

TEATRO ALLA SCALA



Madama Butterfly

Versione originale del 17 febbraio 1904

Giacomo Puccini

Stagione d'Opera 2016 / 2017



Madama Butterfly alla Scala dal 1904 al 2007

Luca Chierici*

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

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

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

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

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

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

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

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

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