori delle elezioni di domenica si trovavano appunto gli amici che si erano fatti quasi impresari della *Butterfly*». Le ‘elezioni di domenica’ 22 luglio per il rinnovo del Consiglio comunale avevano visto infatti la sconfitta della Giunta precedente, quella guidata da Massimo Del Carlo: una storia teatrale che si tinge di colorazioni politiche?

La faccenda, in ogni caso, era ormai diventata di dominio pubblico, le reazioni non potevano farsi attendere. Prima di tutto Mascagni, da Roma, scrisse una lunghissima e dettagliata lettera²⁶ al Sindaco in cui offriva una sua ricostruzione non proprio esattissima dei fatti, dato che si basava quasi completamente sull’affermazione che era stato presentato, entro il termine stabilito, solo il progetto *Iris*. Merita leggere qualche stralcio:

Sappia la cittadinanza lucchese che, prima di mandare al Comune di Lucca la proposta dell’opera *Iris*, io ero più che sicuro che non esisteva neppure l’idea di proporre un’opera Pucciniana. Lo stesso editore Giulio Ricordi, che per l’occasione mi aveva scritto due volte, non accennava menomamente a quell’idea; e mi era anche stata riferita una frase che affermava come Puccini personalmente avesse dichiarato di non voler dare per ora *Madama Butterfly* nella sua città.

Più passi della lettera entrano nel vivo dei rapporti con Puccini: «ma è soprattutto l’affetto mio per Giacomo Puccini che mi obbliga ad intervenire», e ancora:

Sia lecito a me di parlare in questo modo, a me che ho perennemente nutrito per Puccini il più puro affetto, a me che ho imparato ad amarlo ed a stimarlo da studente, a me che dal 1884 l’ho sempre seguito con emozione nel suo cammino ascendente di gloria: mai ho mancato alle prime rappresentazioni delle sue opere, alle quali mi sono sempre recato col cuore pieno di fede: fui lieto di assistere anche al trionfo della prima esecuzione della sua *Manon* al teatro del Giglio di Lucca; ma la mia gioia fu completa quando ebbe i maggiori successi nella mia città. [...]

Nel caso che oggi ci occupa, Puccini poteva privatamente avvertirmi del suo desiderio; poteva anche farmi avvertire dai suoi amici; ed io con tutto il cuore gli avrei lasciato libero il passo [...].

La conclusione era drastica: «ritiro formalmente il progetto dell’*Iris*», anzi «rinunzio all’onore ed al piacere di venire a dirigere l’*Iris* a Lucca». Il Sindaco tentò in tutti i modi, inutilmente, di convincere Mascagni a rece-

²⁶ Lettera del 30 luglio, ibidem, s.n. La decisione fu ribadita da un telegramma del 31 luglio (n. 8550).

dere dal suo proposito, e gli chiese l'autorizzazione a pubblicare la sua lettera «sul giornale amico dell'amm:º comunale che è caduta per effetto delle ultime elezioni», ovvero sulla «Gazzetta di Lucca».²⁷

Puccini, rientrato in Italia, aveva chiesto notizie da Boscolungo ancora una volta a Vandini:²⁸

«Che novità ci sono? Lessi il manifesto della cittadinanza. Ma le firme vennero? Temo. Io ho scritto a Campanini e a Broglio stillando tutto. [...] Salutami tanto Alfredo [Caselli] e digli che mi tenga al corrente delle storie lucchesi.

Ma la pubblicazione integrale della lettera di Mascagni sulla prima pagina della «Gazzetta di Lucca» del 4-5 agosto, con commenti che spiegano bene la definizione di 'giornale amico' della giunta sconfitta, lo obbligò a intervenire pubblicamente con un telegramma alla direzione del giornale che lo pubblicò nel numero dell'11-12 agosto:

Boscolungo

On. Direzione "Gazzetta"

Solo ieri lessi lettera Mascagni, pubblicata vostro pregiato giornale. Rilevo periodo che dice avere io potuto avvisarlo mio desiderio dare Butterfly a Lucca. Mi piace dichiarare che proposito rappresentare opera codesto Teatro, fu stabilito giorno 8 luglio, epoca nella quale ancora non parlavasi d'Iris:²⁹ ed avvenne in Torre del Lago, in un colloquio col M. Vandini, avendomi esso comunicato che alcuni amici avrebbero concorso con sottoscrizione fondo perduto per completare somma necessaria a presentare con grande decoro mia opera. A tale scopo officiali signorina Farneti e personalmente M.º Campanini a Londra che accettarono. Non si potè presentare subito progetto intero al Municipio, il quale ne era edotto, per avere Maestro Vandini conferito col Sindaco, perchè trattative altri artisti non ancora esaurite. Comprendo dispiacere miei amici carissimi vedersi tagliata strada col deliberato improvviso e irregolare. Rilevo inoltre gentili, amichevoli Mascagni espressioni mio riguardo, le quali ricambio con uguale sentimento, augurando che finisca ogni attrito e malinteso, e pari tempo Maestro Mascagni, ritiri suo veto presentando Iris al pubblico di Lucca, che vorrà certamente accogliere geniale opera col plauso ovunque ottenuto. - Ossequi. G. PUCCINI

La redazione commentava il telegramma di Puccini con tutta una serie di considerazioni il cui fine evidente era quello di disculpare il Sindaco Del Carlo, e di sottolineare le responsabilità di Guido Vandini, reo di non aver

²⁷ Minuta di lettera del 2 agosto, ibidem, n. 8587.

²⁸ PINTORNO n. 131, p. 134.

²⁹ In effetti, come si è visto, la prima lettera di Ulisse Saccenti al riguardo è del 29 giugno.

seguito le procedure formali e di non essere stato solerte. Interessano alcune affermazioni: il Sindaco aveva tutto il diritto di dubitare del progetto espostogli da Vandini «avendo in un colloquio a Bagni di Lucca, presenti varie persone fra le quali la sorella del maestro stesso, dichiarato Puccini che per la dote troppo esigua ed altre varie cause, la sua *Butterfly* non sarebbe certamente stata data per ora nella nostra città».

Ormai la faccenda però era irrimediabilmente compromessa: di *Butterfly* nessuno parlò più, Mascagni fu irremovibile nella sua rinuncia nonostante che Massimo Del Carlo, prorogato nella carica per difficoltà della nuova giunta, continuasse a far di tutto per convincerlo.³⁰ In un certo senso ne fu avvantaggiato il rappresentante a Lucca dell'impresa Saccenti, cui fu affidata *in extremis* la stagione di settembre (*Manon* di Massenet) e, come una sorta di risarcimento, anche quella del carnevale successivo (*La bohème*).

A Puccini rimase l'amarezza per il fallimento del progetto e, soprattutto, per quello che considerò una sorta di tradimento del cognato: si spiegano così due lettere a Vandini (la fiducia nel quale non era stata minimamente scossa dalle insinuazioni della «Gazzetta»):

mi farebbe piacere sapere da te dettagliatamente come andò il tuo primo colloquio col Del Carlo su al comune quando gli annunziasti che si lavorava per dare la *Butterfly*. Se ne parlasti col Mariani, insomma tutto ciò che diceste, perchè ne abbiamo parlato col Mansi e coll'Orsetti i quali dicono che il Mariani non sapeva nulla e invece tu mi raccontasti che eri stato ricevuto dal Sindaco in modo piuttosto strano quasi non volesse ascoltarti ma ti disse: va dal segretario. Ci andasti? È lì il punto.³¹

Ricevuta tua lettera. È chiara e mette le cose a posto e risulta quello che io pensavo senza esser così al fatto di tutti i dettagli. L'ho mostrata al Conte Lelio Orsetti perché il M.se Mansi aveva scritto cose false! Credo che sarebbe bene da parte tua pubblicare la storia; dovresti farlo per sbugiardare e mettere in bella vista il tuo agire e il mio. Dovresti chiedere ospitalità all'*Esare* che credo non sarebbe contrario a farlo...³²

³⁰ Vedi un'altra lettera di Mascagni, del 20 agosto, ancora più lunga della precedente, in I-Las, Teatro del Giglio, s.n.: in essa Mascagni identifica gli autori del famigerato manifesto negli amici di Puccini, lamenta un vero complotto contro la sua opera insinuando che il Sindaco abbia cercato di favorire Puccini(!) e, infine, denuncia il comportamento di Giulio Ricordi: «il quale, secondo il suo costume, ha giuocato la partita doppia». In effetti una posizione ambigua dell'editore si ricava anche dalla lettera di Puccini a Vandini del 10 luglio, citata in precedenza.

³¹ PINTORNO n. 132, pp. 131-132.

³² Ivi, n. 133, p. 135.

e alla sorella Tomaide

Volevo venire a Lucca ma mi ha trattenuto la porcheria che Massimo mi fece. Credi che n'ho sofferto. Agire così con me, parente e sindaco, è enorme! È cosa da non credere. Solo a Lucca succedono queste cose. Paese strano. Per il parente poco o poco mi sorprende. È legge quasi naturale, c'è anche un proverbio: parenti serpenti. L'Otilia non s'è fatta più viva. Certo nel suo cervello dirà che ci ho colpa io etc. Basta di questo.³³

La causa del risentimento espresso nell'espressione 'parenti serpenti' è stata individuata da molti come un'allusione alle vicende, altrettanto spiacevoli, legate alla mancata costruzione, proprio in quello stesso 1906, della strada per Chiatri, ma sicuramente bisognerà tenere presente anche tutta la delusione per lo spettacolo saltato!

1907: il giusto riconoscimento

Come abbiamo già visto, si intrecciano continuamente le notizie dei trionfi lontani di Puccini con i progetti lucchesi, fortunati o no: nella minuta di una lettera scritta dal nuovo Sindaco Lelio Chicca il 21 marzo 1907 a Puccini per rallegrarsi dei trionfi colti «in Europa e in America» c'era anche l'auspicio che *Madama Butterfly* potesse essere rappresentata presto a Lucca.³⁴ Puccini colse subito il suggerimento, ma non perse neppure l'occasione per mettere le mani avanti:³⁵

Tornami grande onore tanto lieto augurio dalla mia città natale inviatomi – Sarei ben felice se l'opera mia, potesse essere rappresentata a Lucca se spiacevoli impressioni di cui tengo vivo il ricordo non ponessero la mia dignità di artista contro il buon volere del concittadino – Vi prego rimettere le mie grazie all'intero consiglio pel saluto tributatomi ossequi distinti = Puccini

Questa volta tutto procedette in maniera tranquilla, a partire dal primo annuncio apparso sull'«Esare» il 21 giugno, seguito da lettere a Guido e Alfredo Vandini, alla sorella Ramelde e a Giulio Ricordi che seguono le varie fasi del progetto, dalle delibere del Consiglio comunale, tra cui una 'urgente' che affida a Vandini l'impresa con dote di 6000 lire, dalla stipula del contratto. Nell'approssimarsi della prima «L'Esare» forniva ai lettori luc-

³³ *Puccini com'era*, a cura di ARNALDO MARCHETTI, Milano, Curci, 1973, n. 330, p. 329.

³⁴ I-Las, Protocollo generale, n. 3399.

³⁵ Telegramma del 23 marzo, da Torre del Lago, ibidem, n. 3494.

chesi, come al solito, una dettagliata trama dell'opera (28 agosto), la presentazione del cast con l'annuncio di quanto ci si apprestava ad ascoltare (31 agosto):

Tutto si dispone e si studia perchè l'opera venga data nel miglior modo possibile, e così lo sarà. Udremo il gorgheggio di quei musicisti ignoti, che sono gli uccelli, nella descrizione sinfonica dell'alba di Nagask [sic]; sentiremo il trillo, l'agilità saltuaria, i passi flautati, la romanza, la ninna-nanna, i cori interni a bocca chiusa, il duetto d'amore e i finali emozionanti.

Sentiremo la musica fine, intellettuale, descrittiva che giunge alla mente al cuore con la soavità della più squisita melodia.

e la notizia, fondamentale, che Puccini continuava ad assistere alle prove (3 settembre). L'opera andò in scena l'8 settembre, diretta da Leopoldo Mugnone, con Camilla Iksò, Nelda Garrone, Giuseppe Acerbi, Tullio Quescia e Gaetano Pini-Corsi nei ruoli principali. Le recensioni³⁶ hanno tutte il tono entusiastico che segue a un vero trionfo: Lucca aveva finalmente conosciuto e apprezzato, come tante altre città del mondo, *Madama Butterfly*.

³⁶ Vedine alcuni estratti in CARLA NOLLEDI MARTINI, *Esecuzioni di opere pucciniane al "Giglio" durante la vita del Maestro*, in *Giacomo Puccini nel 50° della morte*, a cura di Gino Arrighi, s.l. [Lucca], Polifonica Lucchese, s.a. [1974], pp. 16-24.

Madama Butterfly: una discografia alla ricerca dell'ideale vocale pucciniano

di Giuseppe Pintorno

La nascita, la composizione di questa partitura pucciniana avviene in un'epoca in cui la registrazione si sta affermando – e durante la vita del Compositore. Le note disavventure alla prima scaligera del 1904 hanno assai probabilmente giocato sfavorevolmente (anche dopo la ripresa bresciana dell'opera) per una registrazione con gli interpreti di quella prima assoluta. Così le voci di Rosina Storchio, Giuseppina Giaconia, Giovanni Zenatello e Giuseppe De Luca non furono fissate sul supporto discografico nei ruoli rispettivi di Cio-Cio-San, Suzuki, Pinkerton e Sharpless, sebbene la discografia di *Madama Butterfly* sia tutt'altro che scarsa.

Prima di abordare qualcuna delle più importanti registrazioni integrali,¹ non per affrontarne un'analisi critica ma per indicarne le maggiori, si ritiene opportuna qualche riflessione sulla vocalità dei personaggi principali.

Per il ruolo di Pinkerton sono necessari, oltre a una voce tenorile con buona estensione (nella norma, non eccezionale), solida tecnica, buona dizione ed elegante fraseggio in rapporto al «canto di conversazione» tipico di Puccini. Altrettanto dicasi sostanzialmente per il ruolo di Sharpless: ruolo baritonale che richiede una voce brunita (a rendere l'uomo di mezza età), un fraseggio molto elegante atto ad esprimere sia il ruolo sociale del console, sia la «paterna sensibilità» di chi deve cercare di tamponare le falle di un giovane marinaio scapestrato e poco riflessivo sulle conseguenze ge-

¹ Siamo intorno alle sessanta incisioni, comprendendo anche i video. Oggi tuttavia è tale la rapidità con la quale compaiono le 'live' che risulta praticamente impossibile dare indicazioni di completezza che non rischino di essere pochissimo tempo dopo smentite. E notevole è anche la scomparsa dai cataloghi, come pure la ricomparsa in altre collane di una stessa casa; oppure la riproduzione da parte di altre case. Si percorre pertanto la via di una ragionevole scelta, guidata da criteri storici e dal valore globale delle incisioni, realizzate con interpreti considerati indiscutibili: ma talvolta l'ottica si è modificata nel tempo. Quando sono state realizzate più incisioni con uno stesso interprete, se ne sceglie solo la prima.

nerate dal proprio comportamento. Per la parte di Suzuki si impone una voce di mezzosoprano con particolare sensibilità interpretativa: non c'è mai un momento in cui questo personaggio possa emergere vocalmente ed anche il gioco scenico deve essere estremamente riservato, intimista, delicato. Occorre dunque che l'interprete fraseggi elegantemente (perché se non è elegante è ovviamente uno sfacelo), ma che si «accontenti» di fare sempre colei che non si impone: sarà questo il suo modo di imporsi ad un pubblico attento. Più complesso è il discorso intorno al ruolo (lunghissimo) del soprano protagonista, su cui grava il peso di «tenere in piedi» tutta la storia, di rendere vocalmente e scenicamente il passaggio dall'adolescenza all'età adulta (età che si trasforma nel corso di tre anni, dai quindici ai diciotto anagrafici) con la durezza dello scontro fra due civiltà, che si sovrappone alle disillusioni più amare di un essere ciecamente innamorato e socialmente illuso. Lasciando da parte la complessità della trasformazione che deve avvenire in scena e che quindi richiede anche una vera attrice (l'istinto scenico e la sensibilità femminile possono entrare in gioco e compensare altre carenze), dal punto di vista tecnico occorre tenere presente la pienezza e la ricchezza orchestrale della partitura, la complessità della tessitura e la lunghezza del ruolo, ripetiamocelo: che non ammettono sbavature o cadute di stile. Cio-Cio-San richiede un soprano lirico svettante, a proprio agio anche nel registro grave, padrone del «peso» della gamma centrale. Verrebbe da pensare, dopo tali affermazioni, ad un «sopranone» drammatico, roboante e molto resistente. Molto resistente ed in grado di sostenere la complessità sopra descritta con una tecnica solidissima deve esserlo questo soprano, ma occorre fare i conti col colore, coi colori necessari nei diversi momenti della partitura. E quelli non potranno mai essere roboanti, tenendo conto per lo meno dell'età anagrafica (dichiarata) del personaggio, che non dovrà mai cadere nel ridicolo dichiarando la propria età, «quindici netti, netti», scivolando verso sonorità da trombone o controfagotto. Che voce ha pensato Puccini? Non è certo casualmente che Puccini ha affidato il ruolo a Rosina Storchio: un soprano ventottenne nel 1904, che aveva interpretato personaggi come Micaela nella *Carmen*, Sofia nel *Werther*, Musetta (ma anche Mimì), Nannetta, Manon nell'opera di Massenet, Norina nel *Don Pasquale*, e persino Amina nella *Sonnambula*. Verrebbe da pensare ad un soprano lirico-leggero piuttosto che ad un lirico-spinto o addirittura drammatico.

Diciamo intanto che molto, molto conta l'intelligenza della cantante, che può averla vinta sulla propria voce, che deve dominarla a fini espressivi

ed estetici (questo sempre, si dirà. Ma alle prese con questo ruolo particolarmente, diciamo noi, per tutti i motivi sopra esposti). Le caratteristiche vocali specifiche ci sembrano dunque essere un colore argenteo (o vogliamo dire argentino?) e nel contempo un magistrale dominio dell'organo vocale per mantenere intatto il colore anche dopo aver appoggiato il registro medio e grave (vedasi l'aria «Che tua madre» nel secondo atto). Quindi un suono molto intenso e molto «alto» e resistente, ricchissimo di armonici: così da passare la barriera di un'orchestra particolarmente ricca ed importante. Al magistero del direttore d'orchestra il dosaggio e l'amalgama dei colori e delle intensità dei suoni.

Arriviamo dunque a scorrere la storia di *Madama Butterfly* nel mondo del disco, delle registrazioni che negli ultimi vent'anni annoverano anche registrazioni video. Senza voler andare contro corrente, dobbiamo per forza ricordare che l'opera e il video vanno raramente ben d'accordo, perché sono così tanti i fattori in più che entrano in gioco col video, non da ultimo la regia televisiva, da rischiare di distrarre dall'elemento base: la musica e il canto. Quindi ai rischi della fissazione del suono separato dall'elemento visivo teatrale si vanno ad aggiungere quelli di una sovrapposizione dell'elemento visivo. Sembra una contraddizione di termini, ma non lo è: separare l'elemento sonoro dallo spettacolo, dal fascino teatrale che può compensare eventuali carenze di certi momenti della prestazione vocale, era, poteva essere un rischio. Tanto più che la captazione del suono, sino all'introduzione del microsolco nella storia delle registrazioni discografiche, era quanto mai delicata e rischiosa: una nota inelegante, una nota calante non erano modificabili, così come, talvolta, l'intervento del tecnico pesava sui tempi di esecuzione, decisi per poter far rientrare un tale brano su una facciata del disco piuttosto che debordare sulla facciata successiva, con aumento del numero dei dischi e dei relativi costi (e per il produttore e per l'acquirente). Riassumendo: audio separato dallo spettacolo, tecniche di registrazione «primitive»: maggior rischio di avere fissato suoni non perfettamente seducenti.² Nelle registrazioni di oggi, anche in video, niente è

² In particolare furono vittime delle tecniche di registrazione nei periodi precedenti i microscolci le voci femminili più acute. Abbiamo personalmente raccolto i racconti di Rosetta Pampanini, di Gilda Dalla Rizza e di Gina Cigna, che raccontavano quanto tutti temessero che gli aghi delle registrazioni buccassero le matrici a causa della ricchezza dei loro armonici nella gamma acuta. In caso di quel tipo di incidente, tutta la facciata doveva venire rifatta. Così veniva loro imposto, all'appressarsi di un passaggio particolarmente acuto, di allontanarsi dai microfoni indietreggiando e volgendo nel

mai assoluto, si può sempre intervenire e modificare, l'esecuzione viene arricchita da una regia per il piccolo schermo che va ad aggiungersi a quella teatrale. E il passaggio dagli spazi teatrali al piccolo schermo non è sempre indolore.³

Dopo il nome di Rosina Storchio (1876-1945), nella storia delle grandi interpreti di Cio-Cio-San si incontrano i nomi di Salomea Krusceniski (1873-1952)⁴ e di Rosetta Pampanini (1896-1973). Polacca di origini ucraine, la Krusceniski riprese il personaggio a Brescia nel maggio dello stesso 1904, portandolo al successo. Si tratta di un soprano che lungo la fortunata carriera ha generalmente frequentato il repertorio drammatico, da Salome a Elektra, ad Aida, da Gioconda a Isotta. Ha lasciato il ricordo di una grande interprete oltre che di una grande cantante (anche se pare che la voce presentasse disuguaglianze tra i registri). Esiste la registrazione della grande aria del secondo atto (realizzata intorno al 1907), dalla quale si può arguire che la Krusceniski usava la voce con grande intelligenza, sfruttando i colori di cui era molto ricca, evitando di «dare» voce, sfruttando le caratteristiche liriche piuttosto che drammatiche del suo organo vocale. L'aver interpretato il ruolo in presenza dell'Autore e la successiva lunga amicizia di famiglia non possono che confermarci la validità della sua interpretazione.

E giungiamo a Rosetta Pampanini cui capitò la ventura di riportare questo personaggio alla Scala, e di farvelo trionfare. Per gli anni a venire essa fu considerata la «titolare» del ruolo, poiché la sua storia vocale rimase indelebilmente legata alla piccola giapponese. La Pampanini era soprano lirico dal colore particolarmente seducente; la sua era una voce sinuosa e ricchissima di armonici, formata prima, e guidata poi da grandi maestri.⁵

contempo le spalle, così da ridurre i rischi di perforazione della matrice. Ciò spiega perché cantanti celeberrime o di chiara fama siano talvolta così deludenti all'ascolto del disco, il solo che ci è consentito: a frasi drammatiche, corpose nel medio e nel grave, succedono frasi stranamente petulanti nella gamma acuta.

³ Si pensi ad esempio alla necessità di «coprire» visivamente una lunga cadenza, un vocalizzo, senza distrarre lo spettatore dal fatto musicale e vocale, evitando da un lato di realizzare una specie di panoramica soddisfacente più per il dentista che per il pubblico, e dall'altro di concentrare la camera da presa su dettagli architettonici, floreali o altro, che distolgano dalla auspicabile e necessaria concentrazione sulla cadenza, sul vocalizzo, ecc.

⁴ O Kruszelnicka: esistono diverse grafie, diverse trascrizioni del suo cognome.

⁵ Nata a Corbole (Ro), subito dopo l'adolescenza si era trasferita a Milano dove ebbe una maestra d'eccezione: Emma Lorenzoli, moglie di Lorenzo Molajoli. Le cure di

Il suo legame indissolubile con questa eroina pucciniana nacque dall'incontro con Toscanini, che si era recato ad ascoltarla in *Otello* durante un *matinée* al Teatro Fraschini di Pavia. Toscanini seguì personalmente la preparazione del ruolo, rinfrancandola anche quando venivano sparse intorno voci gratuite secondo le quali egli avrebbe poi affidato il ruolo a più celebri soprani. Il 29 novembre 1925 *Madama Butterfly* si prendeva la rivincita sul palcoscenico della Scala «rinnegata e felice» come aveva previsto l'Autore. E veniamo alle edizioni discografiche.

Una prima edizione completa di *Madama Butterfly* venne realizzata su disco dalla Voce del Padrone nel 1921, con Ottavia Giordano protagonista, Ginevra Amato (Suzuki), Santo Santocito (Pinkerton), ma non se ne hanno più notizie né è noto se qualche casa discografica si accinga a ripubblicarla. Nel 1924, sotto la direzione di Eugene Goossens, cantata in lingua inglese, si ebbe un'altra edizione discografica con Rosina Buckman, Nellie Walker, Tudor Davies e Frederick Ranalow nei ruoli principali.

La Columbia italiana nel 1929 pubblicava l'edizione storica diretta da Lorenzo Molajoli a capo dell'Orchestra del Teatro alla Scala, maestro del Coro Vittore Veneziani, con Rosetta Pampanini protagonista. Nei diversi ruoli vennero impegnati Conchita Velasquez (Suzuki), Alessandro Granda (Pinkerton), Gino Vanelli (Sharpless) ed un contorno di ottimi artisti quali Giuseppe Nessi, Aristide Baracchi, Salvatore Baccaloni. Per anni fu l'edizione di riferimento.

Chi scrive ha avuto il piacere di conoscere e di frequentare Rosetta Pampanini nei suoi ultimi anni (aveva all'epoca intorno ai settant'anni ed era più che lucida), e di chiederle proprio dei suoi dischi. All'epoca né la Pampanini né i suoi colleghi si erano resi conto del valore storico di quelle incisioni, che sarebbero sopravvissute ai loro successi in teatro.⁶ La voce della Pampanini era di soprano lirico puro, ricchissima di armonici, morbida e flessibile, potente; voce limpida e resistente, in grado di dominare

tanta maestra e del direttore sostituto di Toscanini alla Scala diedero i loro frutti su un materiale vocale tanto di qualità, e su una natura d'artista istintiva e sensibilissima. Per un certo periodo Rosetta Pampanini fu anche ospite dei Molajoli, cui la legarono affetto e riconoscenza per la vita.

⁶ Per *Butterfly* in particolare la Pampanini raccontava con un certo orgoglio di aver inserito nel corso del duetto degli intercalare, degli «oh!» di stupore a quanto cantava Pinkerton («Gli autori non possono indicare tutto, così ho pensato di completare. E il direttore me lo consentiva»). Riportiamo questo dettaglio perché, al di là dell'ingenuità che rivela, aiuta a capire cos'era la prassi esecutiva di quegli anni: dirigeva Molajoli, ora rivalutato come direttore, cantava una «titolare» dei ruoli pucciniani.

l'orchestra e riempire i teatri non già per la forza ma per la qualità del suono (giova ricordare che nel 1929 fu prescelta sempre da Toscanini per la mitica edizione di *Manon Lescaut* con Aureliano Pertile, in occasione della tournée della Scala a Berlino. Al suo fianco un cast di tutto rispetto).

L'anno seguente la Voce del Padrone pubblicò un'altra edizione dell'opera, con Margaret Sheridan protagonista e Ida Mannarini (Suzuki), Lionello Cecil (Pinkerton), Vittorio Weinberg (Sharpless). A capo dell'orchestra l'altro direttore scaligero che si incontra nelle registrazioni discografiche dell'epoca: Carlo Sabajno (Toscanini avrebbe registrato moltissimo, ma molto più tardi nel tempo). Con questa inizia la serie delle edizioni che definiremmo «correnti», cioè basate su artisti di buone qualità vocali, non particolarmente preoccupati di aderire agli aspetti per così dire psicologici dei personaggi cui diedero discograficamente vita.

Un soprano allora celeberrimo, Toti Dal Monte, nel 1939 partecipava pure ad un'incisione di quest'opera. Essa era alla fine di una straordinaria carriera di soprano lirico-coloratura e possedeva anche qualità di attrice. Allora avvicinava Cio-Cio-San: ahimé, perché ne risulta un'interpretazione drammatica legata al suo tempo, quindi datata, con una voce che in questo mondo sonoro risulta petulante e, tutto sommato, oggi insopportabile. Con la «Toti», diretti da Oliviero De Fabritiis, cantano Vittoria Palombini, Beniamino Gigli e Mario Basiola.

Madama Butterfly figura anche tra le incisioni storiche realizzate dal Metropolitan di New York nel 1949, con la propria Orchestra ed i Cori diretti da Max Rudolf. Buona edizione di routine con Eleanor Steber⁷ nel ruolo principale, che fornisce una prestazione che testimonia una grande salute vocale e una buona linea di canto, attornata da una valida Suzuki, Jean Madeira, da Richard Tucker (più verdiano che pucciniano) e da Giuseppe Valdengo. Edizione apprezzabile e gradevolissima all'ascolto.

La Decca nel 1951 presentava la prima incisione⁸ di questo titolo con Renata Tebaldi nel ruolo della protagonista, con l'Orchestra e il Coro dell'Accademia di Santa Cecilia sotto la direzione di Alberto Erede, con Nell Rankin, Giuseppe Campora e Giovanni Inghilleri. La Tebaldi era nel momento del suo splendore vocale (ma già in difficoltà nella gamma acuta),

⁷ Questo soprano sarà una grande Minnie ne *La Fanciulla del West* sotto la direzione di D. Mitropoulos, a Firenze, nel 1954.

⁸ Decca realizzerà poi una seconda incisione dell'opera con Renata Tebaldi, nel 1958, anno centenario della nascita del Compositore.

con il velluto della sua voce unica. Non si sente tuttavia il tentativo di essere Cio-Cio-San: è la Tebaldi.

Nel 1953 la Cetra presentava una propria edizione affidata alla bacchetta sensibile di Angelo Questa con l'Orchestra Sinfonica di Torino della Rai e il Coro Cetra. Con Mafalda Masini, Ferruccio Tagliavini e Giuseppe Taddei canta nel ruolo della protagonista Clara Petrella: bella voce dalle intemperanze veriste post-datate, non accettabili in *Butterfly*.

Maria Meneghini Callas (così allora veniva chiamata) nel 1955 partecipava pure all'incisione di quest'opera per l'etichetta EMI-Voce del Padrone, e sotto la bacchetta autorevole di Herbert von Karajan con il Coro e l'Orchestra del Teatro alla Scala. Le furono compagni Lucia Danieli, Nicolai Gedda e Mario Borriello. Immensa, indiscussa interprete, la Callas non aveva quella che si definisce una bella voce. Intelligentissima anche in questo caso sul piano interpretativo, non riesce tuttavia ad imporsi sul piano vocale per un certo colore ineguale, un suono metallico qui discutibile.

Dopo aver affrontato il ruolo sulle scene, anche Leontyne Price fissava la propria interpretazione su disco, per la RCA italiana, col Coro e Orchestra della stessa RCA, sotto la direzione dell'autorevole Erich Leinsdorf. L'alta musicalità, la qualità vocale, la sensibilità di questo glorioso soprano ne fanno una tra le migliori interpreti del ruolo su disco. Le sono accanto, compagni di livello, sensibilissimi, Rosalind Elias, Richard Tucker⁹ e Philip Macro.

Il 1966 è l'anno dell'edizione EMI affidata alla bacchetta di Sir John Barbiroli con l'Orchestra e il Coro del Teatro dell'Opera di Roma. Cio-Cio-San è Renata Scotto, con Anna Di Stasio, Carlo Bergonzi e Rolando Panerai. Sicuramente Renata Scotto è una *Butterfly* con tutte le caratteristiche vocali e le sensibilità interpretative richieste per questo ruolo. Come pure direzione d'orchestra e le altre parti principali.

Come altre primedonne, anche Mirella Freni ha partecipato all'incisione di quest'opera nel 1974, per la Decca, con edizione anche in video. Le sono accanto Christa Ludwig, Luciano Pavarotti, Robert Kerns. Coro della Staatsoper di Vienna e Orchestra Wiener Philharmoniker, sul podio Herbert von Karajan. Regia e ripresa video di Jean-Pierre Ponnelle. Basata sull'indiscussa fama del direttore austriaco e sulla popolarità della Freni

⁹ Richard Tucker ha fatto grandi passi avanti rispetto all'edizione già citata del 1949 al Metropolitan: e nelle sottigliezze vocali e nel fraseggio. Bisogna poi segnalare l'intelligenza di accettare, alla fine del primo atto, di non accompagnare il soprano sul do sopracuto, accettando il primo dettato dell'Autore, molto più bello armonicamente e stilisticamente.

e degli altri interpreti impegnati, quest'incisione risulta molto leziosa, curatissima in ogni dettaglio ma fredda, senz'anima. La voce di Mirella Freni è sicura e musicalissima, ma metallica e poco aderente al ruolo della geisha di Puccini.

E nel 1986 una giapponese vera incise il ruolo (è disponibile pure un'edizione in video) dopo aver interpretato l'opera alla Scala: è Yasuko Hayashi, con Hak-Nam Kim, Peter Dvorsky e Giorgio Zancanaro. Coro e Orchestra del Teatro alla Scala, direttore Lorin Maazel. Regia di Keita Asari, ripresa video di Derek Bailey. La Hayashi è una Butterfly credibile, come lo era in teatro, diretta da una bacchetta sensibile e raffinata. Buona la prestazione di Hak-Nam Kim. Dvorsky e Zancanaro fanno fronte ai loro rispettivi ruoli secondo una sana routine.

Inutile insistere sull'interesse storico rappresentato dalle edizioni della Vox Classics del 1996 e della Naxos del 1997: le sole finora della prima versione dell'opera, la versione fischiata alla Scala il 17 febbraio 1904. Nell'edizione Vox protagonista è Maria Spacagna, affiancata, nei ruoli principali, da Sharon Graham, Richard Di Renzi e Erich Parce. La Hungarian State Opera House Orchestra è diretta da Charles Rosekrans. Più che dal lato interpretativo e vocale, questa edizione è particolarmente interessante per il modo col quale è strutturata: i quattro CD che la compongono contengono l'edizione corrente, correlata alle altre esistenti: «Milano-Scala 1904», «Brescia 1904», «Parigi 1907», «Milano-Carcano 1920». Combinando le indicazioni del libretto-guida che accompagna i cd, è possibile ascoltare e comparare le diverse versioni. Anche il libretto è naturalmente pubblicato con tutte le varianti. Legata ad una produzione del Teatro di Brema, l'edizione Naxos vede impegnati il Coro di quel teatro e l'Orchestra Filarmonica di Stato di Brema diretta da Günter Neuhold. Nei ruoli principali Svetlana Katchour, Fredrika Brillemburg, Bruce Rankin e Heikki Kilpeläinen. Di routine l'esecuzione orchestrale, ineguali le prestazioni vocali, nessuna che si possa segnalare particolarmente.

Abbiamo volontariamente lasciato per ultima l'edizione che si può considerare storica con Victoria de Los Angeles protagonista dalla voce ideale per questo ruolo pucciniano, affiancata da Anna Maria Canali, Giuseppe Di Stefano, Tito Gobbi. Sul podio Gianandrea Gavazzeni, direttore sensibile e di indiscusso mestiere. Coro e Orchestra dell'Opera di Roma. Anche alla luce dei recenti studi sugli aspetti psicologici del difficile personaggio, la de Los Angeles appare una voce ideale e l'interprete più completa di Cio-Cio-San.

MADAMA BUTTERFLY, discografia

Personaggi

Madama Butterfly (Cio-Cio-San); Suzuki; Kate Pinkerton; B. F. Pinkerton; Sharpless; Goro; il Principe Yamadori; lo Zio Bonzo; Yakusidé, il Commissario Imperiale; l'Ufficiale del Registro; la Madre; la Zia; la Cugina.

1924

Rosina Buckman; Nellie Walker; Bessie Jones; Tudor Davies; Frederick Rana-low; Sidney Coltham; Edward Halland; non indicati. Coro non indicato, The Royal Albert Hall Orchestra, dir. Eugene Goossens.

CDSLD96/97 (2 compact)

1929

Rosetta Pampanini; Conchita Vélasquez; Cesira Ferrari; Alessandro Granda; Gi-no Vanelli; Giuseppe Nessi; Aristide Baracchi; Salvatore Baccaloni; non indicato; Lino Bonari; non indicati. Coro del Teatro alla Scala, Orchestra Sinfonica di Mi-lano, dir. Lorenzo Molajoli.

Arkadia 78041 (2 compact)

Bongiovanni 1123 (2 compact)

1930

Margaret Sheridan; Ida Mannarini; Elena Lomi; Lionello Cecil; Vittorio Wein-berg; Nello Palai; Antonio Gelli; Guglielmo Masini; non indicato; Antonio Gelli; Antonio Gelli; non indicati. Coro e Orchestra del Teatro alla Scala, dir. Carlo Sa-bajno.

Arkadia 78030 (2 compact)

1939

Toti Dal Monte; Vittoria Palombini; Maria Huder; Beniamino Gigli; Mario Ba-siola; Adelio Zagonara; Gino Conti; Ernesto Dominici; non indicati. Coro e Or-chestra del Teatro dell'Opera di Roma, dir. Oliviero de Fabritiis.

EMI CHS 7 69990 (2 compact)

Arkadia 78004 (2 compact)

1949

Eleanor Steber; Jean Madeira; Thelma Votipka; Richard Tucker; Giuseppe Val-dengo; Alessio De Polis; George Celianowsky; Melchiorre Luise; non indicato; John Baker; non indicati. Coro e Orchestra della Metropolitan Opera Associa-tion di New York, dir. Max Rudolf.

Arcadia 78074 (2 compact)

Sony Classical MH2K 62765 (2 compact)

1951

Renata Tebaldi; Nell Rankin; Gianna Diozzi; Giuseppe Campora; Giovanni Inghilleri; Piero De Palma; Melchiorre Luise; Fernando Corena; non indicato; Michela Calvino; Luigi Pizzeri; non indicati. Coro e Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, dir. Alberto Erede.

Decca 440 232-2 (2 compact)

1953

Clara Petrella; Mafalda Masini; Maria Cristina Foscale; Ferruccio Tagliavini; Giuseppe Taddei; Mariano Caruso; Alberto Albertini; Antonio Biancardo; Franco Mariani; Alberto Albertini; Franco Mariani; Carla Lazzari; Renata Paggetta; Maria Darbesi. Coro Cetra e Orchestra Sinfonica di Torino della Radiotelevisione Italiana, dir. Angelo Questa.

Cetra Classic CDO 10 (2 compact)

1954

Victoria de Los Angeles; Anna Maria Canali; Maria Huder; Giuseppe Di Stefano; Tito Gobbi; Renato Ercolani; Arturo La Porta; Bruno Sbalchiero; non indicato; Arturo La Porta; Arturo La Porta; non indicati. Coro e Orchestra del Teatro dell'Opera di Roma, dir. Gianandrea Gavazzeni.

Testament SBT 2168 (2 compact)

1955

Maria Callas; Lucia Danieli; Luisa Villa, Nicolai Gedda; Mario Borriello; Renato Ercolani; Mario Carlin; Plinio Clabassi; non indicato; Enrico Campi; non indicati. Coro e Orchestra del Teatro alla Scala, dir. Herbert Von Karajan.

EMI CDS 5 56298 2 (2 compact)

1962

Leontyne Price; Rosalind Elias, Anna Di Stasio; Richard Tucker; Philip Macro; Piero De Palma; Robert Kerns; Virgilio Carbonari; Leo Pudis; Arturo La Porta; Mario Rinaudo; Fernanda Cadoni; Gianna Lollini; Silvia Bertona. Coro e Orchestra della RCA Italiana, dir. Erich Leinsdorf.

BMG RCA 74321 39497-2 (2 compact)

1966

Renata Scotto; Anna Di Stasio; Silvana Padoan; Carlo Bergonzi, Rolando Panerai; Piero De Palma; Giuseppe Morresi; Paolo Montarsolo; non indicato; Mario Rinaudo; non indicati. Coro e Orchestra del Teatro dell'Opera di Roma, dir. John Barbirolli.

EMI CMS 7 69654 2 (2 compact)

EMI HMVDS 72886-2 (2 compact)



Il soprano Rosetta Pampanini, interprete di Cio-Cio-San negli anni Venti del secolo scorso.

1974

Mirella Freni, Christa Ludwig; Elke Schary; Luciano Pavarotti; Robert Kerns; Michel Sénéchal; Giorgio Stendoro; Marius Rintzler; Wolfgang Scheider; Hans Helm; Siegfried Rudolf Frose; Evamaria Hurdes; Erna Maria Muhlberger; Martha Heigl. Coro della Staatsoper di Vienna, Wiener Philharmoniker, dir. Herbert Von Karajan. Regia di Jean Pierre Ponnelle. Scene di Jean-Pierre Ponnelle e Otto Pischinger. Costumi di Jean-Pierre Ponnelle. Ripresa video di Jean-Pierre Ponnelle. Decca 071 404-1 (2 Laser Disc) 071 404-3 (1 Vhs)
Decca 417 577-2 (3 compact)

1986

Yasuko Hayashi; Hak-Nam Kim; Anna Caterina Antonacci; Peter Dvorsky; Giorgio Zancanaro; Ernesto Gavazzi; Arturo Testa; Sergio Fontana; Claudio Giombi; Silvestro Sammaritano; Saverio Porzano; Milena Pauli; Nella Verri; Luciana Rezzadore. Coro e Orchestra del Teatro alla Scala, dir. Lorin Maazel. Regia di Keita Asari. Scene di Ichiro Takeda. Costumi di Hanae Mori. Ripresa video di Derek Bailey.
Pioneer Artists PLMCC 00261 (2 Laser Disc)
CD Videosuono 061049 (1 Vhs)
Arte Nova 100 110-2 (2 compact)

1996

Maria Spacagna; Sharon Graham; Vivica Genaux; Richard Di Renzi; Erich Parce; Richard Markley; Balazs Pòka; James Butler; Sàndor Egri; Tamàs Clementis; Philip Boulton; Gabriella Szàmadó; Francesca Silvera; Rita Solero; Rèka Velènyi. Hungarian State Opera House Chorus, chorus master Anikò Katona, Hungarian State Opera House Orchestra, dir. Charles Rosekrans. Musical and Research Assistant, Kemal Khan.
Vox4 7525 (4 compact).

1997

Svetlana Katchour; Fredrika Brillemburg; Kristen Strejc; Bruce Rankin; Heikki Kilpeläinen; Uwe Eikötter; Loren Christopher Lang; Andreas Haller; Armin Kolarczyk; Daniel Ratchev; Karsten Küsters; Elisabeth Bunge; Birgit Binnewies; Laura Pederson. Gustavo Brillemburg (il bambino). Bremen Theatre Chorus, chorus master Theo Wiedebusch. Bremen Philharmonic State Orchestra, dir. Günter Neuhold.
Naxos 8.660078 (2 compact).

La vicenda

ATTO PRIMO *Una casa con giardino sulla collina di Nagasaki.* Benjamin Franklin Pinkerton, tenente della marina degli Stati Uniti, accompagnato da Goro, sensale di matrimoni, visita divertito la casa che ha appena acquistato: sta per sposare, una giovanissima geisha, Cio-Cio-San, procuratagli appunto da Goro. Giunge intanto Sharpless, Console americano, al quale Pinkerton espone, conversando amabilmente davanti a un bicchiere di whisky, la sua cinica filosofia di «yankee» che vuol godersi la vita, sprezzando rischi e i sentimenti altrui: s'è invaghito delle ingenuie grazie di Cio-Cio-San e intende ora sposarla secondo il rito giapponese, per novecentonovantanove anni, salvo a prosciogliersi ogni mese. Sharpless gli fa un garbato rimprovero, lo invita a riflettere, ma alla fine alza il bicchiere con Pinkerton che brinda al giorno in cui si sposerà con una vera sposa americana.

Dal sentiero che si inerpica sulla collina giunge Cio-Cio-San col corteo nuziale. Il console le rivolge qualche domanda, Cio-Cio-San dice di essere nata a Nagasaki da famiglia un tempo assai prospera, poi finita in miseria, motivo per cui è stata costretta a fare la geisha. Vive sola, con la mamma e quando gli viene chiesto del padre si rabbuia rispondendo soltanto che è morto.

Il tono di Butterfly cambia quando le viene chiesta l'età, si diverte fanciullescamente a farla indovinare, poi dichiara maliziosa i suoi 15 anni. «L'età dei giochi», commenta Sharpless con tono severo verso Pinkerton. Giungono la madre e gli altri parenti per la cerimonia, e Pinkerton, osservandoli insieme al console, fa i suoi commenti sarcastici. Sharpless lo esorta ancora a pensarci bene prima di affrontare il matrimonio: «Badate, ella ci crede!».

Intanto, presentati i parenti, Butterfly trae in disparte Pinkerton per mostrargli, alcuni oggetti che ha portato con sé in dote: dei fazzoletti, una pipa, una cintura, uno specchio, un ventaglio, un vaso di tintura per il trucco tradizionale. Mostra infine un astuccio lungo e stretto, ma alla richiesta di Pinkerton di vedere cosa contiene, essa lo ripone in tutta fretta, dicendo che c'è

troppa gente intorno. Si avvicina Goro e spiega sottovoce che si tratta della lama con cui il padre si è suicidato su 'invito' dell'Imperatore.

In attesa dell'inizio della cerimonia, Cio-Cio-San confessa a Pinkerton, a dimostrazione della sua devozione, di essere salita il giorno prima alla Missione per rinnegare la sua fede e farsi cristiana. Si celebrano finalmente le nozze, il console e i funzionari se ne vanno, mentre tutto il parentado si trattiene per festeggiare. Pinkerton cerca di affrettare il brindisi in modo da sbarazzarsene al più presto, impaziente di trovarsi solo con Butterfly. S'ode di lontano la voce terribile dello Zio Bonzo, che irrompe furibondo, avendo scoperto che Cio-Cio-San ha rinnegato la fede degli avi. Il Bonzo, cacciato da Pinkerton, la maledice rinnegandola a sua volta, e s'allontana seguito dai parenti.

Il pianto di Butterfly viene placato dalle ardenti parole di Pinkerton, infiammato dal desiderio, mentre scende la notte. L'ingenua fanciulla risponde teneramente alle passionante parole del marito che, stringendola in un abbraccio, lentamente, la conduce all'interno della casa.

ATTO SECONDO *L'interno della casa di Butterfly*. La fedele Suzuki prega davanti alla statua di Buddha perché Cio-Cio-San non pianga più. Da tre anni, infatti, la poverina aspetta il ritorno di Pinkerton, partito per gli Stati Uniti con la promessa di ritornare a primavera, nella stagione in cui i pettirossi fanno il nido. Ed ella spera ancora, nonostante i dubbi di Suzuki, che un bel giorno spunterà all'orizzonte la nave di Pinkerton e il suo sposo salirà la collina chiamandola con gli affettuosi vezzeggiativi di un tempo. Sopraggiunge Goro con Sharpless, il quale ha ricevuto una lettera da Pinkerton con un messaggio per Cio-Cio-San. Ella è raggiante di gioia e dà il benvenuto al console. Sharpless non ha il coraggio di comunicarle che Pinkerton si è risposato in America e che verrà presto a Nagasaki con la sua nuova sposa. Butterfly, d'altra parte, sembra quasi voler ritardare la lettura della lettera con domande d'un patetico candore: quando rifanno il nido i pettirossi in America? Goro, in disparte, fa commenti sarcastici. Cio-Cio-San informa il console di come il sensale insista per trovarle un nuovo marito. Uno dei pretendenti è il ricco Yamadori, che giunge poco dopo in gran pompa accompagnato dai suoi servi, ricevuto da Butterfly con scherzosa impertinenza: per quante promesse le faccia di esserle eternamente fedele e per quanto Goro ne celebri le ricchezze, Cio-Cio-San non vuole saperne, orgogliosa nella sua tenace convinzione di essere ancora sposata con Pinkerton, anche secondo la legge americana.

Uscito Yamadori, Sharpless comincia con imbarazzo a leggere la lettera di Pinkerton, continuamente interrotto da Butterfly che interpreta ogni parola alla luce della sua illusione. Quando il console giunge alla frase «A voi mi raccomando, perché vogliate con circospezione prepararla...», Butterfly si alza ansiosa e felice credendo che alluda la ritorno del marito. Il console piega la lettera e la ripone in tasca. Quindi cerca di farle capire la verità in altro modo: «Che fareste [...] s'ei non dovesse ritornar più mai?» Cio-Cio-San s'arresta, immobile, e risponde sommessa che le alternative sono due: tornare a fare la geisha o morire.

Sharpless è vivamente commosso e con tenerezza paterna, cercando di toglierle l'ultima illusione, la esorta a pensare a se stessa, al suo futuro, sposando il ricco Yamadori. Offesa, Butterfly chiama Suzuki e le chiede di accompagnarla alla porta il console. Poi all'improvviso corre nella stanza accanto e ritorna trionfante con un bambino in braccio: se Pinkerton l'ha scordata, potrà scordare anche suo figlio? Il console, profondamente turbato, promette che informerà Pinkerton dell'esistenza del bambino ed esce.

Subito dopo entra furente Suzuki che trascina Goro: il «rospo maledetto» va in giro raccontando a tutti che nessuno sa chi sia il padre del bambino. Butterfly, fuori di sé, corre al reliquiario, prende il coltello, afferra Goro per la gola e minaccia di ucciderlo, ma in quel momento un colpo di cannone annuncia l'entrata in porto di una nave. Cio-Cio-San si precipita fuori e, con un cannocchiale, cerca di individuare la bandiera della nave, quindi, esultante ne grida il nome: «Abramo Lincoln!». La sua gioia è immensa, irride ai dubbi di tutti, esalta la sua certezza e l'amore che trionfa. Ordina a Suzuki di cogliere tutti i fiori del giardino per adornare la casa e ricevere degnamente lo sposo. Le due donne cospargono tutto con i fiori raccolti, poi, dopo aver indossato l'abito da sposa, Cio-Cio-San si accoccola con Suzuki e il bambino davanti allo *shosi* in attesa dell'arrivo di Pinkerton.

A poco a poco la notte si dilegua, giunge l'alba, s'odono di lontano voci di pescatori. Butterfly, che ha vegliato tutta la notte, si lascia convincere da Suzuki ad andare a riposare un poco, col bambino, con la promessa che verrà svegliata all'arrivo del marito. Pinkerton si presenta subito dopo, in compagnia di Sharpless e di Kate, la moglie americana, che resta ad aspettare in giardino. Informato dal console del figlio che Butterfly gli ha dato, è infatti salito alla casa sulla collina per convincerla ad affidargli il piccolo. Quando apprende da Suzuki come Butterfly lo abbia atteso in quei tre anni, si allontana col cuore gonfio di rimorso, mentre Kate e il console atten-

dono nel giardino che Cio-Cio-San si svegli e che Suzuki la prepari alla tragica verità.

Butterfly si desta, chiama Suzuki, entra sollecita nella stanza, vede il console e pensa in grande agitazione di trovare anche Pinkerton, magari nascosto per farle una sorpresa: scorge invece Kate, sulla terrazza, ed è colta da un brutto presentimento. Interroga Suzuki su Pinkerton mentre fissa Kate, quasi affascinata e finalmente comprende chi è. Kate allora si avvicina e, chiedendole perdono per il male che inconsapevolmente le ha fatto, si mostra amorevolmente disposta ad avere cura del bambino e a provvedere al suo avvenire. Butterfly risponde che consegnerà il piccolo soltanto a «lui», se avrà il coraggio di presentarsi mezz'ora dopo. Poi li congeda.

Rimasta sola crolla a terra. Ordina a Suzuki di chiudere le imposte e di ritirarsi nell'altra stanza con il bambino. Suzuki, che intuisce le intenzioni della padrona, vorrebbe restare, ma Cio-Cio-San, risolutamente, la spinge fuori. Poi toglie da uno stipo un gran velo bianco che s'avvolge intorno al collo, estrae dall'astuccio di lacca il coltello di suo padre e legge con solennità le parole incise sulla lama: «Con onor muore chi non può serbar vita con onore». Sta per compiere *harakiri*, quando all'improvviso Suzuki spinge nella stanza il bambino. Butterfly lascia cadere il coltello, si precipita verso il piccolo, lo abbraccia soffocandolo di baci e, dopo avergli rivolto uno straziante addio, gli benda gli occhi e lo fa sedere, mettendogli in mano una bandierina americana. Quindi raccoglie il coltello, si ritira dietro il paravento e si uccide. Nello stesso istante, invocandola da lontano, accorre nella stanza Pinkerton, che s'inginocchia singhiozzante sul suo corpo.

Si riproduce di seguito il libretto stampato per la prima scaligera: le revisioni cui Puccini sottopose l'opera spiegano alcune differenze con il testo effettivamente cantato. (Per gentile concessione dell'Archivio Storico Ricordi, Milano)

MADAMA

BUTTERFLY

(da JOHN L. LONG e DAVID BELASCO)

TRAGEDIA GIAPPONESE

di

L. ILLICA e G. GIACOSA

MUSICA DI

GIACOMO PUCCINI

*

MILANO - TEATRO ALLA SCALA

Carnevale-Quaresima 1904.



G. RICORDI & C.

EDITORI-STAMPATORI

MILANO - ROMA - NAPOLI - PALERMO - PARIGI - LONDRA - LIPSIA - BUENOS-AIRES

NEW-YORK: BOOSEY & Co.

(Copyright 1904, by G. Ricordi & Co.)

(PRINTED IN ITALY).

Proprietà degli Editori per tutti i paesi.
Deposto a norma dei trattati internazionali.

(Copyright 1904, by G. Ricordi & Co.)

Tutti i diritti di esecuzione, rappresentazione, riproduzione,
traduzione e trascrizione sono riservati.

G. RICORDI & C., editori di musica in Milano, hanno acquistato la proprietà esclusiva del diritto di stampa e vendita del presente melodramma, e a termini della legge sui diritti d'autore, diffidano qualsiasi editore o libraio, o rivenditore, di astenersi tanto dal ristampare il melodramma stesso, sia nella sua integrità, sia in forma di riassunto o di descrizione, ecc., quanto dal vendere copie di edizioni comunque contraffatte, riservandosi ogni più lata azione a tutela della loro proprietà.

PERSONAGGI

Madama Butterfly (Cio-Cio-San)	
Suzuki , servente di Cio-Cio-San	
Kate Pinkerton	
F. B. Pinkerton , Tenente nella marina degli S. U. A.	
Sharpless , Console degli Stati Uniti a Nagasaki . .	
Goro , nakodo	
Il Principe Yamadori	
Lo Zio Bonzo	
Yakusidé	
Il Commissario Imperiale	
L' Ufficiale del Registro	
La Madre di Cio-Cio-San.	
La Cugina	
Dolore	

Parenti, Amici ed Amiche di Cio-Cio-San, Servi.

A Nagasaki — Epoca presente.



ATTO PRIMO

Collina presso Nagasaki.

Casa giapponese, terrazza e giardino.
In fondo, al basso, la rada, il porto, la città di Nagasaki.

Pinkerton e Goro.

Goro fa visitare la casa a Pinkerton, che passa di sorpresa in sorpresa.

PINKERTON

E soffitto... e pareti...

GORO

(godendo delle sorprese)

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

PINKERTON

(cercando intorno)

Il nido nuziale
dov'è?

GORO

(accennando a due locali)

Qui, o là!... secondo...

PINKERTON

Anch'esso a doppio fondo!
La sala?

GORO

(mostra la terrazza)

Ecco!

PINKERTON

(stupito)

All'aperto?...

GORO

(mostrando il chiudersi d'una parete)

Un fianco scorre...

PINKERTON

Capisco! Un altro...

GORO

Scivola!

PINKERTON

E la dimora frivola...

GORO

(protestando)

Salda come una torre
da terra, infino al tetto.

PINKERTON

È una casa a soffietto.

GORO

(batte tre volte le mani palma a palma: entrano due uomini ed una donna e si genuflettono innanzi a Pinkerton)

Questa è la cameriera

(accennando)

che della vostra sposa

fu già serva amorosa.

Il cuoco — il servitor. Sono confusi
del grande onore.

PINKERTON

I nomi?

GORO

(presentando)

Miss *Nuvola leggiera*. –
Raggio di sol nascente. – *Esala aromi*.

PINKERTON

Nomi di scherno o scherzo.
Io li chiamerò: musi!

(indicando)

Muso primo, secondo, e muso terzo.

SUZUKI

(fatta ardita)

Sorride Vostro Onore? –
Il riso è frutto e fiore.
Disse il savio Ocnama:
dei crucci la trama
smaglia il sorriso. Schiude alla perla il guscio,
apre all'uom l'uscio
del Paradiso.
Profumo degli Dei...
Fontana della vita...

(Goro accorgendosi che Pinkerton comincia ad essere infastidito dalla loquela di Suzuki, batte le mani. – I tre si alzano e fuggono rapidamente rientrando in casa).

PINKERTON

A chiacchiere costei
mi par cosmopolita.

(a Goro andato in fondo ad osservare)

Che guardi?

GORO

Se non giunge ancor la sposa.

PINKERTON

Tutto è pronto?

GORO

Ogni cosa.

PINKERTON

Gran perla di sensale!

GORO

(ringrazia con profondo inchino)

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

PINKERTON

E son molti i parenti?

GORO

La suocera, la nonna, lo zio Bonzo
(che non ci degnerà di sua presenza)
e cugini! e cugine...
Mettiam fra gli ascendenti
ed i collaterali, un due dozzine.
Quanto alla discendenza...

(con malizia ossequiosa)

provvederanno assai
Vostra Grazia e la bella Butterfly.
(si ode la voce di Sharpless il Console, che sale il colle)

LA VOCE DI SHARPLESS

(un po' lontano)

E suda e arrampica!
e sbuffa e inciampica!
— Erta letale!

GORO

(che è accorso al fondo, annuncia a Pinkerton)

— Il Consol sale.

SHARPLESS

(appare sbuffando: Goro si prosterna innanzi al Console)

Ah!... quei viottoli
irti di ciottoli
m'hanno sfacciato!

PINKERTON

(va incontro a Sharpless - i due si stringono la mano)

Bene arrivato.

SHARPLESS

Ouff!

PINKERTON

Presto Goro
qualche ristoro.

(Goro entra in casa frettoloso).

SHARPLESS

(guardando intorno)

Alto.

PINKERTON

(mostrandogli il panorama)

Ma bello!

SHARPLESS

(contemplando il mare e la città sottoposti)

Nagasaki, il mare!

il porto...

PINKERTON

(accennando alla casa)

e una casetta
che obbedisce a bacchetta.

SHARPLESS

Vostra?

PINKERTON

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

SHARPLESS

E l'uomo esperto ne profitta.

PINKERTON

(Goro viene frettoloso dalla casa, seguito dai due servi: portano bicchieri, bottiglie e due poltrone di vimini: depongono bicchieri e bottiglie su di un piccolo tavolo)

Certo.

Dovunque al mondo il yankee vagabondo
si gode e traffica
sprezzando i rischi.

Affonda l'ancora alla ventura
finchè una raffica...

(Pinkerton s'interrompe per offrire da bere a Sharpless)
Milk-Punch, o Wiskey?

(riprende)

...scompigli nave, ormeggi, alberatura.
La vita ei non appaga
se non fa suo tesoro
le stelle d'ogni cielo
i fiori d'ogni plaga,
d'ogni bella gli amor.

SHARPLESS

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

PINKERTON

(continuando)

Vinto si tuffa e la sorte 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 ha udito, si avvanza premuroso ed insinuante)

Una ghirlanda
di fior freschi. Una stella
dai raggi d'oro.
E per nulla: sol cento
yen.

(al Console)

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

(il Console ridendo, ringrazia)

PINKERTON

(con viva impazienza)

Va, conducila Goro.

(Goro corre in fondo e scompare discendendo il colle: i due servi rientrano in casa.
Pinkerton e Sharpless siedono).

SHARPLESS

Quale smania vi prende!
Sareste addirittura
cotto?

PINKERTON

Non so! Dipende
dal grado di cottura!
Amore o grillo – donna o gingillo
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 farfalletta – svolazza e posa
con tal grazietta – silenziosa
che di rincorrerla – furor m'assale
se pure infrangerne – dovessi l'ale.

SHARPLESS

(seriamente e bonario)

Ier l'altro, il Consolato
sen' venne a visitar!
Io non la vidi, ma l'udii parlar.
Di sua voce il mistero
l'anima mi colpì.
Certo quando è sincero
l'amor parla così.
Sarebbe gran peccato
le lievi ali strappar
e desolar forse un credulo cuor.
Quella – divina
mite – vocina
non dovrebbe dar note di dolor.

PINKERTON

Console mio garbato,
 quietatevi! 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)

Wiskey?

SHARPLESS

Un altro bicchiere.

(Pinkerton colma anche il proprio bicchiere)

Bevo alla vostra famiglia lontana.

PINKERTON

(leva il calice)

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

GORO

(riappare correndo, venendo dal basso della collina)

Ecco! Son giunte al sommo del pendio.

(accennando verso il sentiero)

Già del femminile sciamè
 qual di vento in fogliame
 s'ode il bruslo.

(Su dal sentiero si avvicina un confuso e gaio gridio. Pinkerton e Sharpless si levano in piedi).

VOCE DI BUTTERFLY

Ancora un passo or via.

ALTRE VOCI

Come sei tarda.

— Ecco la vetta. —

— Aspetta. —

— Guarda, guarda.

VOCE DI BUTTERFLY

Spira sul mare e sulla
 terra un primaveril soffio giocondo.
 Io sono la fanciulla
 più lieta del Giappone, anzi del mondo.

Dalle vie, dalle ville
 la città colle mille
 sue voci mi saluta.
 Amiche, io son venuta
 al richiamo d'amor
 nelle gaudiose soglie
 ove tutto s'accoglie
 il bene di chi vive e di chi muor.

LE AMICHE

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

SHARPLESS

O allegro cinguettar di gioventù!

(Appaiono, superato il pendio della collina, Butterfly colle amiche, tutte hanno grandi ombrelli aperti, a vivi colori).

BUTTERFLY

Siam giunte.

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

F. B. Pinkerton. Giù. (si genuflette)

LE AMICHE

(chiudono gli ombrelli e si genuflettono)

Giù.

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

BUTTERFLY

Gran ventura.

LE AMICHE

Riverenza.

PINKERTON

(sorridente)

È un po' dura
 la scalata?

BUTTERFLY

(compassata)

A una sposa
costumata
più penosa
l'impazienza.

PINKERTON

(un po' derisorio)

Molto raro
complimento.

BUTTERFLY

(ingenua)

Dei più belli
ancor ne so.

PINKERTON

(rincalzando)

Dei gioielli!

BUTTERFLY

(volendo sfoggiare il suo repertorio di complimenti)

Se vi è caro
sul momento...

PINKERTON

Grazie - no.

SHARPLESS

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

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

BUTTERFLY

Signor sì. Di famiglia
assai prospera un tempo.

(alle amiche)

Verità?

LE AMICHE

(approvando premurose)

Verità!

BUTTERFLY

Nessuno si confessa mai nato in povertà,
e non c'è vagabondo che a sentirlo non sia
di gran prosapia. Eppure senza millanteria
conobbi la ricchezza. Ma il turbine rovescia
le quercie più robuste – e abbiám fatto la ghescia
per sostentarci. (alle amiche) Vero?

LE AMICHE

(confermano)

Vero!

BUTTERFLY

Non lo nascondo,
nè mi adonto.

(vedendo che Sharpless sorride)

Ridete? Perchè?... Cose del mondo.

PINKERTON

(ha ascoltato con interesse e si rivolge a Sharpless)

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

SHARPLESS

anch'esso interessato dalle chiacchiere di Butterfly, continua a interrogarla)

E ci avete sorelle?

BUTTERFLY

Non signore. Ho la mamma.

GORO

(con importanza)

Una nobile dama.

BUTTERFLY

Ma senza farle torto
povera molto anch'essa.

SHARPLESS

E vostro padre?

BUTTERFLY

(si arresta sorpresa – poi secco secco risponde:)

Morto.

(Le amiche chinano la testa. Goro è imbarazzato. Silenzio. Tutte si sventolano nervosamente coi ventagli - poi Butterfly, per rompere il penoso silenzio, si rivolge a Pinkerton)

Ma ho degli altri parenti:
uno zio Bonzo.

PINKERTON

(con esagerata ammirazione)

Senti!

LE AMICHE

Un mostro di sapienza.

GORO

(incalzando)

Un fiume d'eloquenza!

PINKERTON

Grazia, grazia, mio Dio!

BUTTERFLY

Ci ho pure un altro zio!
Ma quello...

LE AMICHE

Gran corbello!

BUTTERFLY

(volendo bonariamente mitigare)

Ha un po' la testa a zonzo.

LE AMICHE

Perpetuo tavernaio.

PINKERTON

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

BUTTERFLY

(mortificata)

Ve ne rincresce?

PINKERTON

Ohibò!

Per quel che me ne fo!

SHARPLESS

(a Butterfly)

Quanti anni avete?

BUTTERFLY

(con civetteria quasi infantile)

Indovinate.

PINKERTON

Dieci.

BUTTERFLY

Crescete.

SHARPLESS

Venti.

BUTTERFLY

Calate.

Quindici netti, netti;
sono vecchia diggià.

SHARPLESS

Quindici anni! L'età
dei giuochi...

PINKERTON

e dei confetti.

(a Goro, che batte le mani, chiamando i tre servi, i quali accorrono dalla casa: Goro impartisce loro gli ordini, man mano che li riceve da Pinkerton)

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

(Goro nel seguire i servi che rientrano in casa si accorge che altre persone salgono il colle: osserva; poi corre ad annunciare a Pinkerton e a Sharpless)

GORO

(con importanza)

L'imperial Commissario e l'Ufficiale
del registro – i congiunti.

PINKERTON

(a Goro)

Fate presto.

(Goro corre in casa).

Dal sentiero in fondo si vedono sfilare i parenti di Butterfly: questa va loro incontro, insieme alle amiche: grandi saluti, riverenze: i parenti osservano curiosamente i due americani, chiedendo spiegazioni a Butterfly. Ultimi arrivano il Commissario imperiale e l'Ufficiale del registro, che si fermano in fondo rigidi e pettoruti. Pinkerton ha preso sottobraccio Sharpless e, condotto da un lato, gli fa osservare il bizzarro gruppo dei parenti.

PINKERTON

(osserva commentando)

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

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

E quel coso da strapazzo
che fa salti di rannocchio
è lo zio briaco e pazzo.

Manco male anche il marmocchio,
lustro giallo e grassottino. —

Or complottan, stretti a crocchio,
e mi ponzano l'inchino.

SHARPLESS

(a Pinkerton)

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

Non più bella e d'assai
fanciulla io vidi mai
di questa Butterfly.

How-exiting! Giudizio:
o il pseudo sposalizio
vi mena al precipizio.
E se a voi sembran scede
il patto e la sua fede
badate!... Ella ci crede.

(accenna a Butterfly)

ALCUNI PARENTI

Dov'è? dov'è?

BUTTERFLY

(indicando Pinkerton)

Eccolo là!

I.^a CUGINA

In verità
bello non è. —

BUTTERFLY

(offesa)

Bello è così
che non si può
sognar di più.

LA MADRE DI BUTTERFLY

Mi pare un re!

LO ZIO

Vale un Perù.

I.^a CUGINA

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

BUTTERFLY

(sdegnosa)

Sì, giusto tu!

ALCUNI AMICI *ad alcune* AMICHE

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

ALTRE AMICHE

La sua beltà
già disfiorì.

CUGINI E CUGINE

Divorzierà.

ALTRI

Spero di sì. -

GORO

Per carità
tacete un po'...
chi v'insegnò
la civiltà?

LA MADRE DI BUTTERFLY *e alcune* CUGINE

Oh quella lì
non smette più.

GORO

Stoltezza fu
condurla qui.

LO ZIO

Vino ce n'è?

LA MADRE *e LA ZIA*

Guardiamo un po'.

ALCUNE AMICHE

Ne vidi già
color di thè,
e chermisi!

LO ZIO

Se ne berrò!

IL BAMBINO

E chicche?

SUA MADRE

Sì.

IL BAMBINO

(gongolante)

Curucucu!

BUTTERFLY

(a sua madre)

Mamma, vien qua.

(agli altri)

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

(e tutti si prosternano innanzi a Pinkerton, tranne il Commissario e l'Ufficiale).
(Intanto Goro ha fatto portare dai servi alcuni tavolini, sui quali dispongonsi varie confetture, pasticcietti, liquori, vini e servizi da tè; si portano alcuni cuscini e un tavolino a parte, coll'occorrente per scrivere. Parenti, amici si alzano e guardano soddisfatti i dolciumi portati. Goro fa avanzare il Commissario e l'Ufficiale).

GORO

Qui signor Ufficiale. E qui Eccellenza.
Ho la dolce incombenza
di esprimervi non già col parlar vano
ma all'uso americano
la grata intenzion del qui presente...
(dà loro dei biglietti di banca)
signor Luogotenente.

COMMISSARIO e UFFICIALE
Ottimamente.

I PARENTI

(ad un cenno di Butterfly si avanzano e fanno un profondo inchino a Pinkerton)
Facciamo un inchino profondo.

PINKERTON

(sorridente e risponde inchinandosi)

Profondo vi rendo l'inchino.

I PARENTI

(ripetono l'inchino)

E noi ne facciamo un secondo.

PINKERTON

(si inchina di nuovo)

La stessa moneta vi do.

I PARENTI

(fanno un terzo inchino)

Giammai non daremo al divino
tuo merto condegna onoranza.

PINKERTON

(ringrazia, ma fa cenno che gli inchini bastano)

Ammiro la vostra costanza,
ma il dorso curvar più non so.

(Butterfly presenta i propri parenti a Pinkerton)

BUTTERFLY

Mia madre.

PINKERTON

Assai felice.

LA MADRE

La Grazia Vostra ha lo splendor del giglio.

BUTTERFLY

Mia cugina e suo figlio.

PINKERTON

(dando un buffetto al bambino, che si ritrae pauroso)

Ben piantato - promette.

LA CUGINA

(spinge ancora innanzi il bambino)

Che si dice?

IL BAMBINO

(compitando)

Eccellenza.

BUTTERFLY

Lo zio Yakusidé.

PINKERTON

È quello?... Ah! ah!

YAKUSIDÉ

Eh! eh!

Salute agli avi e gloriose gesta.

ALCUNI PARENTI

Buona vista ai tuoi occhi.

ALTRI

Buone pianelle ai piedi e il cielo in testa.

PINKERTON

(ringrazia tutti e per liberarsene indica loro le ghiottonerie servite, poi si rivolge a Sharpless)

Dio, come sono sciocchi!

(I parenti e gli amici si precipitano ai tavolini; i servi distribuiscono saki, dolci, pasticciotti, vino e liquori: esclamazioni acute delle amiche e parenti. Butterfly ha fatto sedere sua madre presso di sè e ne modera la ghiottoneria. Sharpless invita il Commissario e l'Ufficiale ad avanzarsi ancora: presenta loro Pinkerton e viceversa).

SHARPLESS

Sir Francis Blummy Pinkerton,
Sua Grazia il Commissario Imperiale

COMMISSARIO

Takasago.

(saluti e strette di mano all'uso americano)

SHARPLESS

Dello Stato Civil l'Ufficiale.

UFFICIALE

Hanako.

come sopra - e dopo i convenevoli, Goro accompagna il Console, il Commissario e l'Ufficiale verso l'angolo a sinistra, ove è collocato il tavolino coll'occorrente per scrivere. Il Console rivede le carte e fa preparare la scritta. Pinkerton si avvicina a Butterfly e le offre graziosamente confetti)

PINKERTON

All'amor mio!

(vedendo che Butterfly rimane impacciata)

Vi spiacciono i confetti?

BUTTERFLY

(alzandosi)

Signor F. B. Pinkerton, perdono...

(mostra le mani e le braccia che sono impacciate dalle maniche rigonfie)

Io vorrei... pochi oggetti
da donna...

PINKERTON

Dove sono?

BUTTERFLY

(indicando le maniche)

Sono qui - vi dispiace?

PINKERTON

(un po' sorpreso, sorride... poi subito acconsente, con galanteria)

O perchè mai,
mia bella Butterfly!?

BUTTERFLY

(a mano a mano cava dalle maniche gli oggetti e li depone sopra uno sgabello)

Fazzoletti. - La pipa. - Una cintura. -
Un piccolo fermaglio. -
Uno specchio. - Un ventaglio.

PINKERTON

(vede un vasetto)

Quel barattolo?

BUTTERFLY

Un vaso di tintura.

PINKERTON

Ohibò!

BUTTERFLY

Vi spiace?...

(lo getta)

Via!

Pettini.

(trae un astuccio lungo e stretto)

PINKERTON

E quello?

BUTTERFLY

(molto seria)

Cosa sacra e mia.

PINKERTON

E non si può vedere?

BUTTERFLY

(supplichevole e grave)

C'è troppa gente.

Perdonate.

(e depone l'astuccio con gran rispetto)

GORO

(intanto si è avvicinato e dice all'orecchio di Pinkerton:)

È un presente
del Mikado a suo padre... coll'invito...
(fa il gesto di chi s'apre il ventre)

PINKERTON

(piano a Goro)

E... suo padre?

GORO

Ha obbedito.

(s'allontana, mescolandosi agli invitati)

BUTTERFLY

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

PINKERTON

(ne prende una e la esamina con curiosità)

Quei pupazzi?... Avete detto?

BUTTERFLY

Son l'anime degli avi.

PINKERTON

Ah!... il mio rispetto.

(e depone la statuetta presso le altre)

BUTTERFLY

(trae Pinkerton in disparte e con tenera e rispettosa confidenza gli dice:)

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

Per me spendeste cento
yen, ma vivrò con molta economia.
E per farvi contento
potrò quasi obliar la gente mia.

(va a prendere le statuette)

E questi: via!

(li nasconde. Intanto Goro si è avvicinato al Console, e ricevutone gli ordini, grida con voce tonante da banditore:)

GORO

Tutti zitti!

(cessano le chiacchiere: tutti tralasciano di mangiare e di bere e si avanzano in circolo ascoltando con grande raccoglimento: Pinkerton e Butterfly stanno nel mezzo)

IL COMMISSARIO IMPERIALE

(legge)

È concesso al nominato

Sir Francis Blummy Pinkerton,
Luogotenente nella cannoniera
Lincoln, marina degli Stati Uniti
America del Nord:
ed alla damigella Butterfly
del quartiere di Omara-Nagasaki,
finor non maritata e in conseguenza
non divorziata mai,
di unirsi in matrimonio, per diritto
il primo, della propria volontà,
ed ella...

(Lo zio Yakusidé e il bambino sono sorpresi a far man bassa sui pasticcini: scandalo dei parenti)

I PARENTI

Hou! hou! hou! hou!

LA CUGINA

(sgridando il bimbo)

Non ti conduco più.

IL COMMISSARIO IMPERIALE

(seccato, continua alzando la voce)

...ed ella per consenso dei parenti
qui testimonî all'atto.

(porge l'atto per la firma)

GORO

(cerimonioso)

Lo sposo.

(Pinkerton firma)

Poi la sposa.

(Butterfly firma)

E tutto è fatto.

(I parenti si precipitano a firmare: le amiche circondano Butterfly festeggiandola)

LE AMICHE

Madama Butterfly!

BUTTERFLY

(le corregge)

Madama F. B. Pinkerton.

(L'Ufficiale dello Stato Civile ritira l'atto e avverte il Commissario che tutto è finito).

IL COMMISSARIO IMPERIALE

(congedandosi da Pinkerton)

Augurî molti.

PINKERTON

I miei ringraziamenti.

IL COMMISSARIO IMPERIALE

(al Console)

Il signor Consol scende?

SHARPLESS

L'accompagno.

UFFICIALE

(congedandosi da Pinkerton)

Posterità.

PINKERTON

Mi proverò.

SHARPLESS

(stringendo la mano a Pinkerton)

Giudizio!

Ci vedrem domattina.

PINKERTON

A meraviglia.

(Pinkerton accompagna i tre sino al sentiero che scende alla città e li saluta di nuovo quando già sono fuori di vista: sono passati prima fra due schiere di parenti e di amiche che li hanno salutati con molti cerimoniosi inchini. Butterfly si è recata presso sua madre. Pinkerton ritorna, e si capisce che è deliberato di sbarazzarsi dei parenti e delle amiche).

(Ed eccoci in famiglia.
Sbrighiamoci al più presto – in modo onesto).
Qua, signor Zio.

(mesce, ridendo, del Wiskey a Yakusidé)

Il bicchier della staffa.

YAKUSIDÉ

Magari due dozzine!

PINKERTON

(dandogli la bottiglia)

E allora la caraffa.

YAKUSIDÉ

(sentenzioso)

Bevi il tuo Saki e a Dio piega il ginocchio.

PINKERTON

(vuol mescere alla madre di Butterfly)

La suocera...

BUTTERFLY

(impedisce di versare)

Non beve.

PINKERTON

(volgendosi intorno)

Le cugine,

le amiche – due confetti ed un bicchiere
di Porto.

YAKUSIDÉ

(avanzandosi premuroso)

Con piacere!

LE AMICHE

(scacciandolo)

Il beone, il beone!

GORO

(a Pinkerton perchè non incoraggi troppo quel beone)

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

PINKERTON

(al bambino)

A te marmocchio;
spalanca le tue maniche ed insacca
chicche e pasticci a macca.

(leva il proprio bicchiere)

Ip! Ip!

TUTTI

(brindando)

O Kami! o Kami!

PINKERTON

E beviamo ai novissimi legami.

TUTTI

O Kami! O Kami!

BUTTERFLY

(disgustata e timida a Pinkerton)

È l'ora del tramonto...

PINKERTON

Zio, voglio una canzone.

(Butterfly, indispettita, vorrebbe impedire allo zio di cantare, ma non osa)

YAKUSIDÉ

Eccomi pronto.

(Pinkerton siede su di una poltrona ed incoraggia Yakusidé a cantare)

All'ombra d'un Keki
sul Nunki-Nunko-Yama,
il di del Goseki
quante fanciulle belle,
il di del Goseki
sul Nunki-Nunko-Yama,
all'ombra d'un Keki.

(a Pinkerton)

Vi piace?

PINKERTON

Commovente. Va, ripiglia.

YAKUSIDÉ

All'ombra d'un Keki
 sul Nunki-Nunko-Yama,
 il di del Goseki
 o che ci fate o belle,
 il di del Goseki
 sul Nunki-Nunko-Yama,
 all'ombra...

(s'interrompe urlando)

la bottiglia!...

(si è accorto che il bambino ha preso la bottiglia del Wiskey e tenta d'imboccarla e lo rincorre fra le risate di tutti. Ad un tratto appare dal fondo uno strano personaggio, la cui vista fa allibire tutti. È il Bonzo che si fa innanzi furibondo e vista Butterfly, stende le mani minacciose verso di lei, gridando:)

IL BONZO

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

GORO

(infastidito dalla venuta del Bonzo)

Un corno al guastafeste!
 Chi ci leva d'intorno
 le persone moleste?!...

(fa cenno ai servi di asportare tavolini, sgabelli, cuscini e prudentemente se ne parte adiratissimo, borbottando)

TUTTI

(impauriti, si raccolgono in un angolo balbettando)

Lo zio Bonzo!

(Pinkerton, che si era alzato per guardare la strana figura, ridendo, si lascia di nuovo andare sulla poltrona)

IL BONZO

(a Butterfly, che s'è scostata da tutti)

Che hai
 tu fatto alla Missione?

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?

(urlando)

Ci ha rinnegato tutti!

TUTTI

Hou! Cio-Cio-San!

IL BONZO

Rinnegato, vi dico,
 degli avi il culto antico.

TUTTI

Hou! Cio-Cio-San!

(Butterfly si copre il viso vergognosa)

IL BONZO

(gridando sul viso a Butterfly)

All'anima tua guasta
 qual supplizio sovrasta!

(La madre s'interpone per difendere Butterfly, ma il Bonzo la respinge brutalmente.
 - Pinkerton infastidito, si alza e grida al Bonzo:)

PINKERTON

Ehi, dico: basta, basta!

(alla voce di Pinkerton il Bonzo si arresta stupefatto!... poi con subita risoluzione
 invita i parenti e la amiche a partire)

IL BONZO

Venite tutti - Andiamo!

(a Butterfly)

Ci hai rinnegato e noi...

TUTTI

Ti rinneghiamo!

PINKERTON

(autorevolmente)

Sbarazzate all'istante. In casa mia
 niente baccano e niente bonzeria.

(Tutti, parenti, amiche, il Bonzo, partono in gran fretta, scendendo la collina e continuando a strillare e imprecare contro Butterfly. — Le voci a poco a poco si allontanano. — Butterfly che stette sempre immobile e muta colla faccia nelle mani, scoppia in pianto infantile. — Comincia poco a poco a calare la sera: poi notte serena e stellata).

PINKERTON

(va presso Butterfly e con delicatezza le toglie le mani dal viso)
Bimba, bimba, non piangere
per gracchiar di ranocchi.

BUTTERFLY

(udendo ancora le grida dei parenti, si tura colle mani le orecchie)
Urlano ancor!

PINKERTON

(rincorandola)

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

BUTTERFLY

(sorridente infantilmente)

Davver? Non piango più.
E quasi del ripudio non mi duole
per le vostre parole
che mi suonan così dolci nel cuor.
(si china per baciare la mano a Pinkerton)

PINKERTON

(sorpreso a quell'atto, dolcemente lo impedisce)

Che fai?... la man?

BUTTERFLY

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

PINKERTON

(si sente un sordo bisbiglio)

Chi brontola lì fuor?

BUTTERFLY

È Suzuki che fa la sua preghiera
seral.

PINKERTON

(attirandola)

Viene la sera...

BUTTERFLY

e l'ombra e la quiete.

PINKERTON

E sei qui sola.

BUTTERFLY

Sola e rinnegata!
Rinnegata e felice!

PINKERTON

(ha battuto le mani, ed i servi sono accorsi)

A voi - chiudete.

BUTTERFLY

(mentre i servi chiudono le pareti che danno sul terrazzo)

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

PINKERTON

(ridendo)

E il Bonzo furibondo.

BUTTERFLY

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

Suzuki, le mie vesti.

(Suzuki fruga in un cofano di lacca, mentre Pinkerton guarda i servi che stanno tramutando parte del terrazzo in una camera)

SUZUKI

(a Butterfly, dopo di averle dato gli abiti per la notte ed un cofanetto coll'occorrente per la toeletta)

Buona notte.

(fa una riverenza).

(Pinkerton batte le mani; Suzuki e i servi corrono via. - Butterfly si reca in un angolo al fondo e fa cautelosamente la sua toeletta da notte, levandosi poi la veste nuziale ed indossandone una tutta bianca. Pinkerton la guarda dondolandosi sulla poltrona e prendendo una sigaretta guarda Butterfly che è intenta ad acconciarsi)

BUTTERFLY

Quest'obi pomposa
 di sciogliere mi tarda
 si vesta la sposa
 di puro candor.
 Tra motti sommessi
 sorride... mi guarda.
 Celarmi potessi!
 ne ho tanto rossor!
 E ancor dentro l'irata
 voce mi maledice...
 Butterfly... rinnegata -
 Rinnegata... e felice.

PINKERTON

Con moti di scojattolo
 i nodi allenta e scioglie!...
 Pensar che quel giocattolo
 è mia moglie. Mia moglie!
 Se ne ricerco piena
 la forma, in lei ravviso
 quanto di donna appena
 basta a fare un sorriso.
 Ma tale muliebre
 grazia dispiega, ch'io
 mi struggo per la febre
 d'un subito deslo.

PINKERTON

(andando verso Butterfly, la solleva e si avvia con essa sul terrazzo esterno)

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

BUTTERFLY

(scendendo dal terrazzo)

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

PINKERTON

(la segue)

E affascina i cuori...

BUTTERFLY

E li prende,
 li avvolge nel 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
ma dà vita, e sorride
per gioie celestiali
come ora fa nei tuoi lunghi occhi ovali.
(avvicinandosi a lei e prendendole la faccia)

BUTTERFLY

(come per ritrarsi dalla carezza ardente di Pinkerton, e allontanandosi)

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

PINKERTON

Perchè t'arresti? Andiamo... su racconta.

BUTTERFLY

...pensavo: se qualcuno mi volesse
forse lo sposerei per qualche tempo.
Fu allora che il nakodo
le vostre nozze ci propose. Ma,
vi dico in verità,
a tutta prima le propose invano.
Un uomo americano!
Un barbaro! una vespa! mi dicevo.
Scusate - non sapevo...

PINKERTON

Amor mio dolce! E poi?
Racconta.

BUTTERFLY

Adesso voi
siete per me l'occhio del firmamento.
E mi piaceste dal primo momento
che vi ho veduto. - Siete
alto, forte. - Ridete
con modi sì palesi!
E dite cose che mai non intesi.

Or son contenta. – Vogliatemi bene,
 un bene piccolino,
 un bene da bambino
 quale a me si conviene.
 Noi siamo gente avvezza
 alle piccole cose
 umili e silenziose,
 ad una tenerezza
 sfiorante e pur profonda
 come il ciel, come l'onda
 lieve e forte del mare.

PINKERTON

Dammi ch'io baci le tue mani care.

(prorompe con grande tenerezza)

Mia Butterfly!... come t'han ben nomata
 tenue farfalla...

BUTTERFLY

(a queste parole si rattrista e ritira le mani)

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

PINKERTON

(riprendendole dolcemente le mani e sorridendo)

Un po' di vero c'è.
 E lo sai tu perchè?
 Perchè non fugga più.

(abbracciandola)

Io t'ho ghermita...

Ti serro palpitante.
 Sei mia.

BUTTERFLY

(abbandonandosi)

Sì, per la vita.

PINKERTON

Vieni, vieni.

BUTTERFLY

(titubante)

Un istante...

PINKERTON

Via dall'anima in pena
l'angoscia paurosa.

(indicando a Butterfly il cielo stellato)

Guarda: è notte serena!

Guarda: dorme ogni cosa!

BUTTERFLY

(estatica)

Dolce notte! Quante stelle!
Non le vidi mai sì belle!
Trema, brilla ogni favilla
col baglior d'una pupilla.
Oh! quanti occhi fisi, attenti
d'ogni parte a riguardare!
Lungi, via pei firmamenti,
via pei lidi, via pel mare
quanti fiammei sguardi pieni
d'ineffabile languor!
Tutto estatico d'amor
ride il cielo...

PINKERTON

(con cupido amore)

Vieni, vieni!...

(Butterfly e Pinkerton entrano nella camera nuziale).





ATTO SECONDO

Interno della casetta di Butterfly.

Suzuki prega, raggomitolata davanti all'immagine di Budda: suona di quando in quando la campanella della preghiera.

Butterfly sta ritta ed immobile presso un paravento.

SUZUKI

(pregando)

E Izaghi ed Izanami
Sarundasico e Kami...

(interrompendosi)

Oh! la mia testa!

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

E tu

Ten-Sjoo-daj!

(guardando Butterfly)

Fate che Butterfly
non pianga più, mai più, mai più, 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.

(rimane pensierosa, poi si rivolge a Suzuki che si è alzata in piedi ed ha aperto la parete verso il giardino)

Suzuki, è lungi la miseria?

SUZUKI

(apre un piccolo mobile e vi prende poche monete mostrandole a Butterfly)

Questo

l'ultimo fondo.

BUTTERFLY

Questo? Oh! Troppe spese!

SUZUKI

(ripone il danaro e chiude il piccolo mobile, mentre sospirando dice:)

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

BUTTERFLY

(decisa)

Ma torna.

SUZUKI

(crollando il capo)

Tornerà!

BUTTERFLY

(indispettita a Suzuki)

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

SUZUKI

Non lo so.

BUTTERFLY

(meravigliata a tanta ignoranza)

Non lo sai?

(con orgoglio)

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

SUZUKI

(poco convinta)

Mai non s'è udito
di straniero marito
che sia tornato al nido.

BUTTERFLY

(furibonda)

Taci, o t'uccido.

(insistendo nel persuadere Suzuki)

Quell'ultima mattina:
tornerete signor? – gli domandai.
Egli, col cuore grosso,
per celarmi la pena
sorridente rispose:

(cerca imitare Pinkerton)

– O Butterfly
piccina mogliettina,
tornerò colle rose
alla stagion serena
quando fa la nidiata il pettirosso. –

(calma e convinta)

E tornerà.

SUZUKI

(con incredulità)

Speriam.

BUTTERFLY

(insistendo)

Dillo con me:

Tornerà.

SUZUKI

(per compiacerla ripete)

Tornerà...

(poi si mette a piangere)

BUTTERFLY

(sorpresa)

Piangi? Perchè?

Ah la fede ti manca!

(poi continua fiduciosa e sorridente)

Senti. – Un bel dì, vedremo
 levarsi un fil di fumo sull'estremo
 confin del mare.

E poi la nave appare

E poi la nave è bianca.

Entra nel porto, romba il suo saluto.

Vedi? È venuto!

Io non gli scendo incontro. Io no. Mi metto
 là sul ciglio del colle e aspetto, aspetto
 gran tempo e non mi pesa
 la lunga attesa.

E... uscito dalla folla cittadina

un 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.

(a Suzuki)

Tutto questo avverrà, te lo prometto.

Tienti la tua paura – io con sicura

fede lo aspetto.

(congeda Suzuki)

(Suzuki esce dalla porta di sinistra. Butterfly la segue mestamente collo sguardo).

Nel giardino compaiono Mr. Sharpless e Goro; Goro guarda entro la camera, scorge Butterfly e dice a Sharpless:

GORO

C'è. — Entrate.

(introduce Sharpless: poi torna subito fuori, e spia di quando in quando dal giardino)

SHARPLESS

(affacciandosi, bussa discretamente contro la porta di destra)

Chiedo scusa...

(vede Butterfly che udendo entrare alcuno si è mossa)

Madama Butterfly...

BUTTERFLY

(senza volgersi, ma correggendo)

Madama Pinkerton.

Prego.

(si volge, riconosce il Console e giubilante batte le mani)

Oh il mio signor Console!

(Suzuki entra premurosa e prepara un tavolino coll'occorrente per fumare, alcuni cuscini ed uno sgabello)

SHARPLESS

(sorpreso)

Mi ravvisate?

BUTTERFLY

(facendo gli onori di casa)

Benvenuto in casa

americana.

SHARPLESS

Grazie.

BUTTERFLY

(invita il Console a sedere presso il tavolino: Sharpless si lascia cadere grottescamente su di un cuscino: Butterfly si siede dall'altra parte e sorride con malizia dietro il ventaglio vedendo l'imbarazzo del Console; poi con molta grazia gli chiede:)

Avi — antenati

tutti bene?

SHARPLESS

(sorride ringraziando)

Ma spero.

BUTTERFLY

(fa cenno a Suzuki che prepari la pipa)

Fumate?

SHARPLESS

Grazie.

(e desideroso di spiegare lo scopo per cui è venuto, cava una lettera di tasca)

Ho qui...

BUTTERFLY

(gentilmente interrompendolo)

Signore – io vedo

il cielo azzurro.

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

SHARPLESS

(rifiutando)

Grazie...

(e tenta riprendere il suo discorso)

Ho...

BUTTERFLY

(depone la pipa sul tavolino e assai premurosa dice:)

Preferite

forse le sigarette?

(ne offre)

Americane.

SHARPLESS

(ne prende una)

Ma grazie.

(si alza e tenta continuare il discorso)

Ho da mostrarvi...

BUTTERFLY

(porge un fiammifero acceso)

A voi.

SHARPLESS

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

Mi scrisse

Sir Francis Blummy Pinkerton...

BUTTERFLY
(premurosissima)

Davvero!

È in salute?

SHARPLESS
Perfetta.

BUTTERFLY
(alzandosi, lietissima)

Io son la donna
più lieta del Giappone. — Potrei farvi
una domanda?

(Suzuki è in faccende per preparare il thè)

SHARPLESS
Certo.

BUTTERFLY
(torna a sedere)

Quando fanno
il lor nido in America
i pettirossi?

SHARPLESS
(stupito)
Come dite?

BUTTERFLY
Sì,
prima o dopo di qui?

SHARPLESS
Ma... perchè?...

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

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)

BUTTERFLY

Chi ride?

(vede Goro)

Oh, c'è il nakodo.

(piano a Sharpless)

Un uom cattivo.

GORO

(ossequioso, inchinandosi)

Godo...

BUTTERFLY

(a Goro)

Zitto.

(a Sharpless)

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

SHARPLESS

(imbarazzato)

Mi rincresce, ma... ignoro...
Non ho studiato l'ornitologia.

BUTTERFLY

(tenta di capire)

Ah! l'orni...

SHARPLESS

...tologia.

BUTTERFLY

Non lo sapete

insomma.

SHARPLESS

No.

(ritenta di tornare in argomento)

Dicevamo...

BUTTERFLY

(lo interrompe seguendo la sua idea)

Ah, sì - Goro,
appena F. B. Pinkerton fu in mare
mi venne ad assediare

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

GORO

(per giustificarsi, spiega la cosa a Sharpless)

Il ricco Yamadori.
Ella è povera in canna - I suoi parenti
l'han tutti rinnegata.

(il Principe Yamadori attraversa il giardino seguito da due servi che portano fiori)

BUTTERFLY

(vede Yamadori e lo indica a Sharpless sorridendo)

Eccolo. Attenti.

(Yamadori entra con grande imponenza, vestito all'europea, con modi del gran mondo: dà una poderosa stretta di mano a Sharpless, da persone che si conoscono: fa un graziosissimo inchino a Butterfly. I due servi giapponesi depongono i fiori con grandi inchini e si ritirano nel fondo. Goro, servilissimo, porta uno sgabello a Yamadori, fra Sharpless e Butterfly, ed è dappertutto durante la conversazione. Sharpless e Yamadori siedono)

(a Yamadori)

Yamadori - ancor... le pene
dell'amor, non v'han deluso?
Vi tagliate ancor le vene
se il mio bacio vi ricuso?

YAMADORI

(a Sharpless)

Tra le cose più moleste
è l'inutil sospirar.

BUTTERFLY

(con graziosa malizia)

Tante mogli omai toglieste,
vi doveste abitar.

YAMADORI

Le ho sposate tutte quante
e il divorzio mi francò.

BUTTERFLY

Obbligata.

YAMADORI

(premuroso)

A voi però
giurerei fede costante.

SHARPLESS

(sospirando, rimette in tasca la lettera)

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

GORO

(con enfasi indicando Yamadori a Sharpless)

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

BUTTERFLY

(con serietà)

Già legata è la mia fede.

GORO e YAMADORI

(a Sharpless)

Maritata ancor si crede.

BUTTERFLY

(con forza)

Non mi credo: sono - sono.

GORO

Ma la legge...

BUTTERFLY

(interrompendolo)

Io non la so.

GORO

(continua)

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

BUTTERFLY

(crollando vivamente il capo)

La legge giapponese...
non già del mio paese.

GORO

Quale?

BUTTERFLY

(con forza)

Gli Stati Uniti.

SHARPLESS

(Oh, l'infelice!)

BUTTERFLY

(nervosissima, accalorandosi)

Si sa che aprir la porta
e la moglie cacciar per la più corta
qui divorziar si dice.
Ma in America questo non si può.

(a Sharpless)

Vero?

SHARPLESS

(imbarazzato)

Vero... Però...

BUTTERFLY

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

Là un bravo giudice
serio, impettito

dice al marito:

« Lei vuole andarsene?

« Sentiam perchè? –

« Sono seccato

« del coniugato!

E il magistrato:

« Ah, mascalzone,

« presto in prigione!

(e per troncare si alza ed ordina:)

Suzuki, il thè.

(va anche lei presso Suzuki)

YAMADORI

(sottovoce a Sharpless, mentre Butterfly prepara il thè)

L'udite?

SHARPLESS

Mi rattrista una sì piena
cecità.

GORO

(sottovoce a Sharpless e Yamadori)

Segnalata è già la nave
di Pinkerton.

YAMADORI

(disperato)

Quand'essa lo riveda...

SHARPLESS

(pure sottovoce ai due)

Egli non vuol mostrarsi. — Io venni appunto
per levarla d'inganno. — Ho qui una lettera
di lui che la riflette...

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

BUTTERFLY

(con grazia, servendo a Sharpless una tazza di thè)

Vostra Grazia permette...

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

Che persone moleste!

(offre il thè a Yamadori, che rifiuta)

YAMADORI

(sospirando si alza e si inchina a Butterfly, mettendo la mano sul cuore)

Addio. Vi lascio il cuor pien di cordoglio:
ma spero ancor.

BUTTERFLY

Padrone.

YAMADORI

(s'avvia, poi torna presso Butterfly)

Ah! se voleste...

BUTTERFLY

Il guaio è che non voglio...

(Yamadori sospira di nuovo: saluta Sharpless, poi se ne va, seguito dai servi. Butterfly fa cenno a Suzuki di preparare il thè: Suzuki eseguisce, poi va ad accosciarsi in fondo alla camera. Goro segue premurosamente Yamadori).

SHARPLESS

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

Ora a noi. — Qui sedete.

(Butterfly, tutta allegra, siede vicino a Sharpless, che gli presenta la lettera)

Legger con me volete
questa lettera?

BUTTERFLY

Date.

(prende la lettera, la bacia e poi se la mette sul cuore)

Sulla bocca, sul cuore...

(rende la lettera a Sharpless e gli dice graziosamente:)

Siete l'uomo migliore
del mondo. — Incominciate.

SHARPLESS

(legge)

« *Amico cercherai
quel bel fior di fanciulla... »*

BUTTERFLY

(interrompendolo con gioia)

Dice proprio così?

SHARPLESS

Sì, così dice,
ma se ad ogni momento...

BUTTERFLY

(rimettendosi tranquilla)

Taccio, taccio — più nulla.

SHARPLESS

(riprende)

« *Da quel tempo felice
tre anni son passati. »*

BUTTERFLY

(non può trattenersi)

Anche lui li ha contati.

SHARPLESS

(continua)

« *E forse Butterfly
non mi rammenta più. »*

BUTTERFLY

(sorpresa)

Non lo rammento?

(rivolgendosi a Suzuki)

Suzuki, dillo tu.

(ripete come scandolezzata le parole della lettera)

« Non mi rammenta più! »

SHARPLESS

(fra sè)

(Pazienza!)

(seguita a leggere)

« *Se mi vuole
bene ancora, se mi aspetta... »*

BUTTERFLY

(assai commossa)

Oh le dolci parole!

(prende la lettera e la bacia)

Tu benedetta!

SHARPLESS

(riprende la lettera e seguita a leggere imperterrito, ma con voce commossa)

« *A voi mi raccomando
perchè vogliate con circospezione
prepararla... »*

BUTTERFLY

(ansiosa e raggianti)

Ritorna...

SHARPLESS

« *al colpo... »*

BUTTERFLY

(salta di gioia e batte le mani)

Presto! presto!

Quando?

SHARPLESS

(rassegnato piega la lettera e la ripone in tasca)

(Benone.

Qui troncarla conviene...

(crollando il capo indispettito)

Quel diavolo d'un Pinkerton !)

(si alza e seriissimo, guardando negli occhi Butterfly, le dice:)

Ebbene,

che fareste Madama Butterfly

s'ei non dovesse ritornar più mai?

BUTTERFLY

(immobile, come colpita a morte, china la testa e dice con sommissione infantile:)

Due cose potrei fare:

tornare a divertire

la gente col cantare

oppur, meglio, morire.

SHARPLESS

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

Di strapparvi assai mi costa

dai miraggi ingannatori.

Accogliete la proposta

di quel ricco Yamadori.

BUTTERFLY

(ritirando le mani)

Voi, signor, mi dite questo!

SHARPLESS

(imbarazzato)

Santo Iddio, come si fa?

BUTTERFLY

(batte le mani; Suzuki accorre)

Qui, Suzuki, presto presto

che Sua Grazia se ne va.

SHARPLESS

Mi scacciate?

(e fa per avviarsi, ma Butterfly corre a lui singhiozzando e lo trattiene)

BUTTERFLY

Ve ne prego,
già l'insistere non vale.

(congeda Suzuki, la quale va nel giardino)

SHARPLESS

(scusandosi)

Fui brutale, non lo nego.

BUTTERFLY

(dolorosamente, portandosi la mano al cuore)

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

SHARPLESS

(commosso)

Poveretta!

(Butterfly vacilla; Sharpless fa per sorreggerla)

BUTTERFLY

(subito dominandosi)

Niente, niente!

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

Ah!... mi ha scordata?

(corre nella stanza di sinistra, rientra trionfalmente tenendo il suo bambino seduto sulla spalla e lo mostra a Sharpless gloriandosene)

E questo?... e questo?... e questo
dite che lo potrà pure scordare?...

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

SHARPLESS

(con emozione)

Egli è suo?

BUTTERFLY

(indicando mano, mano)

Chi mai vide
a bimbo del Giappone occhi azzurrini?
E il labbro? E i ricciolini
d'oro schietto?

SHARPLESS

(sempre più commosso)

È palese.
E... Pinkerton lo sa?

BUTTERFLY

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

(accarezza il suo bambino)

Ma voi gli scriverete che lo aspetta
un figlio senza pari!
e mi saprete dir s'ei non s'affretta
per le terre e pei mari!

(fa sedere il bimbo sul cuscino e lo bacia teneramente)

Sai tu cos'ebbe cuore

(gli indica Sharpless)

di pensar quel signore?
Che tua madre dovrà
prenderti in braccio ed alla pioggia e al vento
andar per la città
a guadagnarti il pane e il vestimento.
Ed alle impietosite
genti, ballando de' suoi canti al suon,
gridare: – Udite, udite,
udite la bellissima canzon
delle ottocentomila
divinità vestite di splendor.
E passerà una fila
di guerrieri coll'Imperator,
cui dirò: – Sommo duce
ferma i tuoi servi e sosta a riguardar
(mostrando il bimbo e carezzandolo)
quest'occhi, ove la luce
dal cielo azzurro onde scendesti appar.

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

E allor fermato il piè
l'Imperatore d'ogni grazia degno,
(mette la sua guancia presso la guancia del bimbo)
forse farà di te
il principe più bello del suo regno.

SHARPLESS

(non può trattenere le lagrime)

(Quanta pietà!)

(poi, vincendo la propria emozione, dice:)

Vien sera. Io scendo al piano.

(Butterfly si alza in piedi e con atto gentile dà la mano a Sharpless che la stringe con ambo le mani con effusione)

SHARPLESS

Mi perdonate?

BUTTERFLY

(al bimbo)

A te, dagli la mano.

SHARPLESS

(prende il bambino in braccio)

I bei capelli biondi!

(lo bacia)

Caro: come ti chiamano?

BUTTERFLY

Rispondi:

Oggi il mio nome è: *Dolore*. Però
dite al babbo, scrivendogli, che il giorno
del suo ritorno
Gioia, mi chiamerò.

SHARPLESS

Tuo padre lo saprà, te lo prometto.

(mette il bambino in terra, fa un saluto a Butterfly, ed esce rapidamente)

BUTTERFLY

(battendo le mani)

Suzuki.

SUZUKI

(di fuori grida)

Vespa! Rospo maledetto!

(poi entra trascinando con violenza Goro che tenta inutilmente di sfuggirle)

BUTTERFLY

Che fu?

SUZUKI

Ci ronza intorno
il vampiro! e ogni giorno
ai quattro venti
spargendo va
che niuno sa
chi padre al bimbo sia!

(Suzuki lascia Goro, il quale tenta di giustificarsi)

GORO

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

(Butterfly, furente, corre al reliquiario e prende il coltello che servì per l'*hara-kiri* (suicidio per condanna) di suo padre, gridando:)

BUTTERFLY

Ah! menti! menti!

(afferra Goro, che cade a terra, e minaccia d'ucciderlo: Goro grida disperatamente)

Dillo ancora e t'uccido!...

SUZUKI

(intromettendosi)

No!

BUTTERFLY

(presa da disgusto, respinge Goro col piede)

Va via!

(Goro fugge: Butterfly e Suzuki rimangono come impietrite; poi Butterfly si scuote e va a riporre il coltello, quindi si avvicina al bambino e lo bacia con grande tenerezza)

Vedrai, piccolo amore,
mia pena e mio conforto
che il tuo vendicatore
ci porterà lontan, nella sua terra,
dove...

(un colpo di cannone)

SUZUKI

Il cannon del porto!

(corre verso il terrazzo: Butterfly la segue)

Una nave da guerra.

BUTTERFLY

(giubilante, ansante)

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

(prende sul tavolino un cannocchiale e corre sul terrazzo: tutta tremante per l'emozione, appunta il cannocchiale verso il porto e dice a Suzuki:)

Reggimi la mano

ch'io ne discerna
il nome, il nome, il nome. Eccolo: ABRAMO
LINCOLN.

(dà il cannocchiale a Suzuki, poi in preda a grande esaltazione scendendo dal terrazzo, esclama:)

Tutti han mentito!
tutti!... tutti!... sol io
lo sapevo – io – che l'amo.

(a Suzuki)

Vedi lo scimunito
tuo dubbio? È giunto! è giunto!
proprio nel punto
che mi diceva ognun: piangi e dispera.

(prende, fra alcuni giuocattoli che stanno sul tavolino, una piccola banderuola americana che dà al bimbo)

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

(lo leva fra le sue braccia e lo porta sul terrazzo sotto i rami di un ciliegio in fiore)

(a Suzuki)

Scuoti quella fronda
di ciliegio e lo innonda
di fior.

(al bimbo)

Batti le mani - Care, care
le tue mani...

(singhiozza)

SUZUKI

(calmandola)

Signora
quetatevi: quel pianto...

BUTTERFLY

(pone a terra il bambino)

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

SUZUKI

Di più.

BUTTERELY

(giudiziosa)

Certo di più.
Due ore forse. Tu
va per fiori. Che qui tutto sia pieno
di fior, come la notte è di faville.
Sfronda tutto il giardin come fa il vento.

(Suzuki si avvia per andar nel giardino, ma Butterfly la trattiene)

E accenderem mille lanterne almeno
e forse più di mille.

(vedendo che Suzuki tace, riflette e dice:)

No?... Siam povere?... Cento...
Dieci... Il conto qual sia
la maggior fiamma è nell'anima mia.

(accenna a Suzuki di andare nel giardino)

SUZUKI

(dal terrazzo)

Tutti i fior?...

BUTTERFLY

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

SUZUKI

Uno squallor d'inverno sarà tutto il giardino.

(scende nel giardino)

BUTTERFLY

Tutta la primavera voglio che olezzi qui.

SUZUKI

(appare sul terrazzo e sporge un fascio di fiori e di fronde)

A voi signora.

BUTTERFLY

(prendendo il fascio)

Cogline ancora.

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

SUZUKI

(dal giardino)

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

BUTTERFLY

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

SUZUKI

(appare nuovamente sul terrazzo con un altro gran fascio di fiori)

Spoglio è l'orto.

BUTTERFLY

(prendendo i fiori)

Qua il tuo carico.

Vien, m'ajuta.

(spargono fiori ovunque)

SUZUKI

Rose al varco
della soglia.

BUTTERFLY

Il suo sedil
di convolvi s'inghirlandi.

SUZUKI

Gigli?... viole?...

BUTTERFLY

intorno spandi.

BUTTERFLY e SUZUKI

Seminiamo intorno april.

(con leggero ondulamento di danza spargono ovunque fiori)

Gettiamo a mani piene
mammole e tuberose,
corolle di verbene
petali d'ogni fior!

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

BUTTERFLY

(a Suzuki)

Or vienni ad adornar.

(innanzi alla toeletta, mentre Suzuki appresta tutto il necessario, si guarda in un piccolo specchio e dice tristamente:)

Non son più quella!

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

(si getta a terra, appoggiando la testa sui piedi di Suzuki)

Suzuki, fammi bella, fammi bella!

SUZUKI

(accarezzando la testa di Butterfly, per calmarla)

Gioia e riposo accrescono beltà.

BUTTERFLY

Chissà! Chissà!

(si alza, torna alla toeletta e dice a Suzuki:)

Dammi sul viso
un tocco di carmino...

(prende un pennello e mette del rosso sulle guance del suo bimbo)

ed anche a te piccino
perchè la veglia non ti faccia vote
per pallore le gote.

SUZUKI

(a Butterfly)

Non vi movete che v'ho a ravviare
i capelli.

BUTTERFLY

(seguendo una sua idea)

Pensa, che ne diranno
ora i parenti!
E che dirà lo zio
Bonzo? Qual cicalio
faranno in coro
le comari con Goro,
già del mio danno
tutti contenti!
E Yamadori
coi suoi languori!
Beffati,
scornati,
spennati
gl'ingrati!

SUZUKI

(ha terminato la toeletta)

È fatto.

BUTTERFLY

L'obi che vestii da sposa.

(Suzuki va ad un cassettoni, vi cerca la veste bianca e l'obi, mentre Butterfly attira a sè il bambino)

Cara faccia pensosa!

(se lo pone sulle ginocchia e canta cullandolo)

*È Roje un bimbo biondo
simile a sole dopo la tempesta;
l'azzurro occhio profondo...*

SUZUKI

(torna con due vesti: ne dà una coll'obi a Butterfly)

Ecco l'obi nuzial.

BUTTERFLY

(depone il bimbo)

Qua ch'io lo vesta.

(mentre indossa la veste, Suzuki mette l'altra al bambino, avvolgendolo quasi tutto nelle pieghe ampie e leggere)

Vo' che mi veda indosso
il vel del primo di.
E un papavero rosso
nei capelli...

(Suzuki, che ha finito d'abbigliare il bambino, cerca il fiore e lo punta nei capelli di Butterfly che se ne compiace, guardandosi nello specchio)

Così.

(poi fa cenno a Suzuki di abbassare lo *shosi*)

Nello *shosi* or farem tre forellini
per riguardar,
e starem zitti come topolini
ad aspettar.

Mettendo ancora la banderuola americana nelle mani del bambino, lo porta presso lo *shosi*, nel quale fa tre fori: uno alto per sè, uno più basso per Suzuki e il terzo ancor più basso pel bimbo, che fa sedere su di un cuscino, accennandogli di guardare attento fuori del foro preparatogli. Suzuki si accoscia e spia essa pure all'esterno. Butterfly si pone innanzi al foro più alto e spiando da esso rimane immobile, rigida come una statua. Si è fatta notte: allora Suzuki si guarda intorno e vedendo la camera buia va a prendere parecchie lampade in forma di fiori variopinti, le colloca qua e là sul pavimento, le accende, poi ritorna al suo posto. Il bambino si addormenta. - Notte lunare di fuori. - Passa lungo tempo.

Fioca luce mattinatale. - Anche Suzuki si è addormentata. - Le lampade una ad una si spengono. - Dal porto, al basso della collina, salgono voci confuse e rumori diversi. - Cominciano a cinguettare gli uccelli nel giardino. Sorge l'aurora. Butterfly lascia di guardar fuori, batte sulle spalle a Suzuki, che sussultando si sveglia, poi vede il bambino addormentato, lo prende sulle braccia e s'avvia per la scaletta al piano superiore, cantando dolcemente:

BUTTERFLY

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

(la guarda salire e dice con gran piet :)

Povera Butterfly!

(ripone le lampade spente)

BUTTERFLY

(soffermandosi, a Suzuki:)

Verr  - verr  - vedrai.

(entra nella camera superiore: Suzuki si inginocchia innanzi al simulacro di Budda, poi va ad aprire lo *shos*).

Pinkerton e Sharpless picchiano lievemente all'uscio d'ingresso.

SUZUKI

Chi sia?...

(va ad aprire e rimane grandemente sorpresa)

Oh!...

SHARPLESS

(facendole cenno di non far rumore)

Zitta! zitta!

(Pinkerton e Sharpless entrano cautamente in punta di piedi)

PINKERTON

(premurosamente a Suzuki:)

Dorme? Non la destare.

SUZUKI

Ell'era tanto stanca! 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

(a Pinkerton)

Ve lo dissi?!...

SUZUKI

(per andare)

La chiamo...

PINKERTON

(fermandola)

Non ancora...

SUZUKI

Ier sera,

lo vedete, la stanza volle sparger di fiori.

SHARPLESS

(commosso)

Ve lo dissi?...

PINKERTON

(turbato)

Che pena!

SUZUKI

(sorpresa)

Pena!

(sente rumore nel giardino)

Chi c'è là fuori

nel giardino?

(va a guardare fuori dallo *shosi* e con meraviglia esclama:)

Una donna!...

PINKERTON

(la riconduce sul davanti)

Zitta!

SUZUKI

(agitata)

Chi è? chi è?

SHARPLESS

Meglio dirle ogni cosa.

PINKERTON

(imbarazzato)

È venuta con me.

SHARPLESS

(deliberatamente)

Sua moglie!

SUZUKI

(sbalordita, alza le braccia al cielo, poi si precipita in ginocchio colla faccia contro terra)

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

SHARPLESS

(calmando Suzuki e sollevandola da terra)

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

SUZUKI

(desolata)

Che giova?

(Sharpless prende a parte Suzuki e cerca colla preghiera e colla persuasione di averne
il consenso: Pinkertou, sempre più agitato, si aggira per la stanza ed osserva)

SHARPLESS

(a Suzuki)

Io so che alle sue pene
non ci sono conforti!
Ma del bimbo conviene
assicurar le sorti!

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

SUZUKI

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

SHARPLESS

(insistendo)

Suvvia,

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

SUZUKI

Oh me trista! me trista!

(spinta da Sharpless va nel giardino a raggiungere Mistress Pinkerton)

PINKERTON

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

(vede il proprio ritratto, lo osserva)

Il mio ritratto! – Svanita è l'immagine
qual foglia in chiuse pagine.

(lo depone)

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

(vinto dall'emozione e non potendo trattenere il pianto si avvicina a Sharpless e risolutamente gli dice:)

Non posso rimaner; Sharpless vi aspetto
per via.

SHARPLESS

Non ve l'ho detto?

PINKERTON

M'avete visto piangere
nè son facile al pianto.
Pace non posso renderle.
A voi.

(gli consegna danari)

Qualche soccorso...
ch'ella non cada almeno in povertà.

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

(esce rapidamente dalla porta dell'ingresso, mentre entrano dal giardino Kate e Suzuki)

KATE

Glielo dirai?

SUZUKI

Prometto.

KATE

E le darai consiglio
di affidarmi?...

SUZUKI

Prometto.

KATE

Lo terrò come un figlio.

SUZUKI

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

BUTTERFLY

(dal'interno della camera superiore)

Suzuki, dove sei... parla...

(appare in cima alla scaletta)

Suzuki!...

SUZUKI

(fa cenno agli altri di tacere, poi risponde:)

Son qui... pregavo e rimettevo a posto...

(Butterfly scende: Suzuki si precipita verso la scaletta per impedire a Butterfly di scendere)

No... non scendete...

BUTTERFLY

(discende precipitosa, svincolandosi da Suzuki che cerca invano di trattenerla, poi si aggira per la stanza con grande agitazione, ma giubilante)

È qui... dov'è nascosto

(vede Sharpless)

Ecco il Console... e... dove? dove?...

(cerca dietro ai paraventi)

Non c'è.

(si volge e vede Madama Pinkerton)

Chi siete?

Com'è bella!... Nessuno 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!...

(irritata al silenzio di Suzuki)

Vespa! Voglio che tu risponda.

SUZUKI

Mai più.

BUTTERFLY

Ma è giunto ieri?

SUZUKI

Sì.

BUTTERFLY

(guarda Kate, quasi affascinata)

Quella donna bionda mi fa tanta paura! Mi fa tanta paura!

KATE

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

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

BUTTERFLY

No – non mi toccate.

(lungo, penoso silenzio; poi Butterfly riprende con voce calma:)

Quanto

tempo è che vi ha sposata – voi?

KATE

Un anno, soltanto!

(Butterfly tace)

E non mi lascerete far nulla pel bambino?

Io lo terrei con cura affettuosa...

(Butterfly non risponde: Kate, impressionata da questo silenzio, insiste commossa:)

È triste, triste cosa!

ma fatelo pel suo meglio...

BUTTERFLY

(dopo lungo silenzio)

Chissà!?

Tutto è compiuto ormai!

KATE

(dolcemente)

Potete perdonarmi, Butterfly?

BUTTERFLY

(con aria grave)

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

Siatelo sempre felice

e non vi rattristate mai per me.

Mi piacerebbe pur che gli diceste

che pace io troverò.

KATE

(stendendo la mano)

E la mano... la man... me la dareste?

BUTTERFLY

(ritraendosi un poco, ma rispondendo con dolcezza)

Vi prego - questo... no...

Andate adesso.

KATE

(avviandosi, dice a Sharpless:)

Povera piccina!

SHARPLESS

(assai commosso)

È un'immensa pietà!

KATE

(sottovoce a Sharpless)

E il figlio lo darà?

BUTTERFLY

(che ha udito)

A lui lo potrò dare
se lo verrà a cercare.
Fra mezz'ora salite la collina.

(Suzuki accompagna Kate che esce dalla porta di destra, poi sale al piano superiore :
Sharpless si avvicina a Butterfly, dandole i danari di Pinkerton)

SHARPLESS

(interrompendosi per la commozione)

L'amico mio mi diede...
per voi... non so spiegarmi... Egli provvede...

BUTTERFLY

(lo interrompe)

Non piangete, signore, io sono avvezza
ad ogni peggior cosa. - E poi riposa
pur tanto una certezza.
La speranza ed il sogno,
quelli no, non dan pace. - Or se vi piace...
rendete...

(porge i danari a Sharpless)

SHARPLESS

(rifiutando)

Oh no.

BUTTERFLY

Non me ne fa bisogno.

(Suzuki rientra dalla porta di sinistra e rimane in disparte ad osservare)

SHARPLESS

(cercando persuaderla con scherzoso rimprovero)

Com'è caparbia quella testolina!

BUTTERFLY

(risolutamente rende i danari)

Lo voglio.

SHARPLESS

(riprendendoli)

Obbedirò.

BUTTERFLY

Addio.

SHARPLESS

Si può rivedervi?

BUTTERFLY

Si può:

fra mezz'ora salite la collina.

(Sharpless esce. Butterfly si regge a stento: Suzuki si affretta a sorreggerla)

SUZUKI

mettendo una mano sul cuore a Butterfly)

Come una mosca prigioniera
l'ali batte il piccolo cuor!

BUTTERFLY

(si è riavuta e vedendo che è giorno fatto si scioglie da Suzuki dicendole:)

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

(Suzuki chiude porte e tende: la camera rimane quasi in completa oscurità)

(a Suzuki)

Il bimbo ove sia?

SUZUKI

Giuoca. Lo chiamo?

BUTTERFLY

Lascialo giuocar.

(congedandola)

Va. — Fagli compagnia.

SUZUKI

Non vi voglio lasciar.

(si getta ai piedi di Butterfly piangendo)

BUTTERFLY

(affettuosamente accarezzando la testa a Suzuki)

Ieri mi hai detto una savia parola:
che il buon riposo accresce la beltà.

SUZUKI

Vero.

BUTTERFLY

Lasciami sola
e la tua Butterfly riposerà.

(Suzuki, rifiuta di allontanarsi)

Sai la canzone? « *Ei venne alle sue porte,
prese il posto di tutto - se ne andò -
e nulla vi lasciò,
nulla, fuor che la morte. »*

SUZUKI

(piangente)

Resto con voi.

BUTTERFLY

(risolutamente batte le mani)

Va - va. Te lo comando.

(fa alzare Suzuki e la spinge fuori dell'uscio di sinistra. - Poi Butterfly accende un lume davanti al reliquiario, si inchina e rimane immobile assorta in doloroso pensiero: va allo stipo, ne leva un gran velo bianco che getta sul paravento: poi prende il coltello che, chiuso in un astuccio di lacca, sta appeso alla parete presso il simulacro di Budda, lo impugna e ne bacia religiosamente la lama tenendola colle due mani per la punta e per l'impugnatura: quindi legge le parole che sono incise sulla lama:)

*Con onor muore
Chi non può serbar vita con onore.*

(si appunta il coltello alla gola: s'apre la porta di sinistra e si vede il braccio di Suzuki che spinge il bambino verso la madre: il bimbo entra correndo colle manine alzate: Butterfly lascia cadere il coltello, si precipita verso il bambino, lo abbraccia soffocandolo di baci)

Tu, tu, piccolo Iddio!
Amore, amore mio,
fior di giglio e di rosa,
qui la tua testa bionda
qui, ch'io nasconda
la fronte dolorosa
ne' tuoi capelli. Non saperlo mai
per te, per i tuoi puri
occhi, muor Butterfly
perchè tu possa andare
di là dal mare
senza che ti rimorda ai di maturi,
il materno abbandono.

O a me, sceso dal trono
 dell'alto Paradiso,
 guarda ben fiso, fiso
 di tua madre la faccia!...
 che te'n resti una traccia,
 sia pur pallida e poca.
 Che non tutto consunto
 vada di mia beltà l'ultimo fior.

(guarda lungamente il suo bimbo e lo bacia ancora)

Addio! piccolo amor!
 Va. Gioca, gioca.

(Butterfly prende il bambino, lo mette su di una stuoia col viso voltato verso la porta di sinistra, gli dà in mano la banderuola americana ed una puppattola e lo invita a trastullarsene, mentre delicatamente gli benda gli occhi. Poi afferra il coltello e, collo sguardo sempre fisso sul bambino, va dietro il paravento. Si ode cadere a terra il coltello, mentre il gran velo bianco sparisce dietro al paravento. Butterfly scivola a terra, mezza fuori del paravento: il velo le circonda il collo. Con un debole sorriso saluta colla mano il bambino e si trascina presso di lui, avendo ancora forza sufficiente per abbracciarlo, poi gli cade vicino. In questo momento si ode fuori, a destra, la voce affannosa di Pinkerton che chiama ripetutamente:

Butterfly! Butterfly!

poi la porta di destra è violentemente scossa ed aperta: Pinkerton si precipita verso Butterfly ed il bambino. Butterfly apre gli occhi e con debole gesto gli indica il figlio - e muore).



La Farfalla e l'Orso grigio

di Giuliano Carella

Potrà sembrare assai curioso ma ancora oggi, nella ricorrenza del centenario della prima esecuzione di *Madama Butterfly*, la scelta di riferimento da proporre al pubblico non è, per l'esecutore attento, completamente scontata.

Michele Girardi ci ricorda, nella sua formidabile monografia dedicata a Giacomo Puccini che «il problema della revisione di *Madama Butterfly* costituisce un intricato caso di filologia musicale» e, in effetti, il porre a confronto le due già assai differenti versioni del 1904 (Teatro alla Scala di Milano e Teatro Grande di Brescia) con le successive versioni dell'Opéra-comique (1906) e della 'nuova edizione' 1907, ci mette di fronte a una serie di differenze sorprendenti.

Sorge allora spontanea una serie di riflessioni e di interrogativi sulla tragedia giapponese pucciniana: prima, seconda o terza versione? Quale di queste meglio riflette lo slancio creativo del Maestro? Quali i suoi successivi ripensamenti? Esiste una versione definitiva?

A queste domande potrà dare risposta solamente l'edizione critica delle opere di Giacomo Puccini e per il momento possiamo solo dispiacerci del fatto che, contrariamente a quanto accade per molte Opere dell'Ottocento di cui sono ormai disponibili partiture definitive, questo non sia ancora avvenuto nel caso del Maestro lucchese.

È vero comunque che la storiografia pucciniana non ha ancora terminato di acquisire documenti che ampliano gli orizzonti della ricerca (è molto recente un'importante scoperta all'Accademia Filarmonica di Bologna) mentre, nello stesso tempo, mancano alcuni riferimenti fondamentali andati forse irrimediabilmente perduti (per esempio i materiali d'orchestra delle prime versioni di *Butterfly*). Possiamo però partire da una considerazione di carattere generale ampiamente condivisa e cioè che Giacomo Puccini considerava le proprie opere, anche dopo la prima esecuzione, lavori ancora in divenire, sempre suscettibili di ripensamenti e di perfezionamenti.

È con queste premesse e in questa prospettiva che abbiamo voluto offrire al nostro pubblico un'occasione d'ascolto particolare, un momento di riflessione e di approfondimento su alcune problematiche pucciniane.

Eseguiamo quindi la versione completa della nuova edizione di *Madama Butterfly* pubblicata nel 1907 integrandola con gli «Accomodi fatti per Teatro Carcano» così come annotati nello spartito conservato nell'Archivio di Casa Ricordi e datati 1920.

È compito degli studiosi pucciniani pronunciarsi compiutamente su questo documento, probabilmente non autografo, che comunque, oltre a sollevare una serie importante di considerazioni, fornisce all'esecutore uno strumento per allontanarsi dal consueto senza impantanarsi nell'arbitrio.

Questi accomodi (estrapolati dalla Partitura edita da Ricordi della prima versione di *Madama Butterfly* a cura di Julian Smith) si riferiscono a tre momenti distinti del primo atto dell'opera.

Il primo consta di 45 misure che vengono ripristinate dopo la domanda di Sharpless «E vostro padre?». «Morto» è la risposta di Cio-Cio-San che seccamente chiude l'argomento. Nella versione 1907 è il console a rompere l'imbarazzato silenzio che segue con l'inciso «Quant'anni avete?», mentre nella versione del Teatro alla Scala, come pure in quella di Brescia recuperata nell'accomodo, è invece Butterfly stessa ad assumersi questo compito con la frase «Ma ho degli altri parenti: uno zio Bonzo».

Questo episodio è costruito inizialmente su uno dei temi originali giapponesi presenti nell'opera, l'«Hana saku haru», che a questo punto avremo già sentito in tempo Largo a conclusione dell'ingresso di Butterfly. Qui invece il tema viene presentato in tempo di Allegretto spigliato anticipando l'uso brillante che il Maestro ne farà poi nel brano strumentale che introduce l'atto terzo. L'inserto, che comprende anche la presentazione dello zio Yakusidé, offre l'occasione a Pinkerton per alcune battute poco garbate («Capisco, un Bonzo e un gonzo») che caratterizzano assai anticipatamente il personaggio.

Il secondo accomodo comprende 63 battute inserite dopo la frase di Pinkerton «Ed eccoci in famiglia. Sbrighiamoci al più presto e in modo onesto». Un «Hip! Hip!» conclude rapidamente la versione conosciuta, mentre alla Scala ed a Brescia Pinkerton dedicava ancora qualche attimo ai nuovi obblighi familiari cercando di far bere lo zio Yakusidé ed anche la suocera.

Occorre fare una breve riflessione sulla figura dello zio Yakusidé il cui ruolo si è andato progressivamente assottigliando nelle successive versioni di

Repertorio Emile Tavan

Madama Butterfly

di

G. Puccini

Tre Trascrizioni
per Pianoforte
dalla Grande Fantasia per Orchestra
di
Emile Tavan

118551 Prima Trascrizione Lire 6.-
118552 Seconda Trascrizione 6.-
118553 Terza Trascrizione 6.-

G. RICORDI & C.

MILANO - ROMA - NAPOLI - PALERMO
LONDRA - LIPSA - BUENOS AIRES - S. PAULO (BRASILE)
PARIS - SOC. ANON. DES EDITIONS RICORDI
NEW YORK - G. RICORDI & Co., Inc.
[Copyright MCMXXI by G. Ricordi & Co.]
Printed in Italy

Madama Butterfly, tre trascrizioni per pianoforte.

Butterfly per diventare praticamente inesistente sul piano musicale quando si effettua il taglio tradizionale che accorcia l'ingresso dei parenti di Cio-Cio-San di 42 misure, negando così a Yakusidé anche l'unico a solo udibile rimastogli («Vino ce n'è?»). La parte di Yakusidé era inizialmente molto più estesa e questo accomodo restituisce allo zio ubriacone due interventi («Magari due dozzine» e «Bevi il tuo saki e a Dio piega il ginocchio») contribuendo a ridare una maggiore visibilità al personaggio. Dal punto di vista musicale l'episodio è articolato su un Allegretto che riprende inizialmente il tema associato ai parenti di *Butterfly* per poi muovere con materiale nuovo sull'incalzante incedere di un 6/8 staccato e bene articolato. «Ip! Ip!» conclude anche qui Pinkerton, poi si prosegue con la suggestiva atmosfera («mollemente») di «O Kami! O Kami!».

La terza integrazione riguarda il duetto *Butterfly*-Pinkerton dopo che il luogotenente della Lincoln ha rassicurato Cio-Cio-San «L'amor... non uccide, ma... dà vita».

Le 39 battute reinserite mettono ulteriormente a fuoco i sentimenti della geisha con alcuni versi molto interessanti:

Pensavo: se qualcuno mi volesse...
... pensavo: se qualcuno mi volesse
forse lo sposerei per qualche tempo.
Fu allora che il nakodo
le vostre nozze ci propose. Ma,
vi dico in verità,
a tutta prima le propose invano.
Un uomo americano!
Un barbaro! una vespa!
Scusate – non sapevo...

Quest'accomodo suona sorprendentemente quasi a sospendere l'arco ascendente del duetto d'amore ed è probabilmente per questo motivo che il Maestro decise ad un certo punto di tralasciarlo. È anche vero che, una volta assimilata la necessariamente nuova struttura, esso non è privo di fascino ed anzi, oltre a chiarire compiutamente il senso della frase successiva «Adesso voi siete per me... l'occhio del firmamento» ci permette una comprensione più completa e complessa del personaggio. Musicalmente l'inserito ha anche un altro motivo di interesse: la comparsa di una nuova frase che risentiremo affidata all'orchestra nell'introduzione dell'atto terzo dove giungeva, nella consueta edizione 1907, come materiale mai ascoltato precedentemente.

Come sempre il Maestro lavora in maniera straordinaria su microcellule dando prova della sua mano felicissima e della sua compatta coerenza tematica. Questa frase, caratterizzata dall'inciso in levare terza minore ascendente semitono discendente arriva nella versione 1907 come sviluppo della terza maggiore ascendente con semitono ascendente che inquadra in modo indelebile il gesto iniziale della scena della lettera e del coro «a bocca chiusa». Penso sia interessante ragionare sulla collocazione progressiva di queste microcellule.

Condividendo un desiderio della regia che sente, in linea con l'esigenza sempre più diffusa nelle moderne *mises en scène* di *Butterfly*, la necessità di legare il secondo ed il terzo atto dell'opera, riprenderemo anche la transizione che nella prima versione portava con senso di continuità dal coro «a bocca chiusa» al successivo brano strumentale che introduce la conclusione della tragedia. Il lavoro di concatenazione, di integrazione e di sviluppo tematico è di altissima qualità e ci permette di apprezzare in che modo naturalmente si evolvesse la prima concezione pucciniana di questa sezione.

Dopo il mattutino romano di *Tosca*, sorge l'aurora di Nagasaki mentre a noi rimane lo struggente rimpianto di un'altra alba pucciniana che non potremo mai ascoltare.

L'«Orso grigio» che appare nel titolo di queste note, ben lontano da qualsiasi minacciosa suggestione, è un accogliente ristorante trentino in cui si sono riuniti, circa due anni fa, un gruppo di amici per discutere, nella rilassata atmosfera conviviale, un progetto artistico comune: la celebrazione del centenario della prima rappresentazione di *Madama Butterfly*.

Quegli amici sono i responsabili di alcuni importanti Teatri italiani che hanno ricercato, nella idealità di una programmazione condivisa, una risposta adatta alla corretta gestione artistica ed economica delle realtà che rappresentano.

La risposta è stata, forse anche al di là di ogni più rosea aspettativa, così forte e compatta da suonare ora come esempio e come monito.

Cinque regioni coinvolte, due Teatri stranieri associati al progetto, venti rappresentazioni programmate in Italia e l'importante ammortamento dei costi di produzione sono dati su cui sarebbe il caso di riflettere.

Il Convegno «*Madama Butterfly*»: *l'orientalismo di fine secolo, l'approccio pucciniano, la ricezione* organizzato dal Centro Studi Giacomo Puccini di Lucca, le riunioni congiunte dei Teatri per la presentazione e la discussione del progetto registico, le più di cento audizioni effettuate per selezionare il

gruppo di giovani artisti da affiancare a giovani talenti già affermati, il mese di prove condotto non in una anonima sala bensì sul palcoscenico del Teatro del Giglio già perfettamente allestito, altro non sono che sinonimo di una 'normalità' che troppo spesso viene dimenticata e ci sfugge. Una normalità fatta di professionalità e di competenza.

E allora nel momento in cui ci interroghiamo sui destini dell'opera e sull'affanno di alcuni grandi produttori, ecco un gruppo coraggioso di Teatri di tradizione rivendicare orgogliosamente il proprio insostituibile ruolo, lontano dalle mistificazioni per l'affermazione di un sistema di seri contenuti e di corretto impiego delle risorse.

Note di regia

di Eike Gramss

Negli ultimi venti-trenta anni sono stati messi in scena moltissimi allestimenti di *Madama Butterfly*: alcuni di essi hanno dato dello spettacolo un taglio che ne accentua gli aspetti più esteriori e sentimentali, mentre altri – forse per affrancarsi da una lettura troppo tradizionalista e di *routine* – hanno cercato l’innovazione travalicando e tradendo il testo sia dal punto di vista drammaturgico che musicale. Il lavoro che stiamo facendo al Teatro del Giglio per l’allestimento della *Madama Butterfly* del Centenario può considerarsi una terza via, volta a ricercare la verità più intima e profonda dell’opera attraverso un’adesione fedele e minuziosa a tutte le indicazioni di cui Puccini ha disseminato l’opera, e che risultano capaci di illuminare l’interprete conducendolo al cuore della tragedia. Non si tratta quindi di condurre una pura ricerca filologica sul testo, ma di prestare orecchio attento a Puccini, che in ogni sua pagina si dimostra non solo grandissimo compositore, ma anche fine drammaturgo, consapevole del respiro del palcoscenico e capace di render leggibili agli spettatori tutte le sfumature dei sentimenti dei personaggi dell’opera. Il Teatro del Giglio, così intimo e raccolto, ben si presta a questa chiave di lettura, poiché riesce a far ‘sentire’ il pubblico con gli artisti, ed è emozionante pensare che quest’opera possa rivivere nella sua maniera più genuina e vitale proprio al Teatro della città natale di Giacomo Puccini.

Ritengo che Pinkerton e Cio-Cio-San decidano di unirsi in matrimonio – complice Goro, *business man* gretto e meschino – per motivi assolutamente discordanti: lei, giovanissima e inesperta, cerca di affrancarsi da una famiglia ingombrante iniziando una nuova vita; lui è un ragazzo simpatico, affascinante, un *routinier* dell’amore, incauto quanto può esserlo un giovanotto in viaggio per il mondo, e innamorato di se stesso. Anche in *Butterfly*, come nelle altre donne che probabilmente l’hanno preceduta, Pinkerton cerca un amore semplice, pratico, e trova

invece un sentimento delicato, che si insinua nella sua vita complicandola e minandola irreparabilmente. Forse riuscirà a ritrovare un po' di serenità dopo questa storia così tragica, ma un'ombra ormai è irreparabilmente calata su di lui lasciandogli dentro un dolore ineliminabile. «Addio fiorito asilo» non è un'aria, ma il grido di dolore di un uomo disperato che si è improvvisamente reso conto del peso terribile delle sue azioni. È ormai un uomo adulto, che viene trascinato d'improvviso fin nelle pieghe più profonde e dolorose della vita senza riuscire a farsene carico, tanto da giungere all'amaro riconoscimento della sua viltà.

A fare da controcanto alla coppia dei protagonisti Puccini inserisce due personaggi dotati di grande umanità: Sharpless, uomo solo in terra straniera, prevede la catastrofe umana di Butterfly e cerca come può di mettere in guardia Pinkerton dagli effetti devastanti del sentimento sincero della giovane nei suoi confronti («...badate! ella ci crede» dice a Pinkerton poco prima della celebrazione del matrimonio), e Suzuki, vera amica di Butterfly, donna sensibile dotata di un altruismo sconfinato.



(Printed in Italy)

Copyright 1904 by G. Ricordi & C.











Giuliano Carella

Si è diplomato in Direzione d'Orchestra al Conservatorio «Giuseppe Verdi» di Milano, in Composizione al Conservatorio «Cesare Pollini» di Padova ed è Diploma di merito dell'Accademia Chigiana di Siena, dove si è perfezionato sotto la guida di Franco Ferrara. Ha diretto più volte alla Bayerische Staatsoper di Monaco, alla Staatsoper di Amburgo, all'Opéra Comique di Parigi, all'Opéra de Marseille, all'Opéra du Rhin di Strasburgo, al Teatro Nazionale de la Zarzuela ed al Teatro Real di Madrid, al Liceu di Barcellona, al Teatro di San Carlo a Lisbona, all'Opéra di Montecarlo, per Opera North nel Regno Unito, alla New Israeli Opera di Tel Aviv, al Teatro Colon di Buenos Aires, al Michigan Opera Theatre in Detroit, al New National Theatre di Tokyo, all'Opéra de Wallonie di Liège, all'Opéra de Toulon, oltre che, tra gli altri, all'Arena di Verona, al Teatro Comunale di Bologna, al Teatro Massimo di Palermo, al Teatro Carlo Felice di Genova, al Teatro Verdi di Trieste, al Rossini Opera Festival di Pesaro, al Festival di Martina Franca, al Festival Pucciniano di Torre del Lago e il Belcanto Festival di Dordrecht. Dirige un repertorio molto vasto che spazia da Giovanni Paisiello a Lorenzo Ferrero e che comprende tutti i più importanti titoli del teatro musicale italiano. Ha inciso numerose integrali, tra le quali ricordiamo le edizioni segnalate dalla critica, come la versione autografa della *Sonnambula* (Premio Musica e dischi), la versione critica di *Ernani* (Premio Diapason), *L'ultimo giorno di Pompei* di Giovanni Pacini (Le Timbre de Platine) oltre che ad una serie di recital registrati per Teldec e Erato alla testa della English Chamber Orchestra con Sumi Jo e Jennifer Larmore (Nomination Grammy Award 1999). Accanto al repertorio operistico è di particolare rilevanza anche l'attività sinfonica alla guida di prestigiose orchestre e in grandi sale da concerto come la Salle Pleyel di Parigi o il Concertgebouw di Amsterdam. Dopo la *Madama Butterfly* del Centenario al Teatro del Giglio di Lucca in coproduzione con numerosi teatri italiani tra cui Pisa, Ravenna, Trento, Parma dirigerà *Lucrezia Borgia* all'Opéra di Montecarlo, *Norma* a Catania ed in tournée con il Teatro Massimo Bellini in Giappone, *La traviata* a Tokyo, *Un ballo in maschera* (Tolone), *I puritani* (Avignone), *Un giorno di Regno* (Nancy). Dal 1990 è Presidente dei Solisti Veneti.

Eike Gramss

Ha frequentato il liceo a Brema, l'Istituto superiore statale per la musica e il teatro di Amburgo, dove si è formato come attore. Dal 1962 al 1985 ha intrapreso la carriera di attore ed è stato regista di diversi teatri. Dal 1985 al 1991 è stato Sovrintendente e Direttore Artistico dei teatri uniti di Krefeld/Mönchengladbach. Ha lavorato in moltissimi teatri, fra cui le Städtische Bühnen di Augsburg, gli Staatstheater di Darmstadt e Bonn, il teatro di Basilea, e sui palcoscenici di Graz e Krefeld/Mönchengladbach, negli Staatstheater di Berna e della Karlsruhe, alla Deutsche Oper am Rhein di Düsseldorf, alla Staatsoper di Hannover, all'Opera di Lipsia, alla English National Opera di Londra, alla Staatsoper Unter den Linden di Berlino, alla Deutsche Staatsoper di Monaco, al Maggio Musicale Fiorentino, a Nantes, ad Atene, al Semperoper di Dresda. Dal 1991 è Direttore generale del Teatro di Berna. Dal 1965 al 1985 ha curato numerose messe in scena di drammi da Aristofane a Brecht passando per Shakespeare. Dal 1985, in qualità di regista, ha curato allestimenti che spaziano dal repertorio italiano a quello tedesco, dedicando particolare attenzione ai lavori di musicisti contemporanei. Ha collaborato con i direttori di orchestra Yakov Kreizberg, Reinhard Schwarz, Paul Daniel, Andreas Delfs, Christoph Prick, Jiri Kout, Fabio Luisi, Julius Rudel, Janos Kulka, Angelo Cavallaro, Hans Drewanz, Miguel Gomez Martinez, Zubin Mehta, Myung-Whun Chung.

Christoph Wagenknecht

È nato a Berlino nel 1944 ed è cresciuto a Brema. Dopo le prime esperienze al teatro di Brema, ha lavorato da libero professionista alla «Landesbühne Wilhelmshaven» e allo «Schlosstheater Celle» in qualità di scenografo. Le tappe successive della sua carriera sono: Braunschweig, Heidelberg, Norimberga, Wiesbaden, Darmstadt e Francoforte. Nel 1984 ha presentato alcune sue messe in scena al Festival del Teatro di Monaco e nel 1985 al Kulturzirkus di Norimberga. Nel 1989 è seguita la sua

prima regia di opera lirica: *Platée* di Jean-Philippe Rameau. A partire dalla stagione 1991-1992 lavora come scenografo e costumista allo Stadttheater di Berna, dove ha curato numerose produzioni di teatro musicale e drammatico, fra le quali, nella scorsa stagione teatrale, *Boccardo*, *Leonce und Lena* (Oper Christian Henking), *Viva la mamma!*

Catherine Voeffray

Catherine Voeffray ha compiuto i suoi studi di design di moda nel 1989 a Zurigo e subito dopo ha iniziato a lavorare come assistente costumista e disegnatrice di costumi. Nel 1993 ha iniziato a lavorare al Teatro della città di Berna (Stadttheater) dove è divenuta co-responsabile del settore costumi nel 1997. A Berna Catherine Voeffray ha creato costumi per numerose produzioni liriche e di prosa tra cui *The Black Rider* di Thomas Wilson, Tom Waits e William Borroughs, *Unter dem Michwald* di Dylan Thomas, *Tristano e Isotta* di Wagner, *Ideomeneo* di Mozart messo in scena da Eike Gramss. È stata inoltre chiamata a disegnare i costumi de *Il Tartufo* di Molière messo in scena da Michael Oberer presso i teatri Städtischen Bühnen di Freiburg im Breisgau nonché per diverse coreografie di Martin Schläpfer al Teatro di Mainz. Dal 2001 Catherine Voeffray lavora come freelance: al Maggio Musicale Fiorentino 2002 dove ha creato i costumi per l'opera *Il ratto del serraglio* di Mozart (regia di Eike Gramss, scene di Christoph Wagenknecht, direttore d'orchestra Zubin Mehta). La sua collaborazione con il coreografo Stijn Celis ha compreso alcune produzioni al Teatro di Wiesbaden, nell'autunno 2002/2003 con i Grands Ballets Canadiens e nel 2004 con il Cullbergbaletten di Stoccolma. In Svizzera ha creato i costumi per Massimo Rocchi, artista ospite nell'anniversario delle produzioni 2003 del Schweizer Nationalzirkus Knie, e nella primavera 2004 per diverse produzioni tra cui ricordiamo la *Carmen* di Bizet (regia di Eike Gramss, scenografia Beatrix von Pilgrim, direttore d'orchestra Gomez Martinez) e *Alice nel paese delle meraviglie* al Stadttheater di Berna.

Marco Bargagna

È nato a Pisa nel 1956. Ha svolto i suoi studi presso il Conservatorio Cherubini di Firenze, diplomandosi in pianoforte, composizione, musica corale e direzione di coro sotto la guida dei maestri Carlo Prosperi, Romano Pezzati e Marco Valvolò. Ha ricoperto l'incarico di maestro di coro e maestro collaboratore in vari teatri italiani, quali l'Arena di Verona, il Comunale di Firenze, il Comunale di Bologna, il Verdi di Pisa, il Giglio di Lucca, il CEL-Teatro di Livorno e il Festival Pucciniano di Torre del Lago. Ha diretto cori amatoriali e professionistici, quali la Società Corale Pisana, la Cappella Musicale Santa Cecilia di Lucca e il Coro da camera Millennium, con i quali ha svolto attività concertistica in Italia e all'estero. Ha preso parte, in qualità di pianista accompagnatore, a Maester class tenute da cantanti lirici quali Magda Olivero e Raina Kabaivanska, ed è stato maestro accompagnatore in vari concorsi internazionali di canto. Ha partecipato, quale docente, al Corso di specializzazione per maestri collaboratori di teatro musicale, svoltosi nel 1999 al Teatro Verdi di Pisa. Come compositore si è prevalentemente dedicato alla musica sacra. La sua produzione in questo campo comprende due oratori (tra i quali *Agostino d'Ipbona* eseguito a Pisa e Lucca nel 2001 e inciso in compact disc), tre *Cantate* per coro e orchestra, cinque *Concerti Sacri* per soli, coro e strumenti, dodici *Messe* da una a cinque voci con organo e numerosi *Mottetti*. Ha curato trascrizione e revisione di diverse musiche del compositore pisano del Settecento Giovan Carlo Maria Clari e di Filippo Maria Gherardeschi. Attualmente è Maestro del coro nei Teatri di Lucca, Pisa e Livorno, e membro del comitato scientifico della collana «Studi musicali toscani». È insegnante titolare di Lettura della partitura al Conservatorio Cherubini di Firenze.

Hui He

Nata a Xi'An (Cina), si è imposta all'interesse del mondo musicale internazionale in occasione della vittoria del 2° Premio al Concorso Internazionale «Plácido Domingo's Operaia» tenutosi a Los Angeles nel settembre 2000. Con Plácido Domingo, ha tenuto un importante concerto il 5 gennaio

2001 a Shanghai. Due anni più tardi, nell'aprile 2002, si afferma al 42° Concorso Internazionale «Voci verdiane» di Busseto (Parma), vincendo il 1° Premio. Ancora ventiseienne, nel 1998 in occasione della tournée in Cina del Teatro Comunale di Firenze per l'inaugurazione del nuovo Grand Theatre di Shanghai, è stata scelta per il 2° cast di *Aida*/*Aida*. Attualmente è una delle soliste principali del Grand Theatre di Shanghai, dove ha già sostenuto nel 1999 il ruolo di Santuzza/*Cavalleria rusticana* e nel 2000 ancora il ruolo di Aida, unitamente a numerosi concerti con la Shanghai Symphony Orchestra. Hui He è una delle soliste più amate dal pubblico e dai *mass media* cinesi (recente il suo *New Year Concert*, nella Sala Grande del Parlamento a Pekino alla presenza del Presidente della Repubblica e delle maggiori personalità politiche e culturali cinesi). Nel febbraio 2002 ha debuttato in Italia al Teatro Regio di Parma nel ruolo di Tosca (dopo un intenso studio preparatorio sul ruolo con il noto soprano Raina Kabaiwanska), ottenendo un grandissimo successo personale e immediate proposte contrattuali: Festival Verdi 2002 per il ruolo di Alzira; *Aida* con la Fondazione Arturo Toscanini di Parma (nei teatri di Lucca, Roma e Catanzaro); Teatro Filarmonico di Verona e Nuovo Teatro Comunale di Bolzano per il ruolo di Amelia/*Un ballo in maschera* (novembre e dicembre 2002); Teatro Regio di Torino per il ruolo di Tosca/*Tosca* (luglio 2003). Nel febbraio 2003 ha debuttato in Francia, all'Opéra di Bordeaux, il ruolo di Madama Butterfly, ottenendo un vero trionfo di pubblico e di critica. Nel 2003 è stata Aida a Napoli, Roma, Firenze e Piacenza; Madama Butterfly al Festival Pucciniano di Torre del Lago. Nel 2004 è stata Madama Butterfly (nuova produzione) alla Volksoper di Vienna e in otto teatri italiani. Nel 2005 sarà Tosca all'Opéra de Bordeaux; Manon Lescaut a Toulon (Francia); Aida a Santiago del Cile.

Raffaella Angeletti

Nata a Torino, ha compiuto gli studi musicali di pianoforte ed universitari, dedicandosi successivamente allo studio del canto sotto la guida di Elvina Ramella. Nel 1995 vince il Concorso Internazionale Pavarotti (finali europee) e il Concorso Puccini, dove ottiene anche la menzione speciale della stampa. Debutta al Teatro alla Scala cantando nello spettacolo «Autour de Chopin», con la regia di M. Znaniecki, replicato poi al Teatro Grande di Varsavia. L'anno 1996 la porta a Pesaro per il *Requiem* di Mozart ed a Lecce per l'interpretazione del ruolo di Elvira in *Don Giovanni*. Nello stesso periodo tiene concerti a fianco di Andrea Bocelli e debutta nei ruoli di Contessa nelle *Nozze di Figaro* e di Lauretta in *Gianni Schicchi* al Teatro Verdi di Sassari, dove tornerà in seguito per *Così fan tutte* (Fiordiligi, 1997) e *Falstaff* (Alice, 1998). Nel 1997 è al Teatro Carlo Felice di Genova per Micaela in *Carmen* e Annina nella *Traviata*. L'anno successivo interpreta *Le nozze di Figaro* (Contessa d'Almaviva), in una produzione di Jonathan Miller, e *La favorite* (Ines) al Teatro dell'Opera di Roma. A Firenze canta nella *Messa in re minore* di Cherubini, mentre al Teatro Chiabrera di Savona è Cio-cio-san in *Madama Butterfly*. Nel 1999 interpreta la *Cantate auf den Tod Kaiser Joseph II* di Beethoven presso il Conservatorio di Milano. È nuovamente Contessa nelle *Nozze di Figaro* al Teatro Vittorio Emanuele di Messina, Fiordiligi in *Così fan tutte* al Teatro Comunale di Bologna, e Cio-cio-san a Malaga ed al Teatro Regio di Torino. Poi è Donna Elvira in *Don Giovanni* a Cap D'Antibes, per poi esordire nel ruolo di Mimì al Teatro Chiabrera di Savona. A Cagliari nel 2000 debutta nel ruolo di Blanche in *Les dialogues des Carmélites* ed in quello di Donna Anna in *Don Giovanni*. Canta poi lo *Stabat Mater* di Pergolesi a La Spezia, è a Savona per il debutto nel ruolo di Aldalgisa in *Norma*; interpreta Alice in *Falstaff* al Teatro Rendano di Cosenza. Tra le interpretazioni del 2001 si ricordano *Il viaggio a Reims* (Corinna) al Teatro Comunale di Bologna, *La bohème* a Trieste, *Goyescas* (Rosario) al Teatro Lirico di Cagliari, *Der Zwerg* al Teatro Regio di Torino. Inaugura la stagione 2001-2 prendendo parte ad una tournée di *Madama Butterfly* a Pavia, Brescia, Cremona e Mantova, e cantando nelle *Maschere* (Rosaura) a Livorno. Nel marzo del 2002 è nuovamente a Bologna per il *Requiem* di Fauré, per poi apparire sul palcoscenico del Teatro dell'Opera di Roma, a fianco di Ruggero Raimondi, nei *Racconti d'Hoffmann* e del Teatro Regio di Torino nel *Prigioniero* ed in *Edipo re*. Interpreta successivamente *Madama Butterfly* al Teatro Real di Madrid, a Tenerife, Palma de Maiorca ed al Teatro di San Carlo di Napoli, *Norma* (Adalgisa) a Stuttgart, *Carmen* (Micaela), *Job e Il*

Prigioniero al Teatro dell'Opera di Roma. Prende parte infine nel 2003 a nuove produzioni di *Don Giovanni* nelle città di Trento, Bolzano, Rovigo e Cosenza, e di *Les contes d'Hoffmann* al Teatro Regio di Parma. Tra i prossimi impegni il debutto di *Roberto Devereux* al Teatro Donizetti di Bergamo, *Don Giovanni* a Catania e il debutto di *Wally* a Monaco di Baviera.

Arona Bogdan – Cio-Cio-San a Bolzano, Ravenna e Trento

È nata a Cluj Napoca, in Romania, e si è diplomata con il massimo dei voti presso l'Accademia Musicale di Bucarest. Si è in seguito perfezionata sotto la guida dei Maestri Mugur Bogdan, Arta Florescu, Ubaldo Gardini, Antonio Carangelo, Patricia Wise e Ileana Cotrubas. Nel 1996 debutta con successo nel ruolo di Pamina nel *Flauto magico* di Mozart all'Opera di Stato di Bucarest, dove rimane per un anno come membro fisso dell'ensemble. Nel settembre dello stesso anno vince il Terzo Premio al Concorso Internazionale di Canto ARD di Monaco, in Germania. Nel 1998 interpreta il ruolo di Cinna nel *Lucio Silla* di Mozar con l'European Opera Center all'English National Opera di Londra, all'Oxford Opera Theater e alla Doblin Opera House. Nello stesso anno debutta alla Kammeroper di Vienna come protagonista nell'opera *La Calisto* di Francesco Cavalli. Debutta poi al Volksoper di Vienna ne *La straniera* di Menotti e ne *Le vedove allegre* di Otto Nicolai. Dal 1999 al 2002 è membro fisso dell'ensemble del Volksoper di Vienna. Nel 1999 è Susanna ne *Le nozze di Figaro* al Teatro dell'opera di Bregenz. Dal 2002 fa parte dell'ensemble dei solisti dell'Opera di Stato di Vienna.

Chiara Chialli

Nata a Sansepolcro (Arezzo), studia pianoforte e composizione al Conservatorio Morlacchi di Perugia. Nel 1989 inizia lo studio del canto con Maria Grazia Pittavini proseguendo gli studi con Anne English Santucci al Conservatorio di Perugia, dove si diploma con il massimo dei voti e lode. Ha frequentato le Master Classes tenute da Renè Clemencic, Lejla Gencer, Robert Kettelson, Edoardo Muller, Renata Scotto, Ferruccio Soleri e, quale allieva effettiva, partecipa nel 1998 all'Accademia Rossiniana di Pesaro condotta da Alberto Zedda. Nel 1997 risulta vincitrice del concorso As.Li.Co. Nel 1997 debutta, quale vincitrice As.Li.Co. i seguenti ruoli: Cherubino ne *Le nozze di Figaro* di Mozart; Meg Page in *Falstaff* di Verdi; Diamantina e Dottorinina ne *L'isola di Merlino* di Gluck, presso il Teatro Grande di Brescia, il Frascini di Pavia, il Sociale di Como, il Ponchielli di Cremona e il Cagnoni di Vigevano. Nel marzo 1998 canta al Teatro Regio di Parma nell'allestimento di *Hänsel und Gretel* di Humperdinck dove ricopre il ruolo di Hänsel. Nell'ottobre 1998 interpreta Cherubino ne *Le nozze di Figaro* di Mozart al Teatro Pergolesi di Jesi. Nel novembre 1998 interpreta Meg Page in *Falstaff* di Verdi al Teatro Verdi di Sassari. Nell'ottobre dello stesso anno interpreta Isaura nel *Tancredi* di Rossini presso il Teatro Verdi di Sassari. Nel dicembre 1999 ricopre il ruolo della Fata nell'opera contemporanea di Massimo Priors *Il Marchese dei Turaccioli* a Rovereto, Napoli, Verona e Trento. Nel maggio 2000 interpreta Despina nel *Così fan tutte* di W. A. Mozart al Teatro Marrucino di Chieti. Nell'Agosto 2000 è Suzuki in *Madama Butterfly* al Festival di Torre del Lago; nel dicembre 2000 è la Seconda Dama ne *Il flauto magico* al Teatro Verdi di Sassari. Nel gennaio 2001 è Zetlina nel *Don Giovanni* di Mozart al Teatro Vittorio Emanuele di Messina, e nel luglio 2001 è Preziosilla nella *Forza del destino* di Verdi a Busseto. Ha inoltre partecipato alle produzioni di *Nabucco* a Ravenna nel ruolo di Fenena; il ruolo del titolo in *Medium* di Menotti a Trieste dove è stata anche Suzuki in *Madama Butterfly* e Charlotte in *Werther* per la direzione di D. Oren; *Rigoletto* a Macerata nel ruolo di Maddalena accanto a M. Devia e M. Alvarez. Il suo debutto al Teatro alla Scala è avvenuto per la produzione inaugurale della stagione 2003-04, il *Moise et Pharaon* di Rossini nel ruolo di Sinaïde. Nel 2004 ha debuttato il ruolo di Adalgisa nella *Norma* di Bellini al Teatro Filarmonico di Verona, e Suzuki nelle celebrazioni del centenario di *Madama Butterfly*. Nella stagione 2004 del ROF di Pesaro ha interpretato la Contessa d'Arco nella *Matilde di Shabran*. Tra i prossimi impegni *Rigoletto* al Teatro Regio di Parma e al Teatro San Carlo di Napoli e poi il debutto nel ruolo di Federica nella *Luisa Miller*. Sempre con il San Carlo di Napoli sarà protagonista della tournée

giapponese della medesima produzione. Di particolare rilievo le esperienze e le critiche ricevute nel repertorio barocco e di musica sacra. Ha inciso *Falstaff* di A. Salieri nella parte di Mistress Slender (ed. Chandos), Meg Page in *Falstaff* di Verdi (ed. Arkadia), la *Messa Romana* in Fa Maggiore di G. B. Pergolesi (ed. Kho), il *Messiah* di G. F. Händel (ed. Kicco Classic), *Ghost Café* di Carlo Galante (ed. Agorà).

Lorena Scarlata Rizzo

Nasce a Palermo nel 1974, nel 1994 frequenta il Laboratorio Lirico di Petralia Soprana (Palermo) e debutta con il *Miserere* di T. Traetta diretto dal M° Lombardo. Nel 1996 frequenta Operalaboratorio a Palermo e debutta ne *Il matrimonio segreto* di Cimarosa, nel ruolo di Fidalma. Nel 1999 è vincitrice del «Premio E. Caruso» per Giovani cantanti lirici a Milano. Intensa è la sua attività concertistica. È contralto solista nelle *Due Cantate* del M° E. Sollima, prima esecuzione; interpreta la Signora Nolan ne *La Medium* di Menotti. Nel 1998 è Suzuki (*Madama Butterfly*) alla Michigan Opera Theatre di Detroit e al Teatro Politeama Garibaldi di Palermo è la Madre di Pollicino e Moglie dell'Orco nel *Pollicino* di Hans Werner Henze. Nel 1999 è la protagonista ne *La finta parigina* al Teatro Politeama di Palermo. Nel 2000 riveste il ruolo di Teresa nella *Sonnambula* al Teatro Massimo di Palermo. Nel 2001 è ancora Suzuki (*Madama Butterfly*) e Teresa in *Sonnambula* nei Teatri di Como, Pavia, Cremona, Brescia e Mantova. Al Teatro Massimo di Palermo canta Tisbe (*Cenerentola*) e *Lady in the dark*. Nel 2002 è la Dama nella produzione di *Macbeth* al Teatro Regio di Torino; è Zulma ne *L'Italiana in Algeri* a Trento, Rovigo e Bolzano; è Flora nella produzione di *Traviata* della Toscanini al Teatro Verdi di Busseto con recite a Ravenna, Modena e Ferrara. Nello stesso anno debutta il ruolo di Dorabella in *Così fan tutte* all'Opera di Malta. Nel 2003 è Giannetta nelle *Cantatrici Villane* al Teatro Politeama Greco di Lecce e Zerlina nel *Don Giovanni* all'Opera di Malta. Nello stesso anno ritorna al Massimo di Palermo con Fidalma (*Il matrimonio segreto*) e Hansel e la *Messa da Requiem* di Mozart. Nel 2004 ha partecipato alla produzione di *Rigoletto* dell'Orchestra Toscaninie sarà presente ne *La Messa da Requiem* di Mozart nell'ambito del IV Festival Anima Mundi a Pisa.

Francesca Francalanci

Nata a Firenze, si diploma con la Royal Academy of Dancing e in canto al Conservatorio della sua città. Studia tecnica vocale con Sesto Bruscantini e Anastasia Tomaszewska Schepis, frequenta poi varie accademie e seminari con Magda Olivero, Alfredo Kraus, Leo Nucci e Renata Scotto. Vince il primo premio al concorso internazionale «Prima Scrittura» Festival Opera di Barga, al Teatro Comunale di Firenze, ed è finalista europea per il «Luciano Pavarotti International Voice Competition». Ha debuttato varie opere fra le quali: *Dafne* di Marco da Gagliano, *Bastiano e Bastiana* e *Le nozze di Figaro*, *La serva padrona*, *Il barbiere di Siviglia* e *L'occasione fa il ladro*, *Don Pasquale* e *L'elisir d'amore*, *Rigoletto*, *La bohème*, *La vedova allegra*, *La bella dormiente nel bosco* di Respighi, *Clown* di Tarabella, *Pinocchio* di Tutino e *Il gioco delle sorti* di Bosco. Si è esibita in teatri come il Teatro Comunale di Firenze, l'Opera di Roma, il Teatro Comunale di Bologna e il Regio di Torino. Ospite di varie trasmissioni televisive e radiofoniche, è apparsa su Rai Uno con *La vedova allegra* e su radio BBC con un concerto trasmesso live. È vincitrice del Premio Internazionale Europa per l'interpretazione di Gilda nel *Rigoletto* di Verdi a Pisa. Ha svolto un'intensa attività concertistica.

Letizia Del Magro – Kate Pinkerton a Pisa, Livorno e Rovigo

Nata a Pietrasanta (Lucca) nel 1975, si è diplomata in canto all'Istituto musicale di Terni. Si è perfezionata in canto con Leone Magiera, René Clemencic, Pieralba Soroga. È stata protagonista di numerosi concerti e recital sia lirici che liederistici, interpretando più volte i cicli completi di Strauss, Mahler, Schubert, Mussorgskij e Wagner. Negli anni 1998-1999 ha interpretato i ruoli di Flora in *Traviata* e di Giovanna in *Rigoletto* (Abruzzo in Musica), di Serpina ne *La serva padrona* (Teatro del Giglio di Lucca), di Giovanna (*Rigoletto*) e di Kate Pinkerton (*Madama Butterfly*) a Palermo. Ha interpretato inoltre la *Petit Messe Solemnelle* di G. Rossini al Teatro del Giglio di Lucca. Negli anni

2000-2001 è stata Violetta (*Traviata*) al Teatro de Castel del Monte a Pisa, Ines (*Trovatore*) e Musetta (*Bohème*) al Teatro Giordano di Foggia. Ha cantato nella *Nona Sinfonia* di Beethoven al Palacongressi di Arezzo. Negli anni 2002-2003 è stata Ines (*Trovatore*) al Teatro Verdi di Trieste, la Sacerdotessa (*Aida*) all'Opera Mississauga di Toronto, Kate Pinkerton (*Madama Butterfly*) al Festival Pucciniano di Torre del Lago e Praskowia (*La vedova allegra*) al Teatro di Messina. Tra i suoi impegni futuri il ruolo di Giannetta (*Elisir d'amore*) al Teatro Pergolesi di Jesi e al Teatro di Fermo, Micaela (*Carmen*) al Teatro Nazionale di Spalato, Oscar (*Un ballo in maschera*) al Teatro di Chieti, la Contessa (*Rigoletto*) al Teatro San Carlo di Napoli e Flora (*Traviata*) in tournée in Giappone.

Tito Beltran

È nato in Cile e vive in Svezia. È stato finalista nel 1993 del Cardiff Singer of the World. Il suo repertorio include: Nemorino (*L'elisir d'amore*), Edgardo (*Lucia di Lammermoor*), Pinkerton (*Madama Butterfly*), Rodolfo (*La bohème*), Ruggero (*La rondine*), Rinuccio (*Gianni Schicchi*), Tenore Italiano (*Der Rosenkavalier*), Duca (*Rigoletto*), Macduff (*Macbeth*), Ismaele (*Nabucco*), Alfredo (*La traviata*), Tybalt (*Roméo et Juliette*). Nel gennaio 2003 ha debuttato al Teatro Alla Scala di Milano, nel ruolo del Tenore Italiano in *Der Rosenkavalier*, e successivamente è stato Edgardo (*Lucia di Lammermoor*) al Teatro dell'Opera di Roma e Duca di Mantova in *Rigoletto* al Teatro Comunale di Firenze. I prossimi impegni lo vedranno a Berlino con *La bohème* e *Rigoletto*, a Parigi con *Capuleti e Montecchi*, a Monaco con *Lucia*, *Madama Butterfly* e *Bohème*, al Teatro San Carlo di Napoli con *Rigoletto*. Tra i principali teatri si ricordano: Covent Garden, Opera North, Vienna, Hamburg, Toulouse, Bordeaux, Genova, Teatro Regio di Torino, Montecarlo, Copenhagen, Santiago Chile, Rio de Janeiro, Michigan, San Francisco, Orlando, Pittsburgh, Portland, New National Theatre Tokio, Arena di Verona, Teatro Regio di Parma. Ha inciso alcuni CD di suoi recital per Silva Screen Classics ed il ruolo di Celemin in *La Dolores* di Tomàs Bretòn con Plácido Domingo per Decca. Partecipa a concerti e trasmissioni televisive come allo Spier Festival South Africa, Deutsche Oper Berlin, in Scandinavia ed in Sud America, a Londra al Goldsmith's Hall, al Kensington Palace, al Royal Albert Hall, in Austria, Scandinavia e Cile.

Cesare Catani

Nato ad Ascoli Piceno, si è diplomato in pianoforte e canto presso il Liceo Musicale G. Braga di Teramo. Dopo aver vinto il Concorso Internazionale «Angelica Catalani» di Senigallia (1995) ed il Premio Speciale «T. Marchetti» come miglior tenore al Concorso Internazionale Voci Verdiane di Busseto (1996), ha debuttato nel ruolo di Kitchkarev nel *Matrimonio* di Musorgskij all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma. Fanno seguito importanti debutti nei ruoli di Edoardo in *Un giorno di Regno* di Verdi, per l'inaugurazione della stagione del Teatro Regio di Parma, di Manrico nel *Trovatore*, di Arrigo nella *Battaglia di Legnano* nuovamente al Teatro Regio di Parma, e di Alfredo nella *Traviata* a Vienna. Ha successivamente cantato nelle vesti di Alfredo all'Arena di Verona, al Teatro alla Scala, a Tokyo e a Zurigo accanto a Renato Bruson, allo Sferisterio di Macerata ed in Spagna. Interprete di *Simon Boccanegra* (Gabriele Adorno), *Elena da Feltre* di Mercadante (Ubaldo) e dei *Capuleti e i Montecchi* (Tebaldo), è stato invitato dal Teatro Carlo Felice di Genova per il Cavaliere in *Cardillac* di Hindemith. Nello stesso teatro ha debuttato i ruoli di Don José in *Carmen* e di Pinkerton in *Madama Butterfly*. Nel 2000 debutta al Teatro alla Scala sotto la direzione di Riccardo Muti nel ruolo del Chevalier de la Force in *Les dialogues des Carmélites* di Poulenc, facendosi apprezzare sia dal pubblico che dalla critica per le qualità vocali e musicali tanto da essere riconfermato da Muti per i ruoli di Macduff in *Macbeth*, di Alfredo nella *Traviata* e di Cassio in *Otello* (inaugurazione della stagione 2001-2002). Presso l'istituzione musicale scaligera ha inoltre preso parte al Concerto di Natale del 2000. Ha successivamente cantato nel ruolo di Cavaradossi in *Tosca* a Palermo ed Avignone, Rodolfo nella *Bohème* al Festival di Torre del Lago, al Teatro Massimo Bellini di Catania, al Teatro alla Scala, Ismaele in *Nabucco* a Francoforte e alla Deutsche Oper di Berlino, Jacopo nei *Due Foscari* al Théâtre de La Monnaie di Bruxelles e Maurizio in *Adriana Lecouvreur*. Nel

2003 è stato a Mosca con la Fondazione Toscanini di Parma e successivamente al Teatro Bellini di Catania per *Traviata* (Alfredo). Recentemente si è esibito a Liegi ne *I Capuleti e Montecchi* (Tebaldo) e ancora con quest'opera a Lima. Inoltre ha cantato nell'oratorio *La Risurrezione di Cristo* di Perosi al Festival di Radio France a Montpellier. Tra gli impegni futuri, interpreterà il ruolo di Pinkerton in *Madama Butterfly* di Puccini nei Teatri di Lucca, Pisa, Livorno, Ravenna, Sassari, Trento, Bolzano e Parma; successivamente farà il suo debutto nel ruolo di Riccardo in *Un ballo in maschera* di Verdi ad Ascoli Piceno. Nel 2005 canterà nel *Requiem* di Verdi a Montpellier con l'Orchestre National de Montpellier e sarà Ismaele in *Nabucco* al Liceu di Barcellona e all'Arena di Verona.

Nicola Alaimo

Nasce a Palermo dove compie gli studi musicali e si perfeziona con la Signora Vittoria Mazzoni. Nel 1997 vince il concorso «G. Di Stefano» di Trapani debuttando nel ruolo di Dandini nella *Cenerentola*. Interpreta il ruolo di Alidoro nella *Cenerentola* presso il Festival della «Quincena Musicale» di S. Sébastian. Nel '98 canta i *Carmina Burana* di Carl Orff presso l'EAOSS, e debutta nel ruolo di Alfio in *Cavalleria rusticana* di Pietro Mascagni presso il teatro Politeama Garibaldi di Palermo. Nel 1999 debutta nel ruolo di Don Bartolo ne *Il barbiere di Siviglia*. A Pesaro debutta nel ruolo di Raimbaud ne *Le Comte Ory* sotto la direzione di Alberto Zedda. Nel 2000 canta presso il Wexford Festival Opera nelle seguenti opere: *Si j'étais Roi* di Adam, *La traviata* e *La Conchita* di Zandonai. Nel 2001 vince il premio «Enrico Caruso» di Milano. Nel 2002 torna in Giappone per il *Requiem* di Mozart e *Cavalleria rusticana* di Mascagni. Nel maggio 2003, al Teatro Massimo Bellini di Catania, ha interpretato Don Bartolo ne *Il barbiere di Siviglia*. A giugno debutta nel ruolo del Conte di Luna ne *Il trovatore* presso il Ravenna Festival. A luglio debutta nel ruolo di Figaro ne *Il barbiere di Siviglia* ad Arezzo, e ad ottobre Procolo in *Convenienze e inconvenienze teatrali* al Teatro Donizetti di Bergamo, nel dicembre 2003 debutta nel ruolo di Pharaon nel *Moise et Pharaon* di G. Rossini al Teatro alla Scala, dir. M^o Riccardo Muti. Nel marzo 2004 ha preso parte alla produzione di *Madama Butterfly* di Giacomo Puccini all'Opéra di Montecarlo, nel luglio dello stesso anno è stato Ezio nell'*Attila* di Giuseppe Verdi per l'Ente Luglio Musicale Trapanese.

Piero Terranova

Nato a Fagnano Castello (Cosenza), inizia lo studio del canto presso il Conservatorio di Cosenza con il M^o A. Savastano. Segue poi Master Classes con Renata Scottò, Leyla Gencer, Fiorenza Cossotto, Ivo Vinco, Edoardo Muller e Robert Kettelson, e corsi di perfezionamento all'Accademia Verdiana «C. Bergonzi» di Busseto e all'Accademia Chigiana di Siena. Vince i seguenti Concorsi: Concorso Internazionale «G. Di Stefano», 47^o Concorso AS.LI.CO.; risulta finalista al «Domingo Operalia», e fa quindi parte dell'Accademia di canto della Scala per le Stagioni dal 1999 al 2001. Debutta nel 1994 ne *L'amico Fritz* a Reggio Emilia, e canta quindi nei Teatri del Circuito Regionale Lombardo i ruoli protagonisti in *Rigoletto*, *Così fan tutte*, *L'isola di Merlino*, *Falstaff* e *Le nozze di Figaro*. Canta quindi in *Traviata*, *Hansel e Gretel* al Teatro Regio di Parma, e inaugura la Stagione 1998-99 del Teatro Sociale di Como in *Gianni Schicchi* e *Tre commedie goldoniane* (G. F. Malipiero), ed è quindi impegnato allo Sferisterio di Macerata in *Falstaff*, come cover di Renato Bruson, a Savona in *Rigoletto* e come protagonista in *Don Giovanni*, alla Fenice in *La scala di seta* e *Madama Butterfly*, a Trieste in *Manon*, a Firenze in *Madama Butterfly*, ad Atene in *Turandot*, a Roma in *Don Pasquale*, a Torino in *Simon Boccanegra* e *La fanciulla del West*. Debutta al Teatro alla Scala in *La bohème*, e, nell'ambito della collaborazione con l'Accademia di Canto del Teatro, canta in *Ariadne auf Naxos*, *Adriana Lecouvreur*, *La traviata*, *Les dialogues des Carmelites*, *Lucrezia Borgia*, Belcore in *L'elisir d'amore*, il Tesoriere in *Un giorno di regno*, Filippo M. Visconti in *Beatrice di Tenda*.

Alex Magri

Nato a Bergamo, studia al Conservatorio «G. Verdi» di Milano dove si diploma in canto sotto la guida di Rosetta Crosatti, e successivamente si perfeziona con Isabella Crisante. Nel 2001 si aggiudica

il secondo premio al Concorso Internazionale «Tito Gobbi» di Bassano del Grappa, ed è uno dei finalisti al Concorso «Iris Adami Corradetti», dove vince la borsa di studio «Conte Inga Sicurtà» per giovani voci promettenti. Esordisce nel 1998 con i ruoli di Rodolfo ne *La bohème* al Teatro di Pordenone e di Beppe nella *Rita* al Teatro Donizetti di Bergamo. In seguito è come Alfredo ne *La traviata*, Fritz Cobus ne *L'amico Fritz* e il Duca di Mantova ne *Rigoletto* al Teatro Sociale di Trento, al Teatro Verdi di Pisa e al Teatro Comunale di Bolzano. Nel 2003 è Pang nella produzione di *Turandot* al Teatro del Giglio di Lucca, al Verdi di Pisa, al Teatro di Livorno e all'Alighieri di Ravenna. Nell'estate 2004 è impegnato nel ruolo del Duca di Mantova ne *Rigoletto* al Festival di San Gimignano. Partecipa all'incisione del CD *Arie* di Stefano Gobatti. Si esibisce inoltre nel *Requiem* di Mozart, nella *Petite Messe Solennelle* di Rossini, nella *Messa in do maggiore* di Schubert e nel *Requiem* di Bruckner.

Alessandro Cosentino

Si è diplomato in pianoforte presso il Conservatorio di Santa Cecilia a Roma e successivamente ha compiuto studi di canto. È risultato vincitore del Concorso Cascina Lirica 1992. Ha collaborato con i più importanti teatri italiani quali: Teatro alla Scala, Comunale di Bologna, Teatro dell'Opera di Roma, Regio di Torino, Comunale di Genova, San Carlo di Napoli, Verdi di Trieste, Arena di Verona, ricoprendo ruoli protagonisti e comprimari. Tra i più recenti impegni si ricordano: *Nabucco* a Genova, *La fanciulla del West* a Torino, il *Flauto magico* (dir. Riccardo Muti) e *Il cappello di paglia di Firenze* (nel ruolo del protagonista) al Teatro alla Scala di Milano; *Otello* (dir. Claudio Abbado), *Candide* (nel ruolo del protagonista), *Turandot*, *Fedora* e *Hamlet* al Teatro Regio di Torino; *Aida* all'Arena di Verona; *Rigoletto* (dir. Riccardo Muti) a Tokio; *Manon*, *Attila*, *Salome* e *Peter Griemes* al Teatro Verdi di Trieste; *Turandot* e *Manon Lescaut* al Festival di Torre del Lago; *Aida* a Venezia; *Aida* e *Norma* al Teatro dell'Opera di Roma; *Norma* e *Arianna a Nasso* al Teatro San Carlo di Napoli.

Nicola Simone Mugnaini

Nasce nel 1969 a Viareggio (Lucca). Studia canto sotto la guida di Graziano Polidori, e si perfeziona con Paolo Washington. Nel 1996 debutta nell'opera *Il matrimonio segreto* di Cimarosa, messo in scena presso il Teatro dei Rassicurati di Montecarlo (Lucca), e debutta nel ruolo di Mamma Agata al Teatro di Bagni di Lucca nell'opera *Le convenienze e inconvenienze* teatrali di Donizetti. Sempre nel 1996 interpreta il ruolo di Fiorello ne *Il barbiere di Siviglia* di Rossini al Teatro dell'Opera Buffa di Arezzo. Nel 1997 canta insieme al tenore Andrea Bocelli nel concerto di chiusura della stagione lirica del Festival Pucciniano, e canta ne *La rondine* di Puccini (ruolo Perichaud). Al Teatro di Adria (Rovigo) canta ne *Il paese dei campanelli*. Nel 1999 prende parte alla rassegna Francia '900 organizzata dal CEL di Livorno, interpretando il ruolo di Son Ami nell'opera *Le pauvre Matelot* di Darius Milhaud. Sempre nel 1999 entra a far parte dell'Accademia Lirica di Katia Ricciarelli, cantando al concerto di chiusura tenutosi al Teatro Regio di Parma. Nel marzo 2000 debutta al Teatro Verdi di Salerno nel ruolo del Sagrestano in *Tosca*. Nel giugno 2000, nell'ambito della rassegna «*Tosca 2000*», partecipa (per il Teatro dell'Opera di Roma) al *Te Deum* di Domenico Puccini, alla chiesa di Sant'Andrea della Valle a Roma. Nel 2003 è stato Figaro ne *Il barbiere di Siviglia* a Pistoia e Grosseto.

Alessandro Bilotti

Si è diplomato al Conservatorio Cherubini di Firenze con A. Desderi, e successivamente ha studiato con E. Schwarzkopf e Leo Nucci. Ha vinto diversi concorsi di canto, fra cui l'As.Li.Co. di Milano nel 1986 e il Concorso M. Battistini di Rieti nel 1987, con i ruoli di Marcello e Schounard ne *La bohème* di Puccini. Nel 1988 ha debuttato con i ruoli di Paolo Albiani in *Simon Boccanegra* e di Sharpless in *Madama Butterfly* a Roma e a Rieti, ruoli che da allora continua ad interpretare regolarmente. Si è esibito spesso in ruoli come il Conte Robinson da *Il matrimonio segreto* di Cimarosa e come

Uberto ne *La serva padrona* di Pergolesi (a Firenze nel 1989/1990). Nel 1991 è stato Sharpless al Teatro Rendano di Cosenza, e nel 1992 al Teatro Sociale di Mantova si è esibito in ruoli donizettiani come il Dottor Dulcamara ne *L'elisir d'amore* e Don Pasquale nell'opera omonima. Nel 1993 ha debuttato il ruolo del Poliziotto in *Lady Macbeth* di Shostakovic al Teatro Comunale di Firenze. L'anno seguente ha cantato a Pisa nel ruolo del Pilota nel *Piccolo principe* (Valvolò) Nel 1996 ha preso parte ad una produzione de *La serva padrona* in tournée in Italia e in Spagna. Altre date importanti includono le sue esibizioni nel 1997 in *Tracollo* (Pergolesi) a Catania, Firenze ed Angoulême, e nel ruolo di Gasparo in *Rita* (Donizetti) a Venezia. Nello stesso anno partecipa alla produzione de *L'Orfeo* di Monteverdi al Teatro Comunale di Firenze, dove interpreta anche il *Te Deum* di Charpentier. Ha preso parte ad un concerto a Shanghai con la sponsorizzazione della Fondazione Arena di Verona, ed ha interpretato il ruolo di Manasse in *Die Brautwahl* di Busoni ad Empoli. Nel 1998 canta il ruolo del Marchese D'Obigny ne *La traviata*, in Giappone al Teatro Bunka Kaikan, diretto da Zubin Mehta. Nel 2000 ha preso parte al primo Festival Costa Azahr a Castillón con il ruolo di Mustafà ne *L'italiana in Algeri* di Rossini. Nel 2001 ha debuttato il ruolo di Bartolo ne *Il barbiere di Siviglia* di Rossini a Ferrara, e nel 2002 all'Arena di Verona è stato Morales in *Carmen*. Nel 2003 a Parma e a Teramo canta nel ruolo del protagonista nelle opere *Il maestro di cappella* di Cimarosa e *Il barbiere di Siviglia* di Rossini, e all'Arena di Verona con *La traviata*. Nella stagione invernale è al Teatro del Maggio Musicale fiorentino con *Rigoletto*. Nell'estate 2004 è all'Arena di Verona con *La traviata*, nel ruolo del Barone Douphol. Per l'etichetta Bongiovanni ha inciso *Il filosofo di campagna*, *I virtuosi ambulanti*, *La romanziera e l'uomo nero*, *Il divertimento dei numi* e *Tracollo*. Ha registrato il ruolo del Sagrestano in *Tosca*, ed ha preso parte all'incisione de *La traviata* diretta da Zubin Mehta (ambidue per la Philips).

Stefanos Koroneos

Nato ad Atene, ha studiato canto in Italia, frequentando l'Accademia del Rossini Opera Festival. Ha debuttato nel ruolo di Shaunard in *La bohème* allo Staatstheater di Friburgo nel 2001. Da allora ha cantato nel 2001 *Madama Butterfly* (Sharpless) allo Staatstheater di Friburgo, *Il viaggio a Reims* (Don Alvaro) al Rossini Opera Festival, *Rigoletto* (Marullo) a Rovigo e Pisa. Nel 2002 ha cantato in *Tosca* (Sagrestano) e ne *La vedova allegra* (Barone Zeta) con la Fondazione Toscanini, *Rigoletto* (Marullo) a Pavia, *Le nozze di Figaro* (Conte) a Noto e *La missa andina* per baritono solo a Cordova. Nel 2003 ha cantato *La traviata* (Barone) al Teatro Bolsok di Mosca, *I vespri siciliani* (Roberto) a Busseto, *La Resurrezione* (Devil) a Roma, *Un ballo in maschera* (Silvano) a Piacenza, *Rigoletto* (Marullo) a Piacenza e Ravenna, *Isabeau* (Il Re) a Sassuolo Musica Festival, *Rigoletto* (Marullo) a Pistoia, *I vespri siciliani* (Roberto) a Modena e Ferrara, *La traviata* (Barone) ad Atene. Ha cantato in concerto musiche di Tosti, Verdi, Bellini, Rossini, Wagner, ed ha registrato per Rai, Sky Channel e Televisione spagnola. Fra i suoi prossimi impegni figura il ruolo di Papageno nel *Flauto magico* ad Atene.

Ciro Greco

Diplomatosi in pianoforte e canto ai Conservatori di Bari e di Lecce, ha frequentato l'Accademia Internazionale d'Arte Lirica di Umbertide ed il Centro lirico internazionale di Adria. Inizia la sua carriera di solista nel 1987, intraprendendo un'intensa attività sia concertistica che lirica. In opera è stato a fianco di importanti artisti quali Cecilia Gasdia, Katia Ricciarelli, Giovanna Casolla, Giuseppe Giacomini, Rolando Panerai, Renato Bruson, José Cura, Ruggero Raimondi, ed è stato diretto da Giuliano Carella, Stefano Ranzani, Zubin Mehta, Daniel Oren, esibendosi in teatri quali il Municipale di Piacenza, il Rendano di Cosenza, il Petruzzelli di Bari, il Politeama Greco di Lecce, il Manoel di Malta.

COMPARSE: Tommaso Bedini, Michele Bugliani, Mitia Dedoni, Alessandro Mallegni, Angela Pieracci, Elisa Pietrasanta, Barbara Poletti, Viola Tarabella.

Orchestra CittàLirica
Organico «Madama Butterfly»

Violini

Leonardo Matucci *spalla*
Angela Savi *prima parte*
Alessandra Fusaro *spalla dei violini secondi*
Nicola Dalle Luche *concertino dei violini
secondi*
Enrico Bernini
Filomena Laino
Angela Landi
Fabio Lapi
Anna Lodi Rizzini
Nicola Mitolo
Loretta Puccinelli
Lorenzo Rossi
Roberta Scabbia
Tiziana Sebini
Laura Sillitti
Damiano Tognetti
Michela Toppetti
Susanna Traverso
Mario Ussi
Cristiana Vianelli

Viole

Mascia Turci *prima parte*
Federico Marchetti *concertino*
Giorgio Bottiglioni
Ilario Lecci
Mirko Masi
Angelo Quarantotti

Violoncelli

Paola Arnaboldi *primo violoncello*
Paolo Ognissanti *concertino*
Elisabetta Casapieri
Gianpaolo Perigozzo
Roberto Presepi

Contrabbassi

Stella Sorgente *prima parte*
Mario Crociani
Mario Colantuono

Flauti

Angela Camerini *prima parte*
Angela Maria Carli
Serena Bonazzi

Oboi

Stefano Cresci *prima parte*
Mirco Cristiani
Elena Giannessi

Clarinetti

Remo Pieri *prima parte*
Simone Valacchi
Daniele Scala

Fagotti

Davide Maia *prima parte*
Federico Lodovichi

Corni

Gianluca Mugnai *prima parte*
Loreta Ferri
Maria Chiara Brancaleoni *prima parte*
Stefano Lodo

Trombe

Luca Pieraccini *prima parte*
Raffaele Della Croce
Riccardo Figaia

Tromboni

Raffaele Talassi *prima parte*
Davide Guidi
Sergio Bertellotti

Tuba

Matteo Muccini *prima parte*

Timpani

Daniele Lunardini *prima parte*

Percussioni

Alessandro Dalla Vecchia *prima parte*
Antonio Ceravolo
Domenico Cagnacci

Tastiere

Silvia Gasperini *prima parte*

Arpa

Laura Papeschi *prima parte*

Creazione dei suoni campionati: Andrea Baggio

Coro CittàLirica
Organico «Madama Butterfly»

Soprani

Monica Argangeli
Maria Caterina Bonucci
Chiung Wen Chang
Laura Dalfino
Katja De Sarlo
Emanuela Dell'Acqua
Elisabetta Lombardo
Rosalba Mancini
Alessandra Meozzi
Yvonne Schnitzer

Mezzo soprano

Patrizia Amoretti
Sara Bacchelli
Aurora Brancaccio
Margherita Porretti

Contralti

Sabrina Ciavattini
Rosa Manfredonia
Sandra Mellace
Annunziata Menna

Tenori

Davide Battilani
Daniele Bonotti
Aldo Caroppo
Fabrizio Corucci
Riccardo Del Picchia
Michele Arcangelo D'Abundo
Pasquale Ferraro
Marco Mustaro
Alessandro Poletti
Francesco Segnini
Leonardo Sgroi
Antonio Tirrò

Associazione CittàLirica Orchestra e Coro

Presidente Ilario Luperini

Assemblea degli Associati

Luigi Della Santa, Ilario Luperini, Manrico Nicolai, Massimiliano Talini

Responsabile amministrativo Luigina Iampieri

Ispettore d'orchestra Leandro Nannini

Ispettore del coro Annalisa Pantò

Segreteria Maila Pacinotti

Lo staff del Teatro del Giglio di Lucca

responsabile amministrazione, predisposizione produttiva e segreteria generale
Mariarita Favilla

responsabile tecnico
Guido Pellegrini

responsabile programmazione e produzione
Simona Carignani

responsabile segreteria artistica, stampa, pubbliche relazioni e formazione
Lia Borelli

COLLABORATORI AREA AMMINISTRATIVA

Giuliana Cagnacci	<i>contabilità generale</i>
Piera Lembi	<i>affari generali</i>
Lucia Quilici	<i>personale</i>
Barbara Gheri	<i>responsabile biglietteria</i>
Susanna Buttiglione	<i>segreteria di produzione</i>
Silvia Poli	<i>segreteria artistica</i>
Belinda Lenzi	<i>addetta servizi complementari</i>
Maura Romanini	<i>collaboratrice contabilità</i>
Elisabetta Pagni	<i>collaboratrice contabilità</i>
Cataldo Russo	<i>collaboratore formazione</i>
Angela Sorbi	<i>biglietteria</i>
Sabrina Ciompi	<i>biglietteria</i>
Silvana Pinna	<i>collaboratrice servizi</i>
Domenico Piagentini	<i>collaboratore servizi</i>

Vittorio Sisti *si parista dal 1953*

COLLABORATORI AREA TECNICA

Ugo Benedetti	<i>light designer</i>
Marco Minghetti	<i>elettricista specializzato</i>
Massimo Andreini	<i>elettricista</i>
Luca Barsanti	<i>macchinista</i>
Riccardo Carnicelli	<i>macchinista</i>
Andrea Natalini	<i>macchinista</i>

COLLABORATORI ESTERNI PRODUZIONE «MADAMA BUTTERFLY»

Rosanna Monti	<i>consulenza costumi</i>
Fabio Giommarelli	<i>capo-macchinista</i>
Daniela Giurlani	<i>capo-attrezzista</i>
Patrizia Bosi	<i>capo-sarta</i>
Patrizia Scotto	<i>responsabile trucco e parrucche</i>
Emilia Rosi	<i>attrezzista</i>
Roberta Godini	<i>sarta</i>
Sacha Orsi	<i>aiuto-macchinista</i>
Tiziano Panichelli	<i>aiuto-elettricista</i>
Maria Cristina Fiori	<i>aiuto-sarta</i>
Sabine Brunner	<i>trucco e parrucche</i>
Rosi Favalaro	<i>trucco e parrucche</i>
Ilaria Bedini	<i>trucco e parrucche</i>
Patrizia Bonicoli	<i>trucco e parrucche</i>

FORNITORI

Scene Scenart, Prato
Costumi Annamode 68, Roma – Moda di Giò, Montecarlo
Calzature Sacchi, Firenze
Parrucche Audello, Torino
Attrezzzeria Teatro del Giglio di Lucca

TRASPORTI

Untitrans, Viareggio

Centro studi GIACOMO PUCCINI

Soci fondatori:

Gabriella Biagi Ravenni, Lucca
Julian Budden, Firenze-London (UK)
Gabriele Dotto, Milano
Michele Girardi, Cremona
Arthur Groos, Ithaca (USA)
Maurizio Pera, Lucca
Dieter Schickling, Stuttgart (D)

Consiglio direttivo:

Julian Budden, Presidente
Gabriella Biagi Ravenni, Vicepresidente
Maurizio Pera, Segretario-tesoriere
Giulio Battelli, Istituto Musicale «Luigi Boccherini», Lucca
Virgilio Bernardoni
Michele Girardi
Arthur Groos
Dieter Schickling

Comitato scientifico:

William Ashbrook, Indiana State University (USA); Virgilio Bernardoni, Università di Torino (I); Gabriella Biagi Ravenni, Università di Pisa (I); Julian Budden, Firenze-London (UK); Linda Fairtile, The New York Public Library (USA); Michele Girardi, Università di Pavia (I); Arthur Groos, Cornell University (USA); Adriana Guarnieri Corazzol, Università di Venezia (I); James Hepokski, Yale University (USA); Jürgen Maehder, Freie Universität Berlin (D); Fiamma Nicolodi, Università di Firenze (I); Guido Paduano, Università di Pisa (I); Roger Parker, Cambridge University (UK); Harold S. Powers, Princeton University (USA); David Rosen, Cornell University (USA); Peter Ross, Bern (CH); Dieter Schickling, Stuttgart (D); Mercedes Viale Ferrero, Torino (I).

Collaboratori:

Simonetta Bigongiari, Simona Minichelli, Paola Massoni



ATELIER

Piero Ricci

VIA BURLAMACCHI, 32 - LUCCA - TEL. 0583 587810

Finito di stampare
nel mese di settembre 2004
Nuova Grafica Lucchese
Lucca



Fondazione
Cassa di Risparmio
di Lucca